

PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Nº 3 Año 2007 - 2008

Homenaje a Francisco Guerrero

Director
REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Consejo de Redacción
ALFREDO ARACIL
MARTA CARRASCO
EMILIO CASARES RODICIO
MANUELA CORTÉS
MARTA CURESES
MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
MARISA MANCHADO
ANTONIO MARTÍN MORENO
MARÍA ISABEL MORALES SÁNCHEZ
DIANA PÉREZ CUSTODIO
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ
DOLORES SERRANO CUETO
OMEIMA SHEIK ELDIN

Secretaría
Ma. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Depósito Legal: GR 1934 - 2008
I.S.S.N.: 1886-4023

Edita: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Coordina
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA

EL PERÍODO ZAJ DE RAMÓN BARCE (1964-1966)

Rosa María Rodríguez Hernández

(Compositora. Universidad de Valencia y Conservatorio Profesional de Música de Valencia II)

Abstract:

Ramón Barce's time with the Zaj Group

Ramón Barce spent only a short period, of barely two years, with the Zaj Group, if we take into consideration the fact that the Group was active from 1964 to 1995. The influence of Fluxus on Zaj is one of the most outstanding aspects when we are studying Zaj. Therefore it seems to be of interest to establish the relationships of Barce's work during this period (1964 – 1966): *Traslaciones*, *Estudio de impulsos*, *Abgrund*, *Hintergrund*, *Leyenda china* y *Coral hablado*, based on the twelve criteria established first by Dick Higgins and later by Ken Friedman for the Fluxus project: globalism, unity of art and life, “intermedia”, experimentalism and research orientation, chance, entertainment quality, straightforwardness and moderation, implication, exemplary nature, specificity, presence in time and musicality.



Ramón Barce

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 acciones¹. Comienza el período denominado Pre-zaj con las obras *A letter for David Tudor* de J. Hidalgo y, *Música para piano nº2* de W. Marchetti, estrenadas en 1961. Será en 1964 cuando al incorporarse Ramón Barce nazca el Grupo Zaj, y sea Barce quien le de su nombre: “Nuestra intención –comenta Barce– era crear en España un grupo para presentar al público los aspectos más vanguardistas de la música de ese momento. Sobre todo para interpretar “eventos” o “happenings”: espectáculos que se consideraban musicales, pero en los que predominaba sobre todo lo visual”². 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.

Tomás Marco en 1966 destaca tres actividades del Grupo Zaj: música experimental, música de acción y teatro musical³. 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”⁴. El historiador de arte, musicólogo, y 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”⁵. 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”⁶. Zaj evita todo tipo de argumento o narración para alejarse de la lógica de la obra teatral. “Mi proyecto para Zaj –dice Barce– era crear verdaderas obras musicales, sustituyendo el sonido por las acciones escénicas. Acciones naturalmente desprovistas de sentido, que se sucedían unas a otras, que se superponían o se combinaban entre sí de manera semejante a como los sonidos (las notas organizadas) se comportan en la obra musical”⁷. Un concierto Zaj, es ante todo, un espectáculo visual y una teatralización de la vida cotidiana. J. Hidalgo en

¹ 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.

² 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.

³ Véase MARCO, Tomás: “Zaj”, en *Teleradio*, 426, 21-27 de febrero 1966, pp. 36-37.

⁴ Idem.

⁵ MEKAS, Jonas: *Fluxfriends. Georges Maciunas. Yoko Ono. John Lennon*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2002, pág. 100.

⁶ Véase MARCO, Tomás: “Zaj”, en *Teleradio*, 426, 21-27 de febrero 1966, pp. 36-37.

⁷ Documentos personales del compositor.

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”⁸. 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 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”⁹. 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 comentario 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 Zaj¹⁰.

1) Globalismo o internacionalismo:

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.

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

⁸ JIMÉNEZ, Carlos: “Zaj: el oído en el ojo” en *Lápiz* nº 56, Febrero 1989, pág. 44.

⁹ 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.

¹⁰ BARCE, Ramón: *Fronteras de la música*, Real Musical, Madrid, 1985. En las páginas 171-177 el propio autor nos comenta *Coral hablado*.

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”¹¹.

2) Unidad 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”¹².

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.

3) Intermedia:

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 minimalista¹³. 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 comportamientos¹⁴. 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”¹⁵.

4) Experimentalismo e investigación:

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.

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

¹¹ BARCE, Ramón: Leyenda china, cartón presentado en Madrid en abril de 1965.

¹² 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.

¹³ Véase HUYSEN, Andreas: “Regreso al futuro: el contexto de Fluxus”, en *En l’esperit de Fluxus*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1994, pág. 247.

¹⁴ 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, pág. 52.

¹⁵ 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).

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 dicción¹⁶. 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 e 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 significations, selon la gesticulation ou l’intonation adéquates mais stéréotypées qui l’accompagnent”¹⁷, 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 por solo 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.”¹⁸ Esta revolución, que es la última etapa de Artaud, es igualmente provechosa para la poesía como para el teatro. Tiene conciencia de que la emisión de la voz, el grito, la intensidad que él desea visceral y no racional, rompe así con el lenguaje

¹⁶ 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), nº3, 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.

¹⁷ TZARA, Tristan: *Oeuvres Complètes*, (textos establecidos, presentados y anotados por Henri Béhar), Ed. Flammarion, Paris, tome 5 (1924-1963), 1982, pág. 227.

¹⁸ THÉVENIN, Paule: *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Ed. Senil, France, 1993, pág. 140. “Dessin, peinture, théâtre”, conferencia pronunciada el 8 de mayo 1986 en la Universidad Federal de Río de Janeiro en el cuadro de un Evento Artaud; *Théâtre en Europe*, nº 11, julio 1986.

convencional, 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 transcripción 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 significado. 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”¹⁹.

5) Casualidad:

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.

Estudio de impulsos cede al azar el hecho de que cualquiera de sus dos intérpretes al piano, abandonando las indicaciones que la partitura exige, opten 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.

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.

6) Carácter lúdico:

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

¹⁹ Documentos personales del compositor.

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

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.

7) Simplicidad y parsimonia:

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 espectáculo no tiene objeto, nada donde agarrarse, ningún sentido, ninguna intención, ninguna idea”²¹.

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, es 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”²².

8) Implicación:

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 mantiene la distancia.

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

²¹ DÍAZ CUYÁS, José: “Zaj, tonto el que lo lea”, en *Arena*, 2 abril 1989, pág. 62.

²² MEDINA, Angel: “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.

vandantes. Los guardias un poco moscas y la poli no pudo intervenir”²³. 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.

Coral hablado no es una obra de acción, su forma es la de una conferencia polifónica con tres participantes, Angel Medina nos explica: “...el aspecto *happening* no está ausente porque entra en los planes de la obra la intervención de algunos asistentes apalabrados previamente para formular una serie de preguntas que, en medio del caos generado por la triple conferencia, no se entienden, como tampoco se entenderían las posibles preguntas que el público –ahora de forma espontánea- pueda formular. Las barreras escena-público se rompen de una forma nada traumática”²⁴.

9) Ejemplaridad y 10) Especificidad:

Ambos criterios 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 melifluido, 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”²⁵.

11) Presencia en el tiempo:

Se otorga especial importancia a la vivencia del instante en el que se realizan las acciones, la naturaleza de dichas acciones determinará su temporalidad.

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.

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.

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

²³ HIDALGO, Juan: “Zaj”, en *Revista de Letras*, 3, Universidad de Puerto Rico, Mayagüez, septiembre 1969, pp. 423-444.

²⁴ MEDINA, Angel: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Colección Ethos- Música, Oviedo, 1971, pág. 96.

²⁵ 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.

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.

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.

12) Musicalidad:

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”²⁶.

CONCLUSIONES

Después de haber hecho un breve recorrido por los criterios del proyecto Fluxus en relación a las obras de Barce en Zaj –el estudio en profundidad queda por hacer-, 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**,

²⁶ Documentos personales del compositor.

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. Examinamos cómo en el marco de su funcionalidad escénica el objeto es polimórfico: 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 para ofrecer una nueva realidad, el objeto se intelectualiza; interviene en la acción más que en la representación.

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 quien ocupa el primer lugar del discurso. Es a través de dicha figura donde 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 civilizado.²⁷ Esta es la paradoja del lenguaje, dice lo indecible: la ceremonia del silencio. A diferencia de la performance o acción, su búsqueda es representar a través del cuerpo un lenguaje hecho de palabras y silencios, ligado a un conocimiento profundo del lenguaje poético puro.

²⁷ Véase BATAILLE Georges: *El Erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1985.