

Hace tan sólo unas semanas fallecía Ramón Barce, compositor autodidacta –aunque recibiera algunas lecciones de compositores de la talla de Messiaen o Ligeti–, destacado miembro de la Generación del 51, teórico, maestro, creador y promotor de un singularísimo pensamiento musical. Poco antes, el CBA había albergado un homenaje al que Barce, ya enfermo, no pudo acudir. Ahora **Minerva** contribuye a su necesario recuerdo recuperando una intervención de 2004 en la que Barce narra de primera mano los orígenes de uno de los proyectos más importantes en los que tomó parte: el innovador movimiento artístico Zaj, que pretendía ejecutar una música gestual que sustituyera sobre el escenario sonidos por acciones, en una época en la que en nuestro país hasta la música dodecafónica era motivo de escándalo. El resultado es un documento único que pone de manifiesto la valentía y amplitud de miras de Barce y sus compañeros de viaje.

música en carne y hueso

RAMÓN BARCE



Juan Hidalgo durante un concierto Zaj en Milán, en 1975. Foto Roberto Massotti

ORÍGENES: EL PRIMER CONCIERTO

Cuando Juan Hidalgo y Walter Marchetti llegaron a España contactaron con algunos compositores y les contaron lo que hacían, para intentar despertar su interés. Pero los compositores españoles de entonces no fueron muy receptivos ante aquellas ideas novedosas. A mí, en cambio, me cautivaron: se trataba de una propuesta aún borrosa, pero que mostraba una gran voluntad de ruptura. En seguida acordamos hacer algo juntos, aunque sin saber bien qué. Aquello fue en noviembre de 1964, éramos todos

muy jóvenes... Buscamos un espacio para hacer un concierto inaugural y, a través de un amigo, conseguimos el salón de actos del Colegio Mayor Menéndez Pelayo. El programa incluía dos obras de Juan Hidalgo, dos de Walter Marchetti, dos mías y alguna de John Cage. La peculiaridad de aquellos conciertos radicaba en que el público tenía la impresión de que eran improvisaciones, cuando en realidad lo hacíamos todo con minutación. El concierto requería de algunos «accesorios», entre otros, una especie de jaula en la que debíamos meter a una

persona, para la obra de John Cage. Recuerdo –aquel fue nuestro primer acto Zaj– que invitamos a la gente a que presenciase el traslado de esos elementos de *atrezzo* desde la casa de Juan Hidalgo hasta el salón de actos del Menéndez Pelayo. Aunque lo cierto es que fue una invitación retrospectiva, es decir, que invitábamos a la gente a algo que ya había sucedido y que, por tanto, no podrían presenciar; pero esto no es ninguna novedad: hay mucha gente que se casa y envía invitaciones para que lleguen tarde...

Este primer concierto fue, en cierto modo, todo un éxito: asistieron bastantes músicos, como Gerardo Bombau, profesor del Conservatorio, que apareció allí muy serio e interesado; también algunos críticos, como José María Franco, a quien recuerdo muy impresionado, sentado en las últimas filas, y mucho público, sobre todo gente joven. Aquello estaba llenísimo. Al principio la gente se removió un poco, se rió, pero no comprendieron nada, porque nosotros no explicamos nada. De hecho, ésta fue una de las principales características de Zaj: invitar al público a intervenir sin decirlo explícitamente (y, en efecto, intervenían tirándonos cosas y demás...). Una de mis obras incluía un gran biombo de cinco cuerpos de papel de estraza que nosotros mismos habíamos construido. Toda la acción ocurría detrás del biombo, el público sólo veía, de cuando en cuando, asomar un pedazo de sogá o cosas por el estilo. Jugábamos también con las hendiduras que practicamos en el papel: asomábamos una mano, luego otra, un pie, otro pie, luego otra mano, siempre más manos que las que el público se esperaba. No había más que dos personas tras el biombo, pero salían cinco manos. Todo esto era de gran efecto y, de algún modo, el público enten-

día que aquello era una invitación a intervenir. En una de las obras, por ejemplo, utilizamos un instrumento musical afrocubano que tenía dentro pipas de chirimoya. La gente lo cogió y empezó a bombardearnos con las pipas. Diría que al público le interesó bastante, y en cuanto a nosotros, nos quedamos muy impresionados. Recordado ahora puede tener más o menos gracia, pero en aquel entonces era una cosa chocante nunca vista en Madrid, en España y en casi ninguna parte, y salíamos con el miedo de que ocurriera allí alguna catástrofe. Walter llevaba un frasquito cuyo tapón servía de vasito para beber, lleno de melisa con alcohol. Siempre tomábamos un chupito para salir más animados, porque la situación era un tanto violenta. El público se reía, pero nosotros no. Además, lo hacíamos todo bien minutado —a veces llevábamos un papelito en la mano, la partitura, digamos— y con cronómetro; resultaba muy trabajoso.

ZAJ

El nombre Zaj se me ocurrió porque buscaba algo relacionado con España, no quería acudir al inglés, que estaba ya tan visto. Y surgió simplemente al juntar dos sonidos característicos del español que muchos idiomas no tienen —la zeta y la jota—, con la a, que es la vocal más abundante en español. El proyecto Zaj se desarrolló prácticamente solo: nosotros mismos creábamos casi todo lo necesario, apenas teníamos que invertir dinero, y en muchos lugares nos ofrecían espacios para hacer nuestros conciertos.

Generalmente, el público quedaba espantado. Recuerdo una representación, no sé si en el Instituto Alemán o en la Facultad de Filosofía y Letras, con un público muy joven y revoltoso. Al final del concierto, no tengo ni idea de por qué, cogieron las sillas —que eran de madera, plegables— y las pusieron sobre el escenario: lo cubrieron todo e incluso nos sepultaron a nosotros bajo las sillas, y se fueron tan contentos. Aquella etapa duró dos años, y en algunos conciertos hubo escándalos mayúsculos, porque hacíamos cosas que algunas personas encontraban muy desagradables, como beber champán con sangre y otras por el estilo. En los periódicos aparecían críticas feroces, diciendo que aquello era una infamia y que no se podía consentir. Se nos obligó a enviar a comisaría una descripción detallada de lo que iba a suceder en cada concierto. Recuerdo que me apresuré a redactar un escrito en el que, desde un primer momen-

El nombre Zaj se me ocurrió porque buscaba algo relacionado con España, no quería acudir al inglés, que estaba ya tan visto. Surgió simplemente al juntar dos sonidos característicos del español que muchos idiomas no tienen —la zeta y la jota—, con la a, que es la vocal más común en castellano.

to, dejaba claro que no pronunciábamos ninguna palabra, lo que convertía el acto en algo bastante abstracto y, por tanto, nada revolucionario. Redactaba los textos con un tono aburrido y estúpido: «entonces sale un actor y coloca una silla un poco más atrás; a continuación sale otro y la coloca un poco más adelante...» Supongo que en la Consejería dirían «que hagan lo que quieran».

Al comienzo no se nos unió nadie más, pero después sí que hubo incorporaciones al grupo, por ejemplo, dos chicos jóvenes y barbudos que colaboraron con nosotros. Además, para hacer más bulto, yo inventaba personajes que no existían pero figuraban en el programa, para que pareciera que había movimiento. Bastante más adelante sí que se sumaron ya en firme algunas personas: Tomás Marco, por ejemplo, y luego Esther Ferrer.

ACCIONES ZAJ

Los cartones Zaj eran unos cartones de colores que llevaban un texto perfectamente inteligible, y que a veces enviábamos por correo, como una suerte de *mail art*. En una ocasión enviamos por correo un papel grande doblado, cortado y con los fragmentos pegados entre sí, pegajoso por muchos sitios... Recuerdo una cosa desdichada: enviamos uno de esos papeles a Vicente Aleixandre, a quien conocía mucho. Era un hombre temeroso, tal vez por estar enfermo, y estando un día en su casa me dice: «Me ha ocurrido algo, estoy preocupadísimo».

Aunque parezca mentira, Zaj se creó como un movimiento musical. Al fin y al cabo, los tres, Hidalgo, Marchetti y yo, éramos músicos. Eso sí, se trataba de un movimiento musical que prescindía, hasta cierto punto, del sonido y de la música tradicional.

mo, he recibido una carta, la abro y está todo el papel pegado, unos trozos con otros... ¿Será una amenaza?» Parecía muy impresionado y a mí me dieron ganas de decirle «pues no sé», pero al final me dio reparo e intenté explicarle lo que era Zaj... No sé si entendió bien, pero me respondió: «con eso me tranquiliza usted». Era muy efectivo porque tirabas para sacarlo del sobre y se rompía una parte y quedaba otra dentro, y seguías tirando y salía otra... Los cartones solían quedar muy bien porque teníamos

unos amigos impresores que hacían todo lo que les pedíamos, rehacían las cosas cuando lo veíamos necesario y nos cobraban muy poco. Aquellas acciones postales rozaban el arte conceptual, algunos cartones contenían instrucciones que no sé si la gente obedecería o no. Eran instrucciones sencillas que no hacían mal a nadie, sino que enseñaban nuevas formas de hacer música, como por ejemplo: «abra usted la ventana y escuche el rumor de la calle».

UNA MÚSICA SIN SONIDOS

Aunque parezca mentira, Zaj se creó como un movimiento musical. Al fin y al cabo, los tres, Hidalgo, Marchetti y yo, éramos músicos, aunque tal vez cada uno veía Zaj de una forma distinta. Eso sí, se trataba de un movimiento musical que prescindía, hasta cierto punto, del sonido y de la música tradicional: se introducían ruidos alguna vez o música electrónica, pero eran sólo unos ingredientes entre otros, sin ningún predicamento especial dentro de la obra. La idea que yo tenía —algo fantástica y quizás insalvable— era la de hacer música sin sonidos, pero algo tenía que ocurrir en el espacio que era el escenario. Se trataba de sustituir los sonidos de la música, los intervalos, las alturas y los acordes, por movimientos. La combinación de diversas formas de movimiento que chocaban en un punto y se encontraban en otro se correspondía con formas de contrapunto o de polifonía. Yo quería en lo posible eludir los significados.

Lo mismo que la música en general tiende a ser música pura, yo quería que allí los movimientos equivalieran a los sonidos de tal forma que no condujeran al espectador a símbolos muy concretos ni a relatos de ningún tipo ni, en la medida de lo posible, a establecer relaciones con el mundo extramusical. Por ejemplo, el funcionalismo estaba totalmente ausente: se podía trasladar una silla de aquí a allí, pero tenía que ser para nada, porque si era para sentarse se convertía en

algo funcional o teleológico, y dejaba de ser música propiamente dicha, música pura. Más que al símbolo, tendíamos a un reflejo simbólico de cosas que a veces se entendían y a veces no, pero se barruntaban... De cara al público, el resultado era un escenario en el que unos intérpretes ejecutaban acciones, una especie de teatro peligrosísimo porque en cualquier momento, si uno se distraía y se dejaba arrastrar por los cantos de sirena de la narratividad, la acción se podía convertir en una alusión escénica. En una civilización visual como la nuestra —y como todas, diría, ya que la vista es el sentido fundamental—, la información que nos llega a través de la vista es absolutamente determinante. Por lo que respecta a Zaj, la gente veía lo que sucedía sobre el escenario y podía tratar de encontrar significados: por eso era importante suprimir la referencialidad, para evitar que el público se deslizará hacia el relato y se olvidara realmente de lo que estaba viendo, con esa actitud de interpretación que mucha gente adopta frente a un cuadro abstracto.

En cierto modo, mi salida de Zaj tuvo que ver con esta tendencia a la teatralidad. Hay algunos temas, como puede ser el sexo, que rápidamente atraen la atención de la gente. La televisión explota este fenómeno constantemente, y lo mismo pasa con las novelas o las películas: si contienen fuertes elementos eróticos, el resto del relato pasa a un segundo plano. En los espectáculos, estos temas atraen la atención del espectador perturbando el resto de la obra, y eso es justo lo que yo quería evitar: no quería que hubiera algo que la gente pudiera tomar por el *quid* de la cuestión, algo por lo que todas aquellas idas y venidas, y también las inmovilidades, pudieran reinterpretarse.

ABRIR EL ARTE A LOS NO ARTISTAS

Creo que el movimiento Zaj provocó algo de apertura en el público, que es de lo que se trataba al fin y al cabo, de mostrar que hay otras cosas en el mundo. Hubo también una tendencia bastante absurda y demagógica que rechazaba que algunos fuéramos compositores y otros no, que quería sortear la especialización afirmando que todos éramos compositores, reivindicando que cada uno hiciera su música... Yo no creo que una especialización mínima sea en absoluto una desgracia. Además, en el arte existe siempre un componente fundamental que es la recepción, algo que no puede sustituirse por la actividad propia. Recuerdo otro disparate parecido, enormemente ridículo, este algo anterior, de los años cincuenta y tantos, cuando algunos se empeñaron en decir que el dodecafonismo era mas democrático que la música tonal porque utilizaba las doce notas en pie de igualdad, tanto el Do, como el Do sostenido... Naturalmente, era una sandez, no sólo porque no sé qué diantres tiene que ver eso con la democracia, sino también porque la igualdad es meramente teórica, algo imposible en las obras en la que se articulaban las notas. Es como pretender que no haya personas simpáticas y antipáticas, que todos seamos simpáticos por decreto, o todos altos o bajos, en una especie de anarquismo extremadamente pueril... Por cierto que, en los sesenta, se tildó a Zaj de anarquista, cuando a mí me parece más bien lo contrario: nosotros continuábamos la tradición del compositor, del intérprete y del público, por mas que se pidiera al público, por amabilidad, que participase...

Muchos años después de Zaj, vinieron a Madrid Juan Hidalgo y Walter Marchetti, y no sé si Esther Ferrer, y conseguimos para ellos una sala del Conservatorio, en la que hicieron cosas bastante complejas, y el público aplaudió cortésmente como se aplaude

cuando se ve algo que a uno le parece bien. La sorpresa y la ruptura que había supuesto Zaj se había desvanecido, como se desvanece todo. No es que el público hubiera cambiado mucho, es que pasado algún tiempo las aristas de la novedad del arte se van limando. Lo mismo había sucedido con el dodecafonismo. Recuerdo una obra nuestra en la que salía un tipo con un violín, otro con una flauta y un tercero con una tuba, y en cuanto salía el de la tuba ya se armaba un escándalo; ahora no pasaría absolutamente nada, claro. También recuerdo las primeras veces que los compositores más o menos tradicionales — ahora no estoy hablando de Zaj— utilizamos las cuerdas del piano pinzadas con los dedos. Cuando el público del Ateneo vio que el pianista se levantaba y metía la cabeza y las manos en el piano y tocaba hubo un escándalo terrible, no tanto por el sonido —que es muy hermoso, parecido al del arpa— sino por el hecho visual. Hoy en día, en cambio, es un elemento habitual en muchas composiciones, donde se indica la intervención del piano pinzado y se ejecuta con naturalidad.

En ese sentido, la frecuentación de una forma de arte, sea del tipo que sea, y el mero transcurrir del tiempo, la hace accesible y también verdaderamente valorable para el público: puede gustar o no, pero se ha desarrollado una cierta familiaridad que permite comprender y juzgar. Esto es lo que ha ocurrido con Zaj y con el resto de movimientos de vanguardia de ese tipo. Recuerdo que Alison Knowles podía salir al escenario y ponerse a contar una a una un montoncito de habas, y la gente aullaba de desesperación; hoy, en cambio, si alguien ve algo así y no le gusta, simplemente se marcha de la sala.

COMPOSICIONES SELECCIONADAS

FRUTOS, 2008
 IRIS, 1996
 LA NAVE VOLANTE, 1988
 HACIA MAÑANA, HACIA HOY, 1987
 NUEVAS POLIFONÍAS I Y II, 1971-1985
 SINFONÍA III, 1983
 CUARTETO III GAUSS, 1973
 OBERTURA FONÉTICA, 1968
 CANADÁ TRÍO, 1968
 CORAL HABLADO, 1966
 PARÁBOLA, 1963

LIBROS

CANADA TRÍO, Madrid, Alpuerto, 1993
 ACTUALIDAD Y FUTURO DE LA ZARZUELA, Madrid, Alpuerto, 1993
 BOCCHERINI EN MADRID, Madrid, CSIC, 1992
 TIEMPO DE TINIEBLAS Y ALGUNAS SONRISAS, Madrid, Alpuerto, 1992
 FRONTERAS DE LA MÚSICA, Madrid, Real Musical, 1985

HOMENAJE A RAMÓN BARCE

29.09.08 > 29.09.08

PROGRAMA RAMÓN BARCE (LA NAVE VOLANTE, NOCTURNO I, DISCUTIBLE LUNA LLENA, NOCTURNO II, TEORÍA DE LUIGI, NOCTURNO III, TEORÍA DE ELENA, NOCTURNO IV, PASEANTES DESPREVENIDOS, RECAPITULACIONES Y DESAPARICIÓN) • CARLOS CRUZ DE CASTRO (PRELUDIO VII, 2003) • CARLES GUINOVART (ACRÓSTICO BARCE, 2008) • TOMÁS MARCO (PASO A NIVEL, 2008) • ALBERT SARDÀ (AMOR Y HUMOR, 2008) JOSEP SOLER (PARA ELENA Y RAMÓN BARCE, 2008) FRANCESC TAVERNA-BECH (IMPROMPTU, 2008)
 INTÉRPRETE DIEGO FERNÁNDEZ MAGDALENO
 ORGANIZA CBA • GESTIÓN MUSICAL LUENO