

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

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 was part of Zaj between 1964-1966, he not only gave the group it's name, but used it to present to the public the most avant-garde practices music of the late fifties and sixties. We study the influence of Fluxus in Zaj, the aesthetics of John Cage and his idea regarding memory, to establish the relationships of Barce's works during this period: *Traslaciones*, *Estudio de impulsos*, *Abgrund*, *Hintergrund*, *Leyenda china* y *Coral hablado*, through the twelve criteria which first Dick Higgins and later Ken Friedman, established for the project Fluxus: globalism, the art and life unit, intermediate, experimentalism and research orientation, coincidence, leisure character, simplicity and parsimony, involvement, exemplary, specificity, presence in time and musicality. We deepen into the importance of Cage's forgetfulness and the forthcoming members of Zaj, to understand the impossibility of that forgetfulness.

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

(CONTINUACIÓN)

5. Casualidad

Los aspectos compositivos, como hemos visto en el criterio anterior, van unidos a la aleatoriedad desde el azar y la indeterminación, encaminándose a la gestualidad, y a la improvisación. Citaremos los procesos compositivos que Nyman apunta para la música experimental¹. Los procedimientos calculados por la mente del compositor pasan a ser considerados por la música experimental “procesos”, en los que la idea más interesante son los contextos y medios en los que se produce la obra. Pueden ser organizaciones mínimas, o caprichosas, guardar relaciones entre azar y preferencia, incluso mostrar diversas alternativas y exigencias:

1. Procesos de determinación por azar

Escribe Nyman: “La importancia de los métodos de azar de John Cage de principios de los años cincuenta, según Dick Higgins, recae en la situación del “material a cierta distancia del compositor, dejando que sea determinado por un sistema que ha determinado él. Y la verdadera innovación está en el énfasis sobre la creación del sistema” (o proceso)”².

En *Traslado a pie de tres objetos* el proceso por azar viene dado por el hecho de que el recorrido está trazado previamente. Sin embargo, el hecho de transitar por una ciudad que está “viva” significa que toda eventualidad es posible.

En *Estudio de impulsos* Barce determina a cada pianista las acciones que debe acometer, ofreciendo además su minutaje. El azar viene dado en momentos como por ejemplo: “Toca *ff* una nota aguda”, donde el intérprete decide el sonido, y no el compositor. En *Abgrund, Hintergrund* los ejecutantes, antes de iniciar la obra, establecerán la partitura, que puede ser distinta cada vez, pero en todos los casos llevará una cronometración exacta y una combinación de acciones ensayada y nunca dejada a la improvisación. Los primeros minutos de *Coral hablado* son inteligibles ya que se comienza a una sola voz; con la introducción de los otros dos conferenciantes principales se entra en el proceso de azar. El mismo papel cumplen las tres voces secundarias en su intervención, que actúan como “invitados” a un coloquio.

2. Procesos personales

“Son procesos que permiten a los intérpretes avanzar por un material dado o propuesto, cada uno a su velocidad”³.

Traslado a pie de tres objetos mantiene en cada ejecutante una velocidad personal distinta. *Estudio de impulsos* no contiene proceso personal, ya que ambos pianistas, al cumplir con las instrucciones dadas, y minutadas, coincidirán en sus velocidades. *Abgrund, Hintergrund* no incluye este proceso de manera individual, ya que la acción de cada ejecutante está determinada, pero sí se da de forma global porque las acciones duran entre 5” y 15”. El más

¹ Véase NYMAN, Michael: *Música experimental: de John Cage en adelante*, Documenta Universitaria, Girona MMVI, 2006, p. 25-29.

² *Ibid*, p. 27.

³ *Ibid*.

activo, en este proceso, es el primer minuto. Cada uno de los hablantes y los preguntadores de *Coral hablado* llevan una velocidad diferente, en esta obra este proceso es uno de los más importantes.

3. Procesos contextuales

“Tienen que ver con acciones que dependen de condiciones impredecibles y de variables que surgen de dentro de la continuidad musical”⁴.

Traslado a pie de tres objetos marca su continuidad cuando el objeto de gran volumen es relevado por otro ejecutante que realiza su trayecto y deposita el objeto, así sucesivamente, hasta que el último ejecutante, debe desocuparse del objeto permanentemente al finalizar el recorrido. *Estudio de impulsos* mediante la alternancia de miradas, inmovilidad y el ataque de sonido al piano, conforman el aspecto de continuidad. Las acciones de *Abgrund*, *Hintergrund* se desarrollan en condiciones previstas, son variables en su continuidad tan sólo por el hecho del minutaje que oscila en sus segundos. El estilo contrapuntístico de *Coral hablado*, por su propia forma y estructura marca continuidad musical, las condiciones impredecibles se hallan en su contenido de cara al espectador, por el hecho de que participantes del público son invitados a intervenir con sus preguntas.

4. Procesos de repetición

“Estos procesos utilizan la repetición extendida como único medio de generar movimiento”⁵.

Traslado a pie de tres objetos traza su repetición en la estructura: inicio del trayecto, recorrido, final con relevo; esto se repite tantas veces como se desee. En las *Traslaciones* de 1965 tuvo lugar con tres ejecutantes. *Estudio de impulsos* sostiene el proceso de repetición en cada uno de los tres minutos por las acciones que se repiten: inmovilidad, miradas, pasar la hoja (minuto 2 y 3), tocar con sonido el piano. La repetición extendida en *Abgrund*, *Hintergrund* se da como atmósfera global en los tres primeros minutos. Los ejecutantes permanecen detrás del bombo sin dejarse ver, tan sólo muestran las manos o los pies a la derecha, izquierda o parte superior. La sensación de repetición se da desde el principio; el último minuto rompe este proceso cuando un ejecutante durante 20” emerge lentamente de espaldas por la derecha hasta ponerse de pie del todo.

5. Procesos electrónicos

Las obras que ocupan nuestro estudio, no contienen procesos electrónicos.

Hemos comentado en la introducción de este capítulo la necesidad de olvido en el pensamiento de Cage para provocar la ruptura entre el sonido-nota de la

⁴ *Ibid*, p. 29.

⁵ *Ibid*.

tradición musical, y orientarse al sonido-no-nota de la música del futuro. De esta búsqueda de Cage, nace la poética del silencio como parte inseparable del sonido, y sobre todo de la vida. La naturaleza de lo imprevisible se halla como resultado de su experimentación. En su investigación sobre el método compositivo, debatió sobre la noción de música. La escucha del sonido producido por la mente de un compositor, da paso al oído sensible, donde es posible situar al mismo nivel el sonido, el ruido y el silencio. En los años 40, uniéndose a las ideas de Edgar Varèse sobre la composición, opta por designar “música” a la “organización del sonido”. A partir de este momento, el compositor es organizador de sonidos en toda su amplitud, además de tiempo.

El tiempo es el elemento propiamente estructural de la obra. La obra no estará estructurada en relaciones internas de partes, sino que el tiempo será el lugar donde se insertará el sonido, dejando que él decida su posición en el acontecer. Cage diría que el tiempo sólo es tiempo para que el sonido sea sólo sonido. Su tiempo habla de duración, no de construcción. Esta duración se guía como proceso, y se funde como experiencia vivida y percepción de la multiplicidad. A través de esta noción de duración cada sonido crea su centro en la organización del espacio, donde las relaciones de jerarquía se pierden dando paso a un tiempo que incluye la nada.

En su corriente de pensamiento, Cage difundió una noción de silencio totalmente diferente a la de la tradición, en la que el sonido y el silencio eran opuestos, otorgando al silencio un valor funcional o expresivo. El silencio en el mundo de Cage no existe, nuestro silencio es más una inclinación mental o anímica, ya que, en la realidad, el sonido siempre permanece. Desde esta posición, se distinguen los sonidos producidos intencionalmente de los que resultan al margen de nuestra voluntad. Podemos decir que el silencio se inserta así en la obra o composición, como parte de los sonidos no organizados, que en ella participan.

Fluxus intentó recobrar los conceptos de composición, azar e improvisación, anexionando a la poética del silencio. Cage inició su búsqueda interesado en escuchar el silencio: “Por silencio, entiendo la multiplicidad de actividades que nos rodean sin tregua. Lo llamamos silencio porque no depende de nuestra actividad. No se deduce de unas determinadas ideas de orden ni de una efusión expresiva”⁶. Cage capturó el sentido positivo que aporta el silencio en su estudio de las obras de Erik Satie y Anton Webern, la actividad que genera el silencio, rompe la sensación de discontinuidad del discurso sonoro, percibiendo en el silencio la identificación directa con el tiempo en la medida que la duración es el valor común que sonido y silencio poseen. En la concepción del tiempo y la composición, en Satie, se da un espacio de tiempo vacío en el que todo puede acontecer⁷.

⁶ CAGE, John: cit. En C.H. Waddington (ed.): *Biology and the History of the Future*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 1972, p. 37.

⁷ Podemos apreciar aquí, que este nuevo concepto de sonido/silenció se presenta como “dialógica moriniana”, a la que hacíamos referencia más arriba, donde cada una de las partes que la forman son a la vez antagonistas, complementarias y concurrentes, propiedades centrales

La crisis del lenguaje musical de comienzos del siglo XX provenía de la depreciación de una acomodada representación del mundo que venía actuando desde hacía siglos, establecida en la manifestación de una realidad externa sólida y visible que constituía el fundamento. Schoenberg es quien marca una apertura de cambio en el pensamiento musical, pasando irremediamente por una nueva y doble dirección: el silencio y el olvido⁸. Si Schoenberg hubiera optado por dar continuidad, a lo largo de toda su obra, al amplio cromatismo de Wagner y a las músicas del pasado siguiendo a Mahler, ambos caminos le hubieran llevado a una única dirección: el silencio. Schoenberg no tomó ese camino silencioso, nostálgico al que se precipitaba la música tradicional, sino que, su reflexión, le condujo a hacerle frente a ese silencio. “Se trataba ante todo de tener la «fuerza de olvidar» todo esto”⁹.

Schoenberg, como luego Webern, pretendía crear una música desprovista de temporalidad. Uno de los aspectos que más pudo atraer a Cage de Webern, es la detención sonora y entrelazada por el silencio. “Gracias a la *descomposición total* del tejido temporal y temático de la música, que es prefiguración y metáfora de una transfiguración paralela de toda visión *substancial* de la realidad, es decir de las cosas en su conjunto. Por esta razón Webern, de forma aún más marcada que cualquier otro compositor, suprime drásticamente hasta el más pequeño «pretexto» representativo; cualquier tipo de «apoyo» descriptivo o temático, por nimio que sea, es eliminado”¹⁰.

Nuestro ser lenguaje, es un silencio y pausa de carácter contradictorio y desigual. Paralelamente distintos discursos, que hablan sobre el silencio, se contraponen posibilitando múltiples significados. Se realiza un hecho: el silencio referido, es un silencio que manifiesta la exigencia de un nuevo descubrimiento mediante la percepción, que nos invita a contemplar, a escuchar, y, a sentir.

El silencio asoma no como ausencia o vacío sino como presencia de igual significación que el sonido. Cage positiviza la negación, el silencio. De aquello que en principio actúa como afirmación, es decir, la armonía, nacen nuevas estructuras internas liberadas de su propio sonido y de su propia articulación. Ello conlleva a su vez la libertad interpretativa y expresiva. Este gesto se aproxima a las ideas de Marcel Duchamp, en su pensamiento del azar como componente creativo. Permutar sonido y silencio significa recurrir al azar. La obra paradigmática que recoge la unión del tiempo como duración y silencio, es

de la Complejidad que desarrolla el pensador Edgar Morin. Véase MORIN, Edgar: *Introducción al Pensamiento Complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994; *Ciencia con consciencia*, Anthropos, Barcelona, 1984; *El Método. La naturaleza de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977; *La vida de la vida*, Cátedra, Madrid, 1983; *El conocimiento del conocimiento*, Cátedra, Madrid, 1988; *Las ideas*, Cátedra, Madrid, 1992; *La humanidad de la humanidad. La identidad humana*, Cátedra, Madrid, 2003; *Ética*, Cátedra, Madrid, 2005; *El Paradigma Perdido*, Kairós, Barcelona, 1974; *La mente bien ordenada*, Seix Barral, Barcelona, 2000.

⁸ Véase LISCIANI-PETRINI, Enrica: *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 1999, p. 56.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 79.

4'33". La pieza es una metáfora de la música, expone la celebración del silencio¹¹; a ello se suma su potencial conceptual y estético que reconocemos en otras poéticas del silencio de creaciones artísticas diversas. Por ejemplo, la serie de pinturas blancas que Robert Rauschenberg creó en 1951, e influyeron en Cage.

En Cage y en Zaj es esencial la aceptación del pensamiento oriental, en concreto del Zen; nos encontramos ante la necesidad de volver a la inocencia y al olvido de todo lo sabido, para volver a empezar adquiriendo en el camino una nueva sabiduría. La Nada es un símbolo inigualable para el estado de plenitud indivisa precedente a la creación de las cosas. El mundo de la experiencia cotidiana es ciertamente una ilusión implantada por el ser humano, es lo que los hindúes llaman *las diez mil cosas*. Nosotros inventamos el mundo que vemos tanto psicológica como físicamente. Todo lo que hay en él procede de la nada cuando nacemos y todo volverá a la nada al morir; esta nada está fuera del tiempo y del espacio. Es pura naturaleza, es la esencia enigmática, detrás del velo.

El concepto de “repetición/variación” de Arnold Schoenberg sirvió a Cage como noción del otro, que admite ser anulado o rechazado: “Este elemento que no puede presentarse ni en relación con la repetición ni con la variación. Algo que no tiene cabida en la lucha entre esos dos términos, que se rebela a ser opuesto o a ser restablecido en relación a otra cosa [...] Este elemento es el azar”¹². Cage se vale, para enfocar el azar, del ejemplo de Mallarmé: la página en blanco, donde la más mínima mancha o rasguño, el más pequeño agujero o defecto, o el punto negro más insignificante, ayudan a entender que no existe el silencio. Cage entiende que para Mallarmé el problema no era el de la página intacta, sino el espacio en el que se encuentran los signos, signos incidentales, cuya serie se priva de forma definida. Zaj se conecta a estas ideas de Cage, su silencio vendrá dado a través de su búsqueda de lo nimio, como veremos más adelante.

La actividad musical de Zaj se despliega en un espacio inseguro o vago, “que media entre el silencio y el rumor de lo cotidiano, entre el rechazo a la impostura formal y la serena afirmación de un orden previo material y concreto”¹³. “Por silencio, entiendo la multiplicidad de actividades que nos rodean sin tregua. Lo llamamos “silencio” porque no depende de nuestra actividad. No se deduce de unas determinadas ideas de orden ni de una efusión expresiva”¹⁴.

¹¹ Para ampliar la noción del silencio 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, nº 1, 2008, pp. 96-97.

¹² CAGE, John: cit. En C.H. Waddington (ed.): *Biology and the History of the Future*, Edimburgh University Press, Edimburgo, 1972, p.43.

¹³ DÍAZ CUYÁS, José: “Zaj ¿un cuento chino?”, en *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 29.

¹⁴ CAGE, John: *John Cage*, in C.H. Waddington ed, *Biology and the History of the Future*, Edimburgh University Press, Edimburgo, 1972, p. 37.

Traslado a pie de tres objetos evidencia el azar ante el hecho de enviar una invitación retroactiva, la asistencia al suceso del día 19 de noviembre se vaticina difícil y casual, dado que se informa de su acción una vez realizado el traslado. La aceptación del azar cuenta, entre otros objetivos, con la esperanza de obtener un acercamiento con la vida en el que ambos serán diferenciados. La importancia de este evento recae más en la puesta en marcha del proceso creativo imprevisible, que en la construcción de una obra.

Estudio de impulsos cede al azar el hecho de que cualquiera de sus dos intérpretes al piano, abandonando las indicaciones que la partitura exige, optan por tocar algunas notas en el teclado a su elección. En este sentido, la obra queda abierta, pero no improvisada. Los intérpretes pueden comenzar por cualquiera de las tres hojas o gráficos de los que consta la obra, se conviene fijar el orden antes del concierto, de manera que ante el público no se muestre improvisado. Dejar los sonidos ser lo que ellos son supone una completa neutralidad a nivel intencional, una total ausencia de finalidad compositiva musical.

Al estudiar la música de Webern hablamos de discontinuidad narrativa entre el sonido y el silencio, actúan como opuestos, en razón de complementariedad del discurso. En *Estudio de impulsos* también nos encontramos ante estas oposiciones de sonido/silencio. Se introduce, en este caso, en la propia vida, en la que todo acontece en su continuidad, los silencios impuestos en la partitura textual de los intérpretes, son silencios de la vida, y la vida es un fluir. Los efectos sonoro-pianísticos aparecen en la hoja I y II siempre rodeados de silencio. Este aislamiento tiene como efecto suprimir todo recuerdo auditivo en el oyente, trata de anular la memoria remota. Sin embargo, el hecho de repetir una misma acción nos impulsa hacia la vivencia de la memoria con su recuerdo inmediato. Veamos cómo se realiza en la Hoja I: ambos pianistas mantienen silencio hasta que en el 20" el pianista B toca *ff* una nota grave; retorna el silencio durante 15 segundos, dando así llegada al segundo 40", momento en que el pianista A toca *ff* una nota aguda; regresa el silencio durante 5 segundos, momento en que ambos tocan en el segundo 50", *ff* una nota grave y aguda respectivamente, para a continuación recuperar el silencio.

Abgrund, Hintergrund al igual que *Estudio de impulsos* mantiene una amplia apertura; de la misma manera, se advierte a los intérpretes que, preliminarmente, se dispongan todas las acciones y durante el concierto se efectúen con rigor, incluida la minutación. Se trata de unas simples disposiciones para efectuar una "acción disciplinada": un evento performativo que requiere un tiempo, cronometrado, en el que azarosamente todo puede suceder. La dimensión espacial, la simultaneidad visual y sonora y el propio carácter performativo del evento cobran un papel relevante. La aleatoriedad ayuda a ampliar las fronteras de las antiguas formas artísticas para proponer otros modos de formar, otras posibles configuraciones de lo real.

En *Coral hablado*, la dificultad que el oyente recibe para la comprensión de la obra mantiene la actitud de tensión de la que Bergson habla en *La energía*

espiritual, cuando mantenemos la atención con esfuerzo, como cuando oímos un discurso “cuando llena nuestra mente un sistema complejo de representaciones, nos damos cuenta de que podemos adoptar dos actitudes: una de tensión, y otra de relajación, que se distinguen sobre todo en que la sensación de esfuerzo está presente en una, y ausente en la otra”¹⁵.

6. Carácter lúdico

Higgins fijó el término “juegos de arte” en correspondencia con ciertos métodos de música experimental. El juego implica cumplir unas normas básicas, con las que se discute cómo interpretarlas, bien sea un grupo de jugadores o uno solo. Nyman resalta el hecho de que estas normas entran en el campo del intérprete, aunque sea el compositor quien las haya ideado¹⁶. Este mismo espíritu de juego y carácter lúdico lo expone Esther Ferrer con estas palabras: “Los conciertos debían tener «un poco de *vaudeville*, de gag, de juego infantil y Duchamp» y su función, además de ayudar a vender las publicaciones, era la de llevar al espectador a la práctica del «arte-experiencia» en su vida cotidiana”¹⁷.

El carácter lúdico es aplicable en otros sentidos: antes de iniciarse Fluxus al estilo dominante en arte visual, había sido el expresionismo abstracto y en música el serialismo post-weberniano. Su exposición al público resultaba excesivamente seria y densa. Fluxus, para rebelarse contra estas tendencias, reacciona orientándose hacia una conducta provocando humor y diversión; todos los juegos posibles tienen lugar en Fluxus, proyectan una fuerte orientación y tendencia a reírse del arte y de la música tradicional. Por otro lado, el humor era un interés compartido por los artistas Fluxus, los chistes y las bromas predominaban en su obra.

A pesar de que el humor pueda verse en este contexto como un ataque a las convenciones, Kristine Stiles analiza el humor en cuanto a su facultad conducente a un mayor conocimiento psicológico y crítica social. La cotidianeidad representa un cimiento importante para el humor de Fluxus, y Kristine Stiles anota las fórmulas en que los artistas Fluxus desnudaron “lo extraordinario que permanece latente en lo ordinario no desvelado”¹⁸.

La ineficacia de elaboración o de constituir adecuadamente los elementos de la obra, origina un placer liberador, ya que facilita transitar y explorar en la mente e imaginación del espectador. El humor de Fluxus, comenta Stiles: “Acompaña a las libertades: la libertad de jugar y de perder el tiempo, la libertad de valorar el juego como hábito estético, la libertad de abandonar la razón y la estética y

¹⁵ BERGSON, Henri: *La energía espiritual*, Espasa Calpe, Madrid, 1982, p. 930.

¹⁶ Véase NYMAN, Michael: *Música experimental: de John Cage en adelante*, Documenta Universitaria, Girona MMVI, 2006, pp. 41-44. Y no nos olvidemos, por otra parte, de las aportaciones de Hans-Georg Gadamer en su libro *La actualidad de lo bello*, Ed. Paidós, I.C.E.-U.A.B., Barcelona, 2002.

¹⁷ FERRER, Esther: “Fluxus & Zaj”, en *Estudios sobre performance*, Coordinado por Gloria Picazo, Centro Andaluz del Teatro, Colección Teatral, Junta de Andalucía, 1993, p. 41.

¹⁸ Véase ARMSTRONG, Elizabeth: “Fluxus y el museo”, en *En l’esperit de Fluxus*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1994, pp. 195-197.

simplemente ser”¹⁹. El humor Fluxus se asienta en esas posturas de lo impropio.

Zaj recibe en herencia el humor de Satie, de Dadá. Javier Maderuelo escribe: “Las armas de Zaj fueron: la imaginación, el humor, la filosofía, la espontaneidad, la elegancia, el zen, la alegría y un profundo desprecio por la estupidez”²⁰. El humor es para Zaj su actitud frente al mundo del arte, inherente a la propia vida. El incentivo de reír traza la disposición de los artistas de inducir a los espectadores a reír con ellos. En sus espectáculos abundan los disparates, las situaciones absurdas y extravagantes, con el fin de acercar la razón del ser a su propia esencia. Estas acciones se ciñen a exagerar los contrasentidos que guían y originan la vida. Su humor alcanza lo inesperado, lo aparentemente caótico; su atracción hacia lo discordante proviene de la actitud en que el artista se desliga de lo conformado. Se confirma, por lo tanto, que el humor en la obra Zaj se acentúa sutilmente, no sólo en su filosofía y estética, sino en su actitud ante el mundo del arte, es decir, frente a la propia vida.

Comenta Gómez Amat: “Zaj...representa un gran esfuerzo de libre imaginación y clara fantasía, en relación con un especial humorismo. Es difícil saber si Zaj se adelantó o supo acertar. La verdad es que removió el ambiente, aunque quizá en círculos muy limitados, y luego se vio ahogado por la indiferencia”²¹.

7. Simplicidad y parsimonia

A fin de que la forma de la obra quede clara, se hace inevitable simplificar y concentrar todos los elementos constitutivos. No solamente se trata de otorgar brevedad, sino, además, acortar el margen que permita la entrada a un número de elementos que entre ellos interfieran. Citemos la ópera Fluxus de Wolf Vostell en la que emplea tres palabras de la Biblia para su libreto, y a La Monte Young, que ideó una obra musical con dos diapasones con tiempo infinito.

Fluxus y Zaj no entienden el arte como medio de sustitución sino como reflexión y exposición de lo nimio, cuya representación tiene por significado aquello que se produce en sí mismo susceptible de toda transformación. En su actividad Zaj no persigue ni forzar su comprensión ni transmitir un contenido obligatorio y definido. Las acciones Zaj se manifiestan privadas de dificultades; su proceder es en apariencia sencillo. Sin embargo, a pesar de ello, conviene recordar que en lo más sencillo se verifica lo más complejo. Escribe Díaz Cuyás: “[Las acciones musicales de Zaj] apelan a la atmósfera recogida del concierto, al oído concentrado y a la mirada atenta. Sin embargo, los sentidos creerán no ver no oír, nada está ocurriendo, o bien lo poco que ocurre es totalmente gratuito. El

¹⁹ Véase STILES, Kristine: “Entre piedra y agua. Performance Fluxus: una metafísica de actos”, en *En l’esperit de Fluxus*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1994, pp. 210-227.

²⁰ MADERUELO, Javier: *Una música para los ochenta*, Ed. Garsi, Colección Metaphora, Madrid, 1981, p. 16.

²¹ GÓMEZ AMAT, Carlos: *Tomás Marco*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1974, p. 25.

espectáculo no tiene objeto, nada donde agarrarse, ningún sentido, ninguna intención, ninguna idea”²².

Por otra parte, su simplicidad proviene también, para Javier Ariza, no sólo de los elementos constitutivos de las acciones, como acabamos de exponer, sino del uso de lo cotidiano para obtener una forma de interacción entre arte y vida, “a través de la acción corporal que consigue hacer, como señala José Díaz Cuyás “música con los más leves rumores de lo cotidiano”²³. La simplicidad interactúa con lo cotidiano y la acción corporal.

El carácter simple del *Traslado a pie de tres objetos* es elemental: los espectadores invitados a la primera convocatoria para trasladar tres esculturas de madera de boj. La incertidumbre radicaba en qué podía suceder finalizado el itinerario. No se llevó a cabo ninguna actividad más.

Abgrund, Hintergrund requiere para su puesta en escena objetos muy sencillos: un gran biombo de dos metros de ancho, que en realidad se forma tan sólo por los marcos de madera, cubiertos por papel fuerte de envolver. Los tres intérpretes se mantendrán detrás del biombo sin dejarse ver, excepto aquellas partes de su cuerpo que la acción requiera, como las manos, los pies o la cabeza. Una serie de accesorios completarán la escena: un rollo de cuerda gruesa, una silla, un globo. Gracias a esta simplicidad de medios, Angel Medina expresa: “El ambiente mágico que se consigue por la sobriedad en la elección del material en escena adquiere unos tintes más dramáticos cuando las manos rasgan el papel del biombo, recuperándose así la constante expresionista que Barce, fiel a su tradición (hacer tabla rasa es volver a la Edad de Piedra) no podía haber olvidado”²⁴.

8. Implicación

En el *Manifiesto sobre happening* de 1966, suscrito entre otros por Ben Vautier, Beuys, Lebel y Vostell, se declara que el propósito es transformar en poesía los lenguajes, que el capitalismo ha sometido a mercancía y, al absurdo; el *happening* se revela como posibilidad de expresión de espíritu abierto, más allá de la moral, la conciencia y la percepción: “crea una relación de intensidad con el mundo que nos rodea porque se trata de hacer prevalecer en plena realidad el derecho del hombre a la vida psíquica”²⁵.

El hecho de conceder importancia a tan diversos materiales, podía implicar la anulación de la expresión personal. Sin embargo, en Fluxus el estilo personal de sus miembros no se desechaba si su obra no resultaba en exceso subjetiva. Por

²² DÍAZ CUYÁS, José: “Zaj, tonto el que lo lea”, en *Arena*, 2 abril 1989, p. 62.

²³ 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. 86. La cita contenida pertenece a DÍAZ CUYÁS, José: “Zaj. ¿Un cuento chino?”, en *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 29.

²⁴ MEDINA, Ángel: “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la música de occidente”*, Vol. 2, Madrid 1987, pp. 369-397.

²⁵ “Manifiesto sobre el happening”, en MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 392.

este motivo se tomó como criterio el que una pieza, fuese *performance* o exposición de objeto, se comprometía a ser lo más implicativa posible, regulando la carga mental o emocional en un material mínimo. Sus objetos se conducen como ideas, como herramientas conceptuales cuya intencionalidad, se puede llegar a percibir creándose múltiples significados sobre ellos.

La interpretación en relación a la expresión con dichos objetos, se descubre en un doble sentido. Por una parte la perspectiva del artista como intérprete; y por otra, el espectador como intérprete. Clot reflexiona acerca de la aproximación de los objetos en las piezas de J. Hidalgo con las teorías teatrales de A. Artaud, para quien toda la construcción se origina en la escena y en el lenguaje corporal que se origina antes de la palabra, donde es posible, además, optar su propio lenguaje: música, gestos, movimientos, acciones, palabras²⁶.

Es a Duchamp a quien el objeto, por familiar y banal que sea, debe el acceso a su propia existencia y la manifestación de su *virtud*, incluso fuera del cuadro. Es el *ready-made*, u objeto manufacturado, elevado a la dignidad de objeto de arte únicamente por la decisión del artista. Claude Lévi-Strauss subrayó la importancia del traslado de contexto físico-topológico en la elaboración del *ready-made*. Según él, “para hacer un *ready-made*, se necesitan al menos dos objetos”²⁷.

En Duchamp, la palabra ya no responde al principio de designación. El efecto de sorpresa y de humor se basa, no en el gesto de apropiación, sino en la denominación que despista la relación familiar con los objetos que nos rodean: “Si se introduce una palabra familiar en una atmósfera extraña, se obtiene algo comparable a la desorientación en pintura, algo sorprendente y nuevo. [Entonces se descubren] significaciones imprevistas... A veces se perfilan cuatro o cinco niveles de significación diferentes”²⁸.

J. Hidalgo comenta a Carlos Jiménez que lo que desde 1958 realiza, junto con Marchetti, es música de acción. Piezas en las que se mezclan instrumentos musicales convencionales –por ejemplo, un piano- con objetos no sonoros y acciones. Los objetos, sonoros o no, pueden ir tomando diferentes funciones: visuales, colorísticos, en movimiento. Con los objetos sonoros se puede realizar un proceso espacio-temporal que por sí mismo produce ruido, añadiendo, al resultado final, que la presencia del público genera sonido que debe ser tenido en cuenta como parte de la obra²⁹.

²⁶ Véase CLOT, Manel: “Comportamientos extraños, sonidos ocultos (o la feroz resistencia al una sola vez)”, 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.285-289.

²⁷ GUIGON, Emmanuel: *El objeto surrealista*, Catálogo IVAM Centre Julio González 16 octubre 1997/ 4 enero 1998, Valencia, p. 20.

²⁸ KUHN, K.: “Marcel Duchamp”, entrevista en *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, Harper & Row, Nueva York, 1962. Cita recogida p. 20 Emmanuel Guigon.

²⁹ Véase JIMÉNEZ, Carlos: “Zaj: el oído en el ojo”, en *Lápiz* nº 56, Febrero 1989, p. 43.

Barce comenta a Carlos Jiménez la importancia que se concede a los objetos, y por tanto a la implicación, a raíz del concierto que tuvo lugar entre las 9'33 y las 10'58 del día 19 de noviembre de 1964. En dicho concierto, la música era una parte integrante más, sin un lugar privilegiado, se consideró que era una acción más. Los intérpretes ocuparon todo el escenario y la sala sugiriendo, con sus recorridos, la existencia de un espacio en el que el público se sintiera implicado en el desarrollo de las obras. La presentación de objetos fue uno de los aspectos más importante del concierto. Los ejecutantes no sólo recorrían el espacio, colocaban y cargaban objetos diversos, sino que incluso, éstos privaban de la existencia física de los ejecutantes. De esta manera, los objetos, se alejan de su utilidad habitual, interactúan entre *formas válidas* y *formas tangenciales*, a fin de evitar que colisionen³⁰.

Los objetos originan la actuación en la performance Fluxus y, a la inversa, la actuación concede a los objetos una *presencia* performativa: “Si [los objetos] tienen la naturaleza de la persona –como sugiere nuestra conducta hacia ellos– también tienen la naturaleza de una cosa... Pero también son sujetos, tratados como los sujetos humanos. Y tales obras existen en un estado de tensión entre esos dos polos: ser sujeto y ser objeto”³¹. Se acrecienta con los objetos el sentido de los aspectos corporales, a la vez que se reflexiona sobre su trato cultural y su papel sobre la conducta humana, ampliándose la meditación sobre el modo en que dicha conducta queda agrupada, ordenada y juzgada. Se llega a una evaluación sobre cómo los objetos y los hechos conectan con ideologías que constituyen las formalidades, organismos o instituciones y prácticas sociales y políticas. El cuerpo es el que otorga sentido en la recepción de la obra; él es quien opera con los objetos provocando todas sus interrogantes con respecto a su discurso y significación.

Fluxus utiliza en sus *performances* la estructura-acción de sus componentes y los sucesos determinados, a la vez, por el lenguaje y el cuerpo. Elabora un continuo interrogante en su fluir como ser individual y social: el cuerpo se mantiene como objeto de equilibrio y subjetividad en alianza con otros modos de subjetividad.

“Después del período en que el teatro era más o menos la reproducción de la literatura, se vuelve ineluctablemente al otro miembro de la alternativa: teatro del gesto, el rito, los signos. Ceremonial, celebración, prácticas mágicas bastante dudosas”³².

Un concierto Zaj no posee alcance *aglutinador-globalizador* que sí se observa en Fluxus. La acción Zaj no invita al concurso participativo del público, sino que

³⁰ Véase BARCE, Ramón: “Vanguardia. Música experimental en Madrid”, en *Indice*, 193, enero 1965, p. 19.

³¹ ARMSTRONG, Robert Plant: *The Powers of Presence: Consciousness, Myth and Affecting Presence*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1981. Citado por STILES, Kristine: “Entre piedra y agua. Performance Fluxus: una metafísica de actos”, en *En l'esperit de Fluxus*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1994, p. 219.

³² KANTOR, Tadeusz: *El teatro de la muerte*, Ed. De la Flor, Buenos Aires, Argentina, 2003, p. 229.

mantiene la distancia. Entre intérprete y público se reserva una barrera que Hidalgo explica afirmando que el espectador normalmente “no tiene la estructura técnica suficiente para hacer algo interesante”³³. En consecuencia, el espectador admite o niega la obra, pero no tendrá la oportunidad de variarla o transformarla. Sus acciones encierran en sí un principio y un fin, donde su espacio escénico queda delimitado; es el espacio donde tendrá lugar el rito o ceremonia.

Cage buscó el germen del arte en la influencia física contemporánea afín a la filosofía budista Zen: adquirir la iluminación no a través de la soledad y el aislamiento, sino en concordancia con la realidad. “El auténtico arte –decía Cage- para simular la realidad tiene que empezar a rechazar toda jerarquía de sonidos en el campo musical y de materiales, formas, colores en el de las artes plásticas”.

Comenta J. Hidalgo a Carlos Jiménez que su trabajo artístico es una propuesta al público. Las soluciones interpretativas las aporta el público, éste es quien le pone final a la obra, por tanto, habrá tantos finales diferentes como personas haya. Otra elección es que esa persona admita la obra tal y como el artista la propone, en este caso, hay verdad pero no hay interpretación. Las posiciones intermedias son, para Hidalgo, aquellas que medio interpretan, medio no interpretan, aceptan algunas partes. La situación ideal en un concierto Zaj es la no interpretación, o sea, “el placer de recibirlo tal y como está ocurriendo”³⁴.

Para Pierre Boulez hablamos de un intento de “cortocircuitar la percepción”: “Creo que siempre resulta más sorprendente desplegarse simultáneamente en dos planos: uno en el que nos sintamos seguros y otro en el que nos asalte la duda. Esta dialéctica de la seguridad y de la duda es, creo, uno de los elementos más interesantes en la percepción musical”³⁵.

Traslado a pie de tres objetos es innovador en cuanto que sitúa al espectador en unas coordenadas matemáticamente estipuladas de tiempo y espacio. En el año 1965 se realiza otro traslado, presentado como “*concierto zaj por calles y plazas de madrid*” del que Juan Hidalgo menciona la siguiente conclusión: “resultado: gran desconcierto del público invitado y asombro y regocijo del público ocasional de viandantes. los guardias un poco moscas y la poli no pudo intervenir”³⁶. El “ambiente” es una forma artística que ocupa un espacio determinado, rodea al espectador que ya no está frente a, sino en la obra. Es la plasmación de una realidad en una situación espacial.

Traslado incluye tácticas de apertura que propician la inserción en la esfera del arte de elementos que el minimal y la crítica formalista habían excluido. Es

³³ JIMÉNEZ, Carlos: “Zaj”, en *Revista de letras*, nº3, septiembre 1969, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, y recogida por SARMIENTO, José Antonio: *El recorrido Zaj*, op. cit.

³⁴ JIMÉNEZ, Carlos: “Zaj: el oído en el ojo”, *Op. Cit.*, p. 44.

³⁵ BOULEZ, Pierre: *La escritura del gesto*, Gedisa, Barcelona, 2003, p. 132.

³⁶ HIDALGO, Juan: “Zaj”, en *Revista de Letras*, 3, Universidad de Puerto Rico, Mayagüez, septiembre 1969, pp. 423-444.

decir, la naturaleza –urbe-, la aleatoriedad, la materia, el tiempo, el culto a la personalidad, el espectador, y todo aquello cuyo efecto implica esta aportación en el arte de aquellos momentos, especialmente definidos por una revalorización del papel de la escultura que tuvo como aspecto básico una reconsideración sustancial del objeto.

Coral hablado no es una obra de acción, su forma es la de una conferencia polifónica con tres participantes. Ángel Medina nos explica acerca de esta obra, cómo la relación escena-público no se rompe, ya que, previamente, queda apalabrado con algunos asistentes su intervención en el acto, para formular una serie de preguntas. Estas preguntas, formuladas en medio de las tres conferencias, no harán más que potenciar el caos ya generado³⁷.

9. Ejemplaridad

Este criterio de ejemplaridad y el criterio de especificidad aplicados a Zaj, se ajustan perfectamente a las siguientes palabras de Esther Ferrer: “Provocativo [Zaj] sin intención de provocar, y profundamente incómodo por su falta de pose, prosopopeya, pudibundez, engolamiento, pedantería y sentimentalismo. Ajeno al «ceremonial» del arte y con la voluntad de no ser ni melifluo, ni relamido, ni engolado, ni doctoral, ni magistral, puso en entredicho, simplemente por su forma de «hacer», los discursos ex cátedra –en vigor entonces- al interesarle más su propia «experiencia» que una actividad puramente estética”³⁸.

Los cometidos de Fluxus tampoco son pragmáticos, al menos en lo relevante. Si enseñan algo es a través del ejemplo. Si la propuesta es política, tan sólo lo es simbólicamente; de igual forma sus propuestas no son morales.

Observando *Coral hablado* de Barce vemos su innegable falta de pragmatismo. Dentro del estudio de las interacciones entre el hablante y el oyente, también el lenguaje incorpora normas que regulan la interacción. Su estudio pertenece, dentro de la pragmática, a la llamada Teoría de la cortesía, cuyas normas redactó el filósofo Paul Grice. Así, pues, observando los esquemas que exponemos más adelante de *Coral hablado*, Barce anula la posibilidad de comunicación.

10. Especificidad

La influencia de Maciunas fue decisiva, él era diseñador gráfico e industrial. Toda función del diseñador es resolver cuestiones concretas dando soluciones únicas y no generales. Lo general o múltiple tan sólo está presente en Fluxus cuando se dé absoluta precisión en condiciones muy delimitadas e inevitables, sin lugar a la ambigüedad. Esta fue una de las contribuciones de Maciunas para Fluxus con continuidad.

³⁷ Véase MEDINA, Ángel: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Colección Ethos- Música, Oviedo, 1971, p. 96.

³⁸ FERRER, Esther: “Fluxus & Zaj”, en *Estudios sobre performance*, Coordinado por Gloria Picazo, Centro Andaluz del Teatro, Colección Teatral, Junta de Andalucía, 1993, pp. 31-47.

Podemos, pues, considerar que todas las propuestas de Barce realizadas en el contexto Zaj, fueron proyectos definidos con unas directrices específicas que nos alejan de lo aleatorio y que mantienen, sin embargo, el carácter polisémico y hermenéutico inherente a toda propuesta plástica.

11. Presencia en el tiempo

Una vez hemos comentado el concepto de tiempo en Cage, y antes de analizar las diferentes temporalidades en las obras de Barce, es interesante recordar la concepción del tiempo de Henri Bergson, para quien lo real es duración, y aplica la duración al tiempo en un incesante devenir cuya naturaleza es cualitativa. Las imágenes y procesos dispuestos son rupturas en el flujo continuo de la duración, intermisiones. La duración contiene multiplicidad cualitativa; el tiempo, cuantitativa. Así, las manifestaciones psíquicas, los estados de conciencia, no son objetuales, ni susceptibles de medición. Por tanto, la duración vivida en el ser humano no puede computarse por el reloj, diferenciando entre: por una parte, la naturaleza científica de las cosas, cuya composición de ideas exactas y estables, espacio y tiempo uniformes, y un determinismo causal que consiente llevar a cabo predicciones; y, por otra parte, una vida interior y psíquica definida por acciones, que circulan en un devenir continuo, cualitativo e indivisible, y en una ausencia de determinismo y propósito³⁹.

Al mismo tiempo, Bergson apoya la emancipación contra el determinismo causal físico y psicológico. El individuo se determina por sí mismo, con libertad. Su base originaria, la duración, no es inactiva; contiene vida, impulso vital: *elán vital*. Al desechar el determinismo, la vida toma su propia continuidad, sin proyección premeditada; se hace imprevisible, sin conformar a un todo armónico. Bergson creó una distinción entre la intuición y el intelecto. Según él, el intelecto tiene el fin de promover la acción, no el conocimiento, lo que es el fin de la percepción y de la intuición.

Igor Strawinsky en su ensayo titulado *Poética Musical*, expone su concepto de tiempo. Dos principios temporales dominan el proceso creador. Por una parte, llama tiempo ontológico al tiempo real, al tiempo cuantitativo, medido por su cantidad. Por otra parte existe el tiempo psicológico, individual, “según las disposiciones íntimas del sujeto y los acontecimientos que vengán a afectar su conciencia”⁴⁰. Observamos, por tanto, que lo que para Bergson es real es la duración, lo cualitativo, mientras que lo real es para Strawinsky no la duración, sino la cantidad, lo susceptible de ser medido.

Los compositores experimentales no se interesan por la conservación de la obra, sus procesos una vez que han sido expresados ya forman parte del pasado, interesa la originalidad del momento. Nyman apunta este hecho por la

³⁹ Véase BERGSON, Henri: *Memoria y vida*, Alianza Editorial, Madrid, 2004, pp. 13-53.

⁴⁰ STRAWINSKY, Igor: *Poética Musical*, Ed. Taurus, Madrid, 1986, p. 34.

influencia que el *I Ching* ejerció⁴¹. La versión de Richard Wilhelm del *I Ching* fue una de las primeras completas que se editaron en occidente. A la hora de estudiar los signos del *I Ching*, Richard Wilhelm define el tiempo como la situación total que localiza su expresión en un hexagrama. Carl Gustav Jung, estudioso de los símbolos del inconsciente humano aportó una valiosa colaboración a Wilhelm. Testimonio de ello es el prólogo suyo que aparece en esta importante edición del *I Ching*. Los sucesos acontecen de forma momentánea, no como consecuencia de toda una cadena de causas, que puedan a su vez ser explicados. La visión de los chinos en el *momento* lo incluye todo.

Para el *I Ching* se llama tiempo al crecimiento o a la disminución, a la plenitud o al vacío, también a la acción o al progreso que caracteriza a cada signo. Por otra parte, el concepto de tiempo que se deriva de la lectura del *I Ching*, es la de un tiempo unido al cambio, y de un tiempo de disposición para el cambio. El tiempo presente es el tiempo de preparación para el cambio; es el tiempo de existencia real, que puede ser un tiempo de amargura, como lo idea el budismo, pero dado que el tiempo es consustancial a la vida, únicamente se detendrá cuando ésta deje de existir. Por este motivo, si hay tiempo hay vida, y el tiempo inmediato encarnará más vida, mientras la vida presente valdrá para la inquietud por las cosas materiales, para la disposición de la futura vida que será la vida de nuestros descendientes.

Patrice Pavis señala la doble naturaleza del tiempo teatral: tiempo escénico y tiempo dramático (o extraescénico)⁴². El tiempo escénico es el tiempo del acontecimiento, y se desarrolla en presente continuo: lo que ocurre ante nosotros lo hace en nuestra temporalidad. Es el tiempo de la representación. “Es muy difícil organizarlo en unidades pertinentes a partir de su percepción. El escenario es como una serie de acontecimientos cuyo presente es construido como una serie de presentes”⁴³. Se incorporan en él, los signos de la representación, que además de ser temporales, son espaciales: modificación de los objetos y escenografía, luces, movimientos en escena, etc.

El tiempo dramático “es el tiempo de la ficción del cual habla el espectáculo, la fábula, y que no está ligado a la enunciación, *hic et nunc*, sino a la ilusión de que ocurre, ha ocurrido u ocurrirá algo en un mundo posible, el de la ficción”⁴⁴. Este tiempo adquiere doble modalidad: “El orden temporal de los elementos en la diégesis y el orden seudotemporal de su descripción en el relato”⁴⁵.

Pavis nos detalla cómo ambas modalidades pueden relacionarse a través de tres formas (TD = tiempo dramático; TE = tiempo escénico):

⁴¹ Véase NYMAN, Michael: *Música experimental: de John Cage en adelante*, Documenta Universitaria, Girona MMVI, 2006, pp. 30-31.

⁴² Véase PAVIS, Patrice: *Diccionario de Teatro*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998, pp. 476-480.

⁴³ *Ibid*, p. 477.

⁴⁴ *Ibid*.

⁴⁵ *Ibid*, p. 478. Recoge la cita de Genette.

- TD > TE: La ficción puede ocupar años, mientras que el tiempo de la representación es escaso.
- TD = TE: El naturalismo exigía que fuera así, que ambos tiempos coincidiesen. Esta relación es la común de las *performances*⁴⁶, se establece por sí misma en un tiempo que es el suyo.
- TD < TE: Es poco frecuente que el TE esté dilatado y restituya un tiempo referencial mucho más corto, pero es posible. Las obras de Robert Wilson son un ejemplo.

A través de diferentes operaciones internas de ambos tiempos, se crean ritmos que ayudan a acrecentar su percepción: concentración/estiramiento, aceleración/frenado, parada/arranque, retroceso/impulsión. Son todos ellos antagonistas a la vez que complementarios, ya que lo que se manipule en unos de ellos, repercute necesariamente en el otro.

El tiempo se extiende en cierta longitud, conserva cierta amplitud, cuando varios sistemas escénicos se relacionan para concretar su presencia y su transcurrir, e implica duración. En la exposición de Bergson se trata de una duración concreta, duración realmente vivida. Las obras escénicas cumplen estos tres elementos, de manera que un momento se puede dilatar y otro puede resultar aminorado, habrá más o menos tensión dramática y los segmentos temporales resultarán variables.

M. Nyman señala diferentes métodos de la música experimental para estructurar el tiempo⁴⁷:

1- “Puede escogerse al azar un marco temporal y llenarlo con sonidos”⁴⁸.

Estudio de impulsos, Abgrund, Hintergrund, Coral hablado tienen su marco temporal completamente delimitado, y no al azar, sino como parámetro previsto de antemano.

2- “Pueden hacerse determinaciones temporales mediante cualquier método y luego medirlas según unas unidades temporales cualesquiera, de la más corta posible a la más larga posible”⁴⁹.

Estudio de impulsos, Abgrund, Hintergrund, Coral hablado se inician con una temporalidad determinada, no incluyen internamente unidades cualesquiera, sí hay oscilación de tiempo muy breve (5”) y muy largas (20”), pero a su vez están también determinadas.

⁴⁶ “La noción de «performance» se configura precisamente en función de la idea de meta: consiste en alcanzar una meta muy determinada a despecho de las perturbaciones y *alea* que surgen en el transcurso de la acción”. MORIN, Edgar: *El método. La Naturaleza... Op. Cit.*, p. 297.

⁴⁷ Véase NYMAN, Michael: *Música experimental: de John Cage en adelante*, Documenta Universitaria, Girona MMVI, 2006, pp. 34-35.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁹ *Ibid.*

2- “La obra puede durar lo que dure un acontecimiento o proceso natural”⁵⁰.

Tan solo *Traslado a pie de tres objetos* se conduce por este método.

4- “La duración puede estar determinada simplemente por el tiempo que se tarda en agotar el material dado”⁵¹. Este es el caso de la lectura de *Leyenda china*.

Para Dick Higgins, *presencia en el tiempo* no es la manera más correcta de exponer los trabajos más importantes de Fluxus, en los que el tiempo guarda equivalencia con la incorporación del tiempo en un lienzo en el que los sucesos se incorporan y descubren paulatinamente. Esta presencia en el tiempo significa que la obra puede durar horas o días, puede quedar indefinida en la duración. La experiencia demuestra que el público acepta de mejor grado las obras de menor duración; una vez se supera, entramos en la fase de vivencia en el evento. Se otorga especial importancia a la vivencia del instante en el que se realizan las acciones; su naturaleza determinará su temporalidad. Dicha vivencia obedecerá a las particularidades de la propia experiencia y su integración en ella. El propósito es fusionar al sujeto en su vivencia para sentirla, a través de incitación y provocación como medio eficaz para la reflexión.

Las acciones Zaj muestran otro aspecto distinto al que acabamos de ver en Fluxus: Zaj otorga una gran importancia a la dimensión temporal de la obra. Los intérpretes suelen ir acompañados de un cronómetro, del cual se valen para la medición del tiempo; la partitura lleva su minutación señalada. Son acciones muy calculadas y controladas. La engañosa aleatoriedad con la cual los intérpretes producen sus movimientos y desenvuelven sus acciones en el espacio escénico no equivale a la manifestación del azar: para su creación se anticipan y fijan unas normas. Las acciones, aparentemente espontáneas, omiten su extensa elaboración.

Dice Juan Hidalgo: “ZAJ, que fue siempre una posibilidad omnidireccional en el INTEMPORAL, se TEMPORALIZÓ en Madrid como tal –en julio de 1964- a través de Walter Marchetti y de mí mismo bajo la inteligente sonrisa y el sutil destello de Ramón Barce”⁵².

La invitación al *Traslado a pie de tres objetos* del día 19 de noviembre se presentó con carácter retroactivo. Podemos leer en el cartón: “este suceso tuvo lugar en Madrid el pasado jueves 19 de noviembre de 1964 entre 9’33 y 10’58 de la mañana”. Venturoso inicio de Zaj en el acontecer temporal de su propia historia.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 35.

⁵² Véase MEDINA, Ángel: *Ramón Barce, en la vanguardia musical española*, Ethos-Música, Pub. de la Universidad, Oviedo, 1983.

Además del minutaje que se indica en el cartón como tiempo real, y del carácter retroactivo como tiempo virtual o como poética de la memoria, nos hallamos ante otro tipo de temporalidad: poética del instante, que nos viene a través de la ciudad. Las calles, en su contexto real, ofrecen muchas posibilidades artísticas: por su desplazamiento, su lugar de encuentro, su identificación, sin olvidar a los numerosos habitantes. Los conjuntos, en su fusión, son múltiples e inestables, dado que sus componentes se manifiestan en un proceso continuo de movimiento. Si el arte urbano puede integrar forma a la ciudad, ésta se ve incrementada también con el tiempo, producido por el juego de temporalidades que se dan entre el de la ciudad como conjunto, y el tiempo del ciudadano como individuo. La obra realizada en un medio urbano “no se presenta forzosamente como un objeto reconocible, estable, eterno”. Al contrario, “intervención efímera, *work in progress*, está sometida al tiempo”, tiempo de la ciudad, que sabemos fluctuante y pulsativo más que cualquier otro”⁵³.

La cultura urbana, al expandirse, ha facilitado el paso de un arte de la representación, a un arte de la presentación apropiándose de lo real. De esta forma, nos hallamos ante el acontecimiento que nos ofrece su propia imagen del tiempo. *Traslado a pie de tres objetos* produce una doble temporalidad vista como acontecimiento producido en la ciudad, por el hecho de modificar el tiempo del viandante –tiempo de paso, por tanto efímero- dado que su encuentro con el artista produce en mayor o menor medida una alteración de su ritmo vital y temporal –doblemente efímero -, de esta unión espacio-tiempo, las esculturas de *Traslado a pie de tres objetos* se introducen en el instante que también es escultura *del instante*⁵⁴. Como obra *in situ*, se hace indisociable de ese espacio y confiere a éste cualidades eventuales durante el tiempo de su exhibición.

Estudio de impulsos establece el tiempo con absoluta exactitud, la duración total de la obra es de tres minutos, indicando igualmente en sus segundos las acciones que los ejecutantes deben consumir. Es una estructura presentada como proceso, sin aparente principio ni fin, la pieza se trabaja sobre el tiempo, resituándolo de objeto en proceso. El espacio escénico, no es sólo imaginario, sino real y tridimensional. El tiempo escénico no transcurre sólo para los pianistas y los espectadores, sino que se desenvuelve y realiza en un espacio y tiempo concretos: se puede medir objetivamente. Se cuenta en tiempo real. Este espacio-tiempo real determina una inmediatez perceptiva, en directo, de las acciones o movimientos de los pianistas y formas presentes; es ese espacio concreto y durante el tiempo en que transcurre. Esto asegura que no hay ninguna ocasión de mediación espacio-temporal, que todo ocurre y sucede realmente frente a los espectadores, en el espacio que tienen ante sí y durante el tiempo real en el que los hechos se representan. En la medida en que está establecida por la inmediatez espacio-temporal, la presencia escénica es igual

⁵³ ARDENNE, Paul: *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Ed. Cendeac, Murcia, 2006, p. 77.

⁵⁴ Véase *Ibid*, pp. 77-78.

que cualquier otra realidad del mundo y como tal es percibida, con todas las peculiaridades físicas de lo real⁵⁵.

Abgrund, Hintergrund dispone, al igual que la obra anterior, de tres minutos. Detallamos a continuación la minutación de la obra y sus acciones:

MINUTOS	ACCIONES
Minuto 1	1) aparece una mano por la izquierda (5") y desaparece 2) aparece una mano por arriba (5") y desaparece 3) aparece una mano por la derecha (5") y desaparece 4) aparecen unos pies por la izquierda (7") y desaparecen 5) aparecen unos pies por la izquierda arriba (7") y desaparecen Entre acción y acción transcurren 5"
Minuto 2	6) aparecen unos pies por arriba (7") y desaparecen 7) aparecen unos pies a derecha e izquierda (7") y desaparecen 8) aparecen unos pies por la derecha (7") y desaparecen 9) comienza a asomar un globo rojo por la izquierda, poco a poco; al fin sale del todo, y parte de la cuerda que lo sujeta; luego se suelta y flota (15") Entre acción y acción transcurren 5"
Minuto 3	10) una mano atraviesa el papel del biombo (5") (panel 2 altura media) 11) lo mismo (panel 4, altura media) (5") 12) lo mismo (panel 5, altura media) (5") 13) lo mismo (panel 3, arriba) (5") 14) lo mismo (panel 3, abajo) (5") 15) lo mismo (panel 3, altura media) (5") Entre acción y acción transcurren 5" Luego: retirada de las manos.

⁵⁵ Con respecto a otras artes, como el cine o la pintura, esta característica resulta ser un rasgo propio de la escena. El cine, a pesar de crear la ilusión de realidad tridimensional y de inmediatez espacio-temporal, no es más que una sucesión de imágenes bidimensionales proyectadas sobre una pantalla. La tridimensionalidad y la inmediatez la elabora el espectador a partir de imágenes ópticas bidimensionales, fundándose en el hecho de que esas imágenes forman parte de un mundo real o lo reproducen. Este hecho distancia al cine de la representación escénica. La percepción del espectador, no es igual ante la pantalla del cine que ante el escenario, por tanto, sus efectos emocionales y subjetivos están también diferenciados. El cine, sin embargo, en este sentido, se aproxima más a la novela que al teatro, ya que la cámara hace la función del narrador, imperando su punto de vista y demandando la reconstrucción interna de las imágenes con sus evocaciones y emociones.

En relación a la pintura, ocurre de forma similar. La pintura es bidimensional, es plana, a pesar de crear la ilusión de profundidad a través de la perspectiva. La pintura no se verifica en el tiempo, de esta forma es temporal, estática. Por ello, se aleja del espectáculo escénico.

Vemos, a continuación, el esquema general de minutación y acciones en *Coral hablado* (el hablante se señala con H, y el preguntador con P):

MINUTOS	ACCIONES
0	Empieza a hablar H 1
2	Empieza a hablar H 2
4	Empieza a hablar H 3
35	Termina H 1 Primera pregunta de P 1
36	Primera respuesta de H 1
38	Termina la primera respuesta de P 1 Segunda pregunta de P 1 Termina H 2 Primera pregunta de P 2
39	Segunda respuesta de H 1 Primera respuesta de H 2
41	Termina la segunda respuesta de H 1 Tercera pregunta de P 1 Termina la primera respuesta de H 2 Segunda pregunta de P 2 Termina H 3 Pregunta de P 3
42	Tercera respuesta de H 1 Segunda respuesta de H 2 Respuesta de H 3
44	Terminan las respuestas de H 1, H 2 y H 3 Saludo final de H 1, H 2 y H 3.

Vemos seguidamente el esquema de los hablantes 1, 2, y 3 en detalle:

MINUTOS	HABLANTE 1	HABLANTE 2	HABLANTE 3
0	Comienza a hablar (35")	Calla (2")	Calla (4")
2		Empieza a hablar (36")	
4			Empieza a hablar (37")
35	Se calla P1 le hace una pregunta (1")		
36	Contesta a la pregunta de P1 (2")		

38	Se calla P1 le hace otra pregunta (1")	Se calla P2 le hace una pregunta (1")	
39	Contesta a la pregunta de P1 (2")	Contesta a la pregunta de P2 (2")	
41	Se calla P1 le hace una nueva pregunta (1")	Se calla P2 le hace otra pregunta (1")	Se calla P3 le hace una pregunta (1")
42	Contesta a la pregunta de P1 (2")	Contesta a la pregunta de P2 (2")	Contesta a la pregunta de P3 (2")
44	Se calla definitivamente y saluda	Se calla definitivamente y saluda	

Vemos en el siguiente esquema a los preguntadores 1, 2 y 3:

MINUTOS	PREGUNTADOR 1	PREGUNTADOR 2	PREGUNTADOR 3
0	Calla (35")	Calla (38")	Calla (41")
2			
4			
35	Hace una pregunta a H1		
36	Se calla (2")		
38	Hace otra pregunta a H1	Hace una pregunta a H2 (1")	
39	Se calla (2")	Se calla (2")	
41	Hace una nueva pregunta a H1 (1")	Hace otra pregunta a H2 (1")	Hace una pregunta a H3 (1")
42	Se calla definitivamente	Se calla definitivamente	Se calla definitivamente
44			

El tiempo narrativo ha cedido el paso al interés por un tiempo que puede ser equiparado con el *tiempo de la vida real* o con el tiempo del procedimiento: el tiempo no es simplemente una alusión temática; es decir, el observador no se convierte en el sujeto con relación al objeto (la forma del teatro más progresivo) sino que experimenta el tiempo y el lugar del sujeto y del objeto simultáneamente. Los procedimientos y, sobre todo, su carácter procesual, amplían, en estas obras de Barce, a favor de la dimensión temporal, la idea de estructura en tanto que formación constructiva del objeto.

El tiempo de la representación (escénico) es, por tanto, el tiempo absoluto, que no puede ni detenerse, ni regresar atrás, ni repetirse, ni reducirse a su propia linealidad: pasa. Todo lo que es representado en la escena, subsiste para siempre; no hay posibilidad de volver hacia atrás, es irrepetible.

El tiempo de la ficción (dramático) de la representación, puede ir en paralelo al tiempo absoluto y lineal, o por el contrario, puede romper su tiempo lógico y progresivo, y manipularlo imaginariamente. Se puede construir una obra yendo hacia delante o hacia atrás, con elipsis de mayor o menor duración, acelerando los acontecimientos o retardándolos respecto al tiempo medible. El tiempo de la ficción puede ser un tiempo subjetivo, onírico, emotivo, a fin de seguir unas normas que alcanzar, a ser plenamente desacordes a las del orden lógico. El carácter irrepetible y efímero se explica desde la realidad espacio-temporal y física de la ficción, no desde el contenido o la forma temporal que ampare esa ficción. En un concierto, cada representación de una misma obra es irrepetible; aun tratándose de obras cerradas, o de obras aleatorias y abiertas. En este sentido, su irrepetibilidad es la misma. El rasgo de irreversibilidad, de índole efímera y linealidad, es un aspecto que relaciona la teatralidad escénica con la vida misma y su irremediable sucesión.

12. Musicalidad

La musicalidad referida a este criterio describe un tipo de espectáculo en el que la música es el elemento más destacable, antes que el teatro u otro aspecto artístico. No necesariamente deben poseer estructura dramática. Cage ponía en práctica piezas en las que se reflejara la realidad circundante; sin embargo, muchas de las actuaciones de Fluxus fueron especificadas como Fluxconcertos.

Javier Ariza plantea, desde Zaj, que la música es un elemento más: “El sonido en las acciones musicales Zaj constituyen un elemento más, una dimensión añadida que no prevalece sobre el gesto. En este sentido, Zaj recuerda la lección de Cage de no jerarquizar los diversos elementos que forman parte de la obra musical”⁵⁶.

Barce ha señalado el carácter inestable de cada interpretación de una misma obra musical, cada audición es una primera, dadas las amplias variaciones que se hallan por su naturaleza en su interior: “Se trataba ahora sólo de introducir voluntaria y explícitamente esa inestabilidad formal en la estructura sonora. Es lo que llamamos “música abierta”⁵⁷. La interpretación y el gesto musical pueden depender también de factores externos. Pierre Boulez nos advierte de que debemos tener en cuenta las interferencias que se producen entre diferentes acciones o diferentes maneras de tocar⁵⁸.

⁵⁶ 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. 86.

⁵⁷ BARCE, Ramón: *Fronteras de la música*, Real Musical Editores, Madrid, 1985, p. 61.

⁵⁸ Véase BOULEZ, Pierre: *La escritura del gesto*, Gedisa, Barcelona, 2003, p. 128.

La obra abierta consiste para Umberto Eco “no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras “abiertas” que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente”⁵⁹.

Juan Hidalgo recurre a la música abierta por su permisividad a la hora de elegir la altura de las notas, tempo, silencios: “Un grado de libertad absoluta podría llevar a las situaciones más extrañas e inimaginables. Se llega así a la idea de que “todo es música”, incluso el silencio total”⁶⁰.

Para significarnos su concepto de tiempo y espacio en su proceso creativo musical⁶¹, Juan Hidalgo nos dice que actualmente la música podemos definirla como objeto sonoro⁶² con un principio y un final uniformes establecidos por el compositor y por el material de la obra. El tiempo se convierte en el elemento encadenante de los acontecimientos sonoros; el espacio es el elemento expansivo de dicho sonido⁶³.

Como hemos apuntado anteriormente, para destacar el aspecto sensorial se recurre al grafismo musical, como la representación, la imagen de los procedimientos que producen música, o que pueden inspirar la imaginación y la realización musical a través de asociaciones⁶⁴. A menudo, la notación convencional de la música no consiente afianzar toda la libertad que el compositor demanda, o permitir operaciones que quedan distanciadas del complejo sonoro. Por este motivo, la gran mayoría de las partituras de la música abierta, incluidas las de Zaj, recurren a los gráficos, o directamente a

⁵⁹ ECO, Umberto: *Obra abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1984, p. 73.

⁶⁰ HIDALGO Juan: “Tiempo y espacio en mi proceso musical instrumental”, 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.265-272).

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Se define como OBJETO SONORO, para el compositor contemporáneo desde mediados del siglo XX, cualquier estímulo sonoro audible, micro o macrosonoro, simple o complejo, instrumental o percusivo de cualquier índole, electrónico, concreto, ambiental o perteneciente al reino de lo que hasta el acontecer de la música electrónica y concreta o a la aportación cageniana y de otros compositores contemporáneos se definió “simplemente” como RUIDO. Citaremos como presursor de la utilización musical del entonces llamado “ruido” al futurista Luigi Russolo, padre del “ruidismo”, que inventó instrumentos para producirlos, tales como sus “intonarumori” (entonaruidos) y su “rumorarmonio” (ruidoarmonio). Russolo, en su *Manifiesto dell'arte dei rumori* (Manifiesto del arte de los ruidos) de 1913, exigía que los sonidos fueran investigados sistemáticamente y los clasificaba en seis grupos: 1) Tonos, estrépitos, explosiones y similares. 2) Silbidos y siseos. 3) Murmullos, gorgoteos y susurros. 4) Estridores y crepitaciones. 5) Sonidos obtenidos por percusión sobre metales, maderas, pieles y piedras. 6) Voces de animales y de hombres, gritos, gemidos y risas.

⁶³ Desde los años 50 aproximadamente, un gran número de compositores contemporáneos utilizamos otro tipo de “objetos” (visuales, gestuales, olfativos, luminosos, táctiles, etc.) como material básico exclusivo o alternativo de nuestro quehacer artístico.

⁶⁴ Véase LIGETI, György: *Neuf essais sur la musique*, Editions Contrechamps, Genève, 2001, p. 165.

textos donde se indican las pautas de lo que con mayor o menor precisión se debe ejecutar e interpretar.

Angel Medina reflexiona sobre lo que es música en Zaj, puesto que, muchas de sus obras no poseen ni un solo sonido. La música puede ser preferente en alguna obra e insignificante, en otras. Sin embargo, lo que sí es imprescindible, es la acción y la presentación de objetos⁶⁵.

Walter Marchetti escribe: “Los que escuchan ejecutan sólo la parte que nosotros, los músicos, les permitimos ejecutar”⁶⁶.

El proyecto de Barce para Zaj era crear obras musicales, reemplazando el sonido por las acciones escénicas. Era posible cualquier tipo de organización para estas acciones, lo importante era que estuvieran despojadas de sentido lógico y que se fueran sucediendo unas a otras, en el espacio y el tiempo, como sucede en la obra musical sonora. Así, dice Barce: “estas obras escritas para Zaj eran una “música visual” en la que lo importante eran las combinaciones de esas acciones, y no el contenido aparente de las acciones mismas”⁶⁷.

Coral hablado es una obra específicamente musical, no un espectáculo de acción, como ya señalamos. Se trata de una polifonía hablada, en la que priman los valores fónicos de la palabra por encima de los otros, tal y como apuntamos anteriormente. Teniendo en cuenta que en la música vocal, el factor semántico disminuye, la intención musical, en esta obra, es para Barce atendiendo a sus palabras: “Se trata de representar esa situación no con la palabra cantada, sino con la palabra hablada, de modo que puedan equilibrarse, hasta cierto punto, la atención fonética y la atención semántica. La polifonía de las voces habladas oculta o emborrona a menudo los significados; no obstante –como en la polifonía de las voces cantadas- es posible seguir una por una las líneas, saltar de una a otra o sumergirse en la armonía de las tres voces”⁶⁸.

Conclusiones

La obra de Barce se ajusta en su proceder, como ya hemos señalado, a una acción lógica/ilógica además de lo insinuado y lo cotidiano. Arte y vida conservan un rico diálogo conceptual que, desviado escasamente de los postulados Fluxus, no unifica los dos términos. Los sonidos cada vez se introducen más ampliamente en la vida, creando una nueva manera de entender el arte. Barce explora un lenguaje que se mueve en el borde de un equilibrio entre la metáfora y la irrepresentabilidad. Un inconsciente sin imaginario, donde interviene una aceptación común del inconsciente, el absurdo y los materiales vulgares del mundo cotidiano.

⁶⁵ Véase MEDINA, Ángel: “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la música de occidente”*, Vol. 2, Madrid 1987, pp. 369-397.

⁶⁶ MARCHETTI, Walter: “Como en un diario”, en *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, s.p.

⁶⁷ Documentos personales del compositor.

⁶⁸ *Ibid.*

Después de haber hecho un recorrido por los criterios del proyecto Fluxus en relación a las obras de Barce en Zaj, hemos podido observar las relaciones entre la palabra/música y el gesto de forma patente. La obra se traduce como estructura orgánica casi minimalista, ya que, pese a la estética que use la obra, mantiene una mínima complejidad; en *Abgrund, Hintergrund* parte del cuerpo- (manos, cabeza, pie) detrás de un biombo- vinculando la música al gesto, al pensamiento, a la actividad manual; y la música al objeto que es el cuerpo y al objeto que, a su vez, el cuerpo construye. El cuerpo funciona como una metonimia, como un enlace, que une al público y al intérprete.

Recuperando la visión de Berio con sus palabras: “une poétique sans gestes réels est comme un langage sans inflexions vocales et sans l’expérience sensible de ses matériaux: sans un avant et sans conflits”⁶⁹. Esta crítica contra las poéticas reinantes -entendida como escritura de notas sobre pauta- de la que nos habla Berio, es la misma que reconocemos en Zaj y Ramón Barce en las obras de este período, unido a la crítica ejercida contra los ritos: los del concierto y los del museo. Esta prevalencia ritual que explica la música del teatro, del ballet, etc.; y la integración del gesto vocal en los otros constituyentes de la obra ha sustituido al teatro musical. El rito puede llegar a provocar la inexistencia de la obra, se puede percibir una parte de los orígenes de movimientos subversivos de protesta social.

¿Puede la gestualidad desunirse del silencio? Una gran parte del fenómeno silencioso va unida, inevitablemente, a la gestualidad. Las diferentes funciones del silencio pueden conocerse mejor a partir del lenguaje no verbal.

Examinamos cómo, en el marco de su funcionalidad escénica, el objeto es polimorfo: nos desvía su sentido presentando múltiples usos; se transforma en signo de diversos elementos; no se reduce a un solo sentido o nivel de captación ya que aviva la creatividad del espectador; descontextualizándolo y, para ofrecer una nueva realidad, el objeto se intelectualiza; interviene en la acción más que en la representación.

Mediante sus etcéteras y sus *performances* hemos reconocido cómo Barce y Zaj no exigían conocimiento ni razonamiento alguno. Únicamente deslizaban un entretenido y misterioso instante huido. La ontología de sus etcéteras es su desaparición porque ningún etcétera se repite; su repetición produce una diferencia. Lo único que queda después de la acción es la memoria de ésta. De esta forma funciona como lo “inmarcable” o, el trazo en la subjetividad de cada espectador. La memoria entonces funciona a un nivel de invisibilidad dentro del inconsciente y “el efecto posterior de la desaparición es la experiencia de la misma subjetividad”. La *performance* es irreproducible, y su documentación se convierte en un intento de animar a la memoria para hacerse presente. Pero ¿por qué no entender la ontología de la *performance* –su desaparición– no

⁶⁹ BERIO, Luciano: *Domaine musicale: La Musique et ses Problèmes contemporains*, n^o10, 1963, p. 219. Cita recogida por DELIÈGE, Célestin: *Cinquante ans de modernité musicale: De Darmstadt à L’IRCAM*, Ed. Mardaga, Belgique, 2003, p. 479.

únicamente como el fin material del *performance* sino como lo que convierte en un acto de consecuencias políticas? Es precisamente su desaparición lo que convierta la *performance* en un comentario de sí misma, de su propia marginalidad. La *performance* es una forma de recordar. La memoria que se practica dentro de la *performance* no es “la imagen de un futuro que no va a ser”, sino el pasado y el futuro que se hace presente por medio de la *performance*.

Ramón Barce no escribe ya un discurso poético-sonoro lineal sino fragmentado, con la intención de su ejecución final. Dicha interpretación aspira a tener un público al que dirigirse a través de una puesta en escena, interviniendo, además de elementos informes y el azar, los elementos estructurales, así como la participación del público en algunas acciones, desde distintos ángulos, según su contexto y situación geográfica. Pero es la figura humana la que ocupa el primer lugar del discurso. Es a través de dicha figura como se muestra la fragmentación del cuerpo o la posibilidad de mostrar una parte plena o vacía de él, y ofrecer su visión plástica a través de símbolos, ideogramas, música, silencio. El silencio, afirma Bataille, es la expresión de la violencia, mientras que el dominio del lenguaje es inherente al hombre civilizado⁷⁰. Esta es la paradoja del lenguaje: dice lo indecible: la ceremonia del silencio. A diferencia de la *performance* o acción, su búsqueda es presentar a través del cuerpo un lenguaje hecho de palabras y silencios, ligado a un conocimiento profundo del lenguaje poético puro.

Como dice Roland Barthes, “el lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas”⁷¹, debemos disponer de capacidad para reorganizar y transformar nuevas posibilidades, y hacer nuevas lecturas que amplíen las significaciones. La reflexión sobre los nuevos significados artísticos de la música de los años cincuenta y sesenta, no puede ser unidireccional. Ya que sus expresiones son múltiples, también nuestra mirada debe abrirse a una realidad artística en múltiples direcciones.

Siempre es a partir de una tensión, de una interrupción, de un defecto, desde una disimetría, que la memoria se organiza de algún modo. Se organiza mejor en el desajuste; camina y resuena en la desarmonía. Sin embargo, hemos podido observar cómo se hace imprescindible el olvido y la creación de zonas continuas en el proceso de la obra y la vida, donde la relación entre el pasado y futuro se desvanezca dando paso y lugar al instante.

Como hemos visto, con la música aleatoria se pretendió alcanzar un grado de indeterminación lingüística tal que el ejecutante se viera obligado a participar en la creación final del discurso, convirtiéndose, de este modo, en auténtico co-creador. Generalmente, no sólo el contenido sino hasta la propia forma serán, en un mayor o menor grado, fruto del azar o, dicho de otro modo, de decisiones

⁷⁰ Véase BATAILLE, Georges: *El Erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1985.

⁷¹ BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967, p. 24.

espontáneas que son necesariamente distintas en cada nueva ejecución. Evidentemente, ambas corrientes son ejemplos clarificadores de cómo el juego de la reflexión poética se expande enormemente y el lenguaje alcanza extremos de precisión e imprecisión nunca conocidos antes.

Desde nuestro punto de vista, el olvido que demanda Cage, y sus continuadores de Zaj, y, por tanto Ramón Barce, es un olvido que no existe, Cage nos habla de la imposibilidad del silencio. Silencio que se opone al ruido (silencio/ruido) inmerso en un mundo de sonido (música/sonido). Cage, Zaj y Barce, pasan por la aleatoriedad paulatinamente, primero azar, después indeterminación, siempre queda algún síntoma del “olvido” (*anamnesis*): un instrumento convencional (por ejemplo un piano), una partitura, siempre queda algún residuo. La *anamnesis* (*ana* significa retorno, repetición, reanudación) es para Platón el olvido natal ligado al alma, que hace de la búsqueda un re-aprender lo olvidado. Lo que originan Cage y sus seguidores, es la transformación y metamorfosis de aquel saber prenatal cuyo hecho de nacer nos otorga alma y olvido a la vez, una vez re-memorado, la “nueva música” lo transforma en lo que Cage llamó “Música Experimental”.