

El grupo Actum (1973-1983). Pioneros de la música experimental en Valencia

José Vicente Gil Noé

Historiador del arte, músico e investigador

RESUMEN

La verdadera importancia de la labor que el Grupo Actum realizó en la música valenciana entre los años 1973 y 1983, fundamentalmente en cuanto a la creación e interpretación de obras que partían de un concepto extendido de “la música”, sólo puede entenderse a la luz de los cambios que esta disciplina sufrió desde John Cage en adelante. La superación de límites tradicionales, su particular redefinición y lo temprano de su actividad, permiten hacer de Actum un verdadero pionero de la experimentación en Valencia. Este artículo contextualiza su actividad en el marco de la tradición experimental y propone un recorrido por aquéllas de sus características que precisamente le vinculan a esa tradición.

Palabras clave: Grupo Actum / Música experimental / Valencia, España / Interpretación / Siglo XX

ABSTRACT

The real importance of the work that the Grupo Actum did in Valencia's music between 1973 and 1983, mainly about the creation and performance of works which started from an extended concept of “the music”, can only be understood from the changes that this field suffered from John Cage and beyond. The overcoming of traditional limits, its particular redefinition and their early activity, allow understand Actum as a true pioneer of the experimentation in Valencia. This article contextualizes their work in the context of the experimental tradition and offers a journey by those of their features that link them to that tradition.

Keywords: Grupo Actum / Experimental Music / Valencia, Spain / Interpretation / 20th century

I. INTRODUCCIÓN

“El hecho de que nazca algo nuevo no priva
a lo ya existente del lugar
que le corresponde.
Cada cosa tiene su sitio, y nunca desplaza
del suyo a otra;
y cuantas más cosas haya mucho mejor”.
*John Cage, 1957.*¹

Actum pertenece a ese tipo de “cosas” que han sucedido en nuestra historia musical reciente y que, por salirse del ámbito de lo convencional, se han dejado de lado, no han atraído el interés de las investigaciones –de las ya de por sí pocas sobre nuestro siglo XX musical²– y tampoco han merecido un espacio importante en la bibliografía.³ El grupo valenciano desarrolló una intermitente pero intensa labor entre 1973 y 1983, creando y dando a conocer un tipo de música que –como tantas cosas en aquella España de la Transición– se liberaba de ataduras y convenciones, en este caso impuestas por la tradición, los conservatorios y una vanguardia

que se oficializaba a la misma velocidad que dejaba de serlo.

La importancia, validez y actualidad que pretendían los planteamientos y propuestas desarrolladas por Llorenç Barber y el grupo Actum –que en la Valencia de la época algunos reconocieron y muchos disimularon– no se puede entender ni valorar correctamente desde la óptica del modelo musical tradicional-académico. Tampoco desde el de las vanguardias que desarrollaron en Madrid y Barcelona músicos como los de la Generación del 51, o desde el de la modernidad que algunos compositores como José Báguena, Francisco Llácer o Amando Blanquer iniciaron en Valencia ya mediado el siglo. El papel del grupo cobra máximo sentido si se valora dentro de la tradición experimental, a la luz de un modelo que, desde John Cage en adelante, fue ganando terreno y extendiendo una noción absolutamente ensanchada de la música.

Actum fue pionero en dar a conocer en y desde Valencia un proponer que participaba de aquella tradición, en rico maridaje con una variante autóctona y no necesariamente repetitiva del minimalismo. Practicó una música viva, actual, reflejo de su tiempo y de su época, que enriqueció el todavía pobre panorama valenciano conectándolo, por primera vez en muchos años, con el quehacer más avanzado e innovador no sólo de España sino también de otros lugares tan importantes como Inglaterra o EEUU.⁴

El objetivo de este artículo es precisamente justificar la validez del papel desempeñado por Actum en el desarrollo de una nueva opción

¹ CAGE, J., *Silence*. Madrid, Árdora, 2007, p. 11.

² RUVIRA, J., *Compositores contemporáneos valencianos*. Valencia, Ediciones Alfonso El Magnánimo, 1987, p. 8. El autor comenta lo tímido y anecdótico de las aproximaciones a la música valenciana del siglo XX. Desde los años 90 algo han cambiado las cosas, aunque basta contar las publicaciones para constatar que no lo suficiente.

³ Aunque hay algunos retales bibliográficos sobre Actum, aún hoy son las entrevistas, los artículos y los libros de Llorenç Barber los que, sin ocuparse específicamente del grupo, más información proporcionan sobre el mismo.

⁴ Pobre para los que lo vivían desde dentro. Barber: “el mundo musical valenciano mantiene todavía un tono provinciano difícil de disimular, y (mal que nos pese) mucho más difícil de conjurar”, en BARBER, LL, “País valenciano: búsqueda de una identidad”, en *Música en España*, IV (1979) 30-31. Y también pobre para los que lo veían desde fuera. Mary Carmen de Celis se refería a Actum como “músicos que querían hacer algo en esta ciudad (Valencia) que es un cementerio artístico como tantas otras” en CELIS, M.C., “Colectivo Actum (I)”, en *La Estafeta Literaria*, DCXXXVII (1978) 21-22. Tomás Marco subrayaba el mérito de Actum de “operar en una región nada rica en actividades musicales como es la valenciana” en MARCO, T., *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1983, p. 280.

musical en Valencia, más allá de la vía tradicional y de la de vanguardia. Para ello se parte de una aproximación a la moderna música experimental y se contextualiza la actividad del grupo en el marco de la incipiente tradición española. Posteriormente, a partir de la recopilación, estudio y comparación de cuantas de sus obras, textos y programas de mano se han podido recuperar,⁵ se profundiza en las características que definieron su propuesta y que permiten relacionarla con la tradición de la experimentación. Para esta caracterización de Actum se han tenido muy presentes las dos definiciones más importantes –históricas ya– de entre las que se han realizado para tratar de definir la música experimental: la de John Cage en *Silence* y la de Michael Nyman en *Experimental Music. Cage and Beyond*. Entre ellas y los planteamientos de Actum surge, como se verá, un interesante juego de relaciones.

2. JOHN CAGE O EL ORIGEN DE TODO. UNA APROXIMACIÓN A LA MÚSICA EXPERIMENTAL.

Bajo el paraguas de la música experimental se reunía un conjunto diverso y multiforme de propuestas que desafiaban la noción tradicional del arte musical: que se concebían y ejecutaban redefiniendo –cuando no prescindiendo– de elementos históricamente básicos como la estructura, el ritmo, la melodía, la armonía, los timbres convencionales e incluso el “sonido musical”; que reinventaban la notación; que tendían a la inclusión sonora –del sonido ambiental no intencionado, el ruido– y sensorial

–de la acción, ver y oír⁶–; y que cuestionaban aspectos como la sacralidad de la situación concierto, el limitado papel del intérprete o la pasividad del público. La ilimitación –según Nyman⁷– era quizá la seña más característica de una música que centraba cada vez más el interés en el proceso antes que en un resultado final pretendidamente imprevisible. En definitiva, una música tan diferente de “la Música” –entendida ésta como disciplina que llevaba sobre sí el peso de la tradición– que en algún caso se recurrió al paradójico término de *amúsica*.⁸

John Cage está considerado el padre de la música experimental moderna –su famosa obra 4’33’’, estrenada en 1952 aunque concebida algunos años antes, pertenece al mismo período inaugural– precedido, eso sí, de toda una tradición que se remonta a compositores como Eric Satie, Charles Ives, Edgar Varèse, Henry Cowell o Harry Partch.⁹ Fue también él mismo el primero en intuirlo en su famoso *Credo* de 1937, y en definirla por primera vez en un artículo aparecido en la revista londinense *The Store and IMA Magazine* en 1955 y posteriormente en un discurso que realizó en Chicago, en 1957, en la Convención Nacional de Profesores de Música.¹⁰ Cage, que al principio protestaba cuando alguien tildaba sus obras de experimentales, acabó aceptando y usando el término para referirse a la música que especialmente le interesaba, incluida la suya propia. La definió como una práctica inclusiva –en referencia al entorno sonoro y sensorial– que reclamaba la observación y audición de muchas cosas a la vez y que no se basaba en la formación de estructuras

5 Todos los materiales que aparecen o se citan en este artículo se han consultado en el archivo personal de Llorenç Barber y en la biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid.

6 CAGE, J., *opus cit.*, pp. 12,14. “Tenemos ojos además de oídos, y es nuestro deber usarlos mientras estemos vivos”. “La acción relevante es teatral (la música [separación imaginaria entre el oído y los demás sentidos] no existe), global e intencionadamente sin sentido”.

7 NYMAN, M., *Música experimental. De John Cage en adelante*. Girona, Documenta Universitaria, 2006, p. 189.

8 Nam June Paik escribió el 8-XII-1958 a Wolfgang Steinecke, director de los cursos de Darmstadt: “Schönberg escribió atonal, John Cage ha escrito a-composiciones, yo escribo a-música”. Llorenç Barber ha hecho uso del término, y también ha empleado el de “des-artista”, para referirse a sí mismo. Cfr. BARBER, Ll., *Músiques d’intempèrie*. Tarragona, Arola Editors, 2009, pp. 17-18.

9 COX, C.; WARNER, D. (ed.), *Audio culture: readings in modern music*. London, Continuum, 2006, p. 221.

10 Estos textos fueron recogidos en 1961 en *Silence*, el libro que reúne algunas de sus conferencias y escritos más importantes. Cfr. CAGE, J., *opus cit.*, pp. 7-18.

comprensibles ni describía algo preconcebido que después debía juzgarse en términos de éxito o fracaso en base a parámetros determinados. Entendió la música experimental básicamente como un acto de resultado desconocido e imprevisible.¹¹

De EEUU, donde surgieron como primeros creadores John Cage, Earle Brown, Christian Wolff y Morton Feldman, y como primer intérprete destacado el pianista David Tudor, la tradición experimental llegó a Inglaterra a través de la difusión que de ella hicieron compositores, intérpretes y críticos. Allí aparecieron compositores como Gavin Bryars e intérpretes como John Tilbury, la *Scratch Orchestra* o la *Portsmouth Sinfonia*.

La vía experimental se convirtió en una opción alternativa que evidentemente se distinguía de aquella heredera de la tradición clásica, romántica y postromántica. Pero también se diferenciaba de la música de la vanguardia serial y post-serial de compositores como Boulez, Stockhausen, Xenakis, Berio o Bussotti que, pese a su modernidad, “se concebía y ejecutaba todavía en los caminos más que transitados pero santificados de la tradición posrenacentista”.¹² Era todavía, eso sí, una vía minoritaria, cuestionada y polémica, que más que atraer la atención de conservatorios y músicos contaba con un público de seguidores más cercanos al mundo universitario, de las Bellas Artes –interesados en el arte pop, los *happenings*, las *performances* y otras manifestaciones modernas–, la danza o el cine.

Con el paso de los años el fenómeno de la música experimental se diversificó en gran medida, dio lugar a múltiples particularidades y participó de una influencia recíproca con fe-

nómenos como *happening* y *fluxus*, íntimamente ligados a ella y nacidos también bajo el influjo de Cage. Su desarrollo alcanzó otros lugares tan dispares como Japón –donde destacaron Takehisa Kosugi y Toshi Ichianagi– o España.

3. ¿UNA TRADICIÓN ANTERIOR A ACTUM? LA MÚSICA EXPERIMENTAL EN ESPAÑA ENTRE LOS AÑOS 60 Y 70.

En España, la música experimental dio sus primeros pasos a mitad de la década de los 60 desde la ironía y el teatro musical.¹³ En 1964 Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce fundaron Zaj en Madrid, grupo cuyas propuestas, cercanas a las de *fluxus*, estaban fundadas en una identificación arte-vida recibida directamente de Cage –“somos la aplicación práctica de la filosofía de Cage”, diría Marchetti–. Zaj desplegó una gestualidad neutra, vacía de contenido e intención, basada en acciones normales de la vida diaria con las que se daba forma a una música de acción en la que era posible prescindir del sonido y llenar el tiempo –elemento básico de la música según Cage– con el tipo de acciones que fuera. El grupo no desarrolló algo específicamente sonoro, por más que su apariencia fuera musical, y con sus planteamientos fusionadores se situó en las antípodas de los protagonistas de la vanguardia española que defendían la especificidad de la música.¹⁴

Con diferencias respecto a Zaj, pero en una línea igualmente experimental y subversiva, en Cataluña aparecieron las acciones musicales fruto de la colaboración entre Joan Brossa y Josep Maria Mestres-Quadreny. Con obras como *Concert, en tres temps, per a representar* (1964) o *Suite bufa* (1966), modificaron las relaciones entre

¹¹ CAGE, J., *opus cit.*, pp. 13-15. “[...] y aquí la palabra «experimental» es apta, siempre que se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido. [...] Una acción experimental, generada por una mente tan vacía como lo estaba antes de haberla concebido, y por lo tanto abierta a cualquier posibilidad, es, por otra parte, práctica. No se mueve en términos de aproximaciones y errores, como debe hacerlo por naturaleza una acción bien «fundamentada», ya que antes no se habían establecido imágenes mentales de lo que ocurriría; ve las cosas directamente como son: no permanentemente implicadas en un infinito juego de interpretaciones”.

¹² NYMAN, M., *opus cit.*, p.21.

¹³ BARBER, Ll.; PALACIOS, M., *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, 2009, pp. 16-17. Para una completa revisión histórica de los inicios de la música experimental ver capítulo 1, pp. 15-49.

¹⁴ BARBER, Ll., “40 años de creación musical en España”, en *Tiempo de Historia*, LXII (1980) 198-213.

música-texto e introdujeron la corporalidad. Mestres-Quadreny desarrolló también desde finales de los sesenta sus primeras obras ambientales para elementos variables, como *Frigolí-Frigolá* (1969) o *Aronada* (1971), con una notación ya nada convencional y un creciente grado de indeterminación. Carles Santos, natural de Vinaroz pero más ligado al ámbito de la música catalana, dio a luz sus primeras músicas de acción con *El piano* (1968) o *El público* (1968). Igual que Mestres, colaboró con Brossa en *Concert irregular* (1967), música de acción en cuyo programa de mano se declaraba la inutilidad del piano en la evolución musical contemporánea, el protagonismo de la acción y la intención de desmitificar el concierto tradicional.¹⁵

Aunque a partir de 1968 empezó cierta decadencia de Zaj, sus planteamientos, y especialmente algunas de sus obras como *Los Holas* (1966), ejercieron una importante influencia –evidente ya desde los últimos años sesenta– en jóvenes compositores de la siguiente generación como Arturo Tamayo, José Luís Téllez, Carlos Cruz de Castro, Ángel Luís Ramírez y Eduardo Polonio entre otros. Con dos ex Zaj como Ramón Barce y Tomás Marco en el papel de aglutinadores, y con la revista *Sonda*, los conciertos de Nueva Generación y el Grupo Koan en su entorno más inmediato, aquellos jóvenes mantuvieron una actitud crítica hacia la vanguardia de la generación anterior “llenando la escena madrileña de burlas al estirado vanguardismo mediante ironías, teatro y demás”.¹⁶ En general, se desentendieron de los problemas estructurales de la música que ocupaban a sus mayores y, en cambio, se preocuparon de sus aspectos sociales, de buscar la forma de superar la institución concierto tradicional y de desarrollar la integración de las artes.¹⁷

Con la llegada de los años 70, y a medida que éstos avanzaron, en buena parte de una nueva generación de músicos nacidos en torno al ecuador del siglo renació la influencia de Cage, el interés por la música-acción o el teatro musical, la composición textual, la aleatoriedad y otras cuestiones heredadas de lo experimental.¹⁸ Prácticas e influencias que, en algunos casos –sin ir más lejos Barber y Actum en general–, se combinaron con la recuperación del elemento sónico de la música que proponía el minimalismo.

La nueva generación –con nombres como Llorenç Balsach, María Escribano, Jesús Rodríguez Picó, Fernando Palacios, Llorenç Barber, Josep Lluís Berenguer o Amadeu Marín entre otros– tuvo la necesidad de separarse de la Generación del 51 en todos los aspectos y dirigir sus esfuerzos a luchar contra “el más fecundo de los aburrimientos que invadía las salas de concierto”, cargados de optimismo y con “la estimulante sensación de que todavía la música tenía mucho que decir”.¹⁹ Pero el panorama no fue en absoluto propicio y su trabajo se movió casi siempre en la marginalidad. La vanguardia que habían protagonizado los compositores del 51 se oficializaba y mitificaba con el paso de los años, gozando todavía a lo largo de los 70 de la exclusividad de las instituciones, el entorno académico y la crítica. Algunos de sus compositores pasaron a ocupar cargos relevantes y, mientras su música copaba los espacios e infraestructuras, hubo un generalizado desinterés hacia todo lo nuevo haciendo realmente imposible un relevo generacional. Como explicaba Javier Maderuelo, fueron los mismos que habían hecho posible un importante cambio musical en las décadas anteriores los que entonces, en los setenta, se

15 SÁNCHEZ, J.A., “Teatros y artes del cuerpo”, en SÁNCHEZ, J. A. (dir.): *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 57-102.

16 BARBER, Ll.; PALACIOS, M., *opus cit.*, pp. 16-17.

17 BARBER, Ll., *opus cit.*, (1980) 198-213.

18 MARCO, T., *opus cit.*, 1983, p. 280.

19 BARBER, Ll., “Notas sobre la post-modernidad española” en CASARES, E. (coord.): *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982, pp. 41-75.

resistieron a aceptar la necesidad de un nuevo “giro”.²⁰ Un cambio que, necesario para cerrar definitivamente una época, debía darse a partir de alternativas capaces de corregir la incomunicación, la falta de identidad, el cripticismo y el oficialismo reinante. En busca de ese “giro” y de un ensanchamiento del horizonte sonoro es donde hay que situar la labor de Llorenç Barber y del Grupo Actum.²¹

La formación en grupo no fue casualidad, sino estrategia y necesidad para aunar esfuerzos y ser más efectivos. Los setenta –la “década del nosotros” la llamará Barber²²– generaron, como ninguna otra época, un especial interés en los músicos jóvenes por trabajar juntos. Fruto de ese espíritu, e igual que durante la primera mitad de la década aparecieron en Madrid y Barcelona grupos como Koan, Canon, *Grup de Treball* o Sonda, en Valencia se fundó Actum que, con un programa más extenso que el resto, fue el mejor ejemplo de autogestión, resistencia y actividad.²³

Un hito importante en el camino de la nueva música española fueron los Encuentros de Pamplona de 1972, con un núcleo lleno de propuestas de tendencias experimentales y la presencia de John Cage entre otros muchos artistas. Mientras para algunos después de aquella cita lo experimental no sólo no ganó el pulso a la vanguardia anterior sino que perdió fuerza, interés e importancia, para otros entró en un estado de ebullición que se iba a mantener a lo

largo de la década llegando hasta los primeros años ochenta. El Grupo Actum fue de los primeros en ponerse en marcha tras Pamplona y, ya desde 1973, sus miembros fueron de los que más contribuyeron a mantener viva y con fuerza la opción experimental en España.²⁴

4. GRUPO ACTUM. PIONEROS DE LO EXPERIMENTAL EN VALENCIA.

Actum recogió la tradición experimental anterior y la proyectó de forma pionera en el entorno valenciano a lo largo de toda una década entre 1973 y 1983. La tomó directamente de quien se ha señalado como el “padre” e iniciador de todo, John Cage, y de quienes fueron pioneros en España: Zaj.²⁵ Todo ello, en combinación con el paradigma minimalista, fue fundamentalmente reunido y sintetizado a través de Llorenç Barber, quien encontró camaradería e intereses comunes en Josep Lluís Berenguer para formar el grupo así como para atraer y contagiar a otros jóvenes con inquietudes comunes.²⁶ El resultado fueron diez años de creación e interpretación de una *extended music*, variante autóctona de sesgo experimental teñida de un “menos es más” sin interés por la repetición.

Barber, ya con cierto conocimiento de los planteamientos y la obra de Cage, tuvo un acercamiento más profundo a sus formulaciones a través de la lectura de *Silence* en una época tan temprana como 1970.²⁷ Formulaciones de las

21 RUVIRA, J., *opus cit.*, 1987, p. 87.

22 BARBER, Ll.; PALACIOS, M., *opus cit.*, p. 23.

22 BARBER, Ll.; PALACIOS, M., *opus cit.*, p. 23.

23 *Ibidem*, p. 36.

24 BARBER, Ll., “John Cage/España. Una relación de desmesuras”, en *Arte y Parte*, LXXVIII (2009) 70-87.

25 BARBER, Ll., *opus cit.*, 1982, p. 42. Barber deja claro que no hubiera podido inventar Actum sin J. Ll. Berenguer, Francisco Baró o Toni Tordera, ni sin algunos encuentros reseñables y tempranos como la lectura de *Silence*, la asistencia en 1970 al primer concierto Zaj en Valencia y sus veranos en los cursos de Darmstadt.

26 CURESES, M., “La creació musical. Escoles i tendències”, en AVIÑOÀ, X. (dir.): *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear. Vol. V: De la postguerra als nostres dies*. Barcelona, Edicions 62, 2002, pp. 160-257. En la parte dedicada a Valencia (pp.235-245) la autora se refiere a Barber, con su marcado activismo musical, como al centro de un campo magnético capaz de atraer a cuantos estaban aburridos ante el ambiente musical de la época. Sitúa precisamente el origen del grupo Actum en la actitud frente a aquel aburrimiento.

27 Barber leyó la edición original: CAGE, J., *Silence*. Middletown, Wesleyan University Press, 1961. El texto no se traduce al castellano hasta la primera edición de Árdora en Madrid en 2002.

que el músico valenciano dirá que “si por un lado tienen la virtud de replantear las fronteras de la música (definirla sin referencia al sonido), por otro infunden en quien se ve inmerso en ellas un contagioso espíritu liberador”.²⁸ Aún con su importancia para Barber y Actum,²⁹ Cage no fue un fin ni un modelo a imitar, sino un medio, una pista en busca de una solución creadora. Algo similar pasó con Zaj, “un choque irreversible, pero sin perspectivas de futuro”.³⁰ Aunque el grupo madrileño había actuado en Alcoi en marzo de 1968, Barber lo vio por primera vez en directo el 14 de marzo de 1970 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, en un concierto organizado por Joaquín Arnau Amo con la participación de Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer. Fue el principio de una interesante y fecunda relación entre Barber-Actum e Hidalgo.³¹

Con estos referentes en el ámbito de lo experimental –sin olvidar otros que el valenciano intuyó en Darmstadt, donde conoció de primera mano la improvisación de Globokar, el minimalismo de Terry Riley o las propuestas de experimentales americanos como Morton Feldman y Christian Wolff– Barber dio cuerpo a Actum con otros músicos y no músicos jóvenes que, aunque no tuvieron un contacto tan directo con la tradición experimental, sí mostraban una clara inquietud e interés hacia sus posibilidades: primero junto a un duradero Berenguer y luego con las sucesivas entradas y salidas de gente como Antoni Tordera, Francisco Baró, Emilio Baró, Perfecto García Chornet, Salvador Porter, Amadeu

Marín, Jordi Francés, Francesc Fenollosa, Mari Arnanz, Ximo Moreno o Joan Carles Cerveró entre otros.

Entre los objetivos del grupo no sólo estaba la difusión de aquella nueva música, combinación de lo experimental y lo *minimal*, sino también la creación a través de una pretendida *Nova generació de músics valencians*.³² Ya en el primer concierto Actum, en enero de 1974, en el programa figuraban las obras *Aw-1*, *Panta* y *Homenatge en D* de Barber, y *Complejos VII* de Berenguer, en las que se anunciaban algunos de los procedimientos y características que marcarían la creación musical del grupo en el futuro: el minimalismo, la indeterminación, las nuevas grafías, la electrónica, el rechazo a la partitura convencional y la superación del concepto convencional de concierto.

Como grupo de interpretación, Actum fue especialmente activo. En Valencia presentó sus propuestas con asiduidad en la *Societat Coral El Micalet* y de forma más puntual en otros escenarios como *Nova Cultura*, el Conservatorio de Música, la Facultad de Filosofía, el Museo de Bellas Artes y el Teatro Principal. Fuera de la ciudad actuaron en varios puntos de las provincias de Castellón y Alicante, en Madrid, Vigo, Mallorca y Barcelona. Fuera de España, viajaron a Francia para participar en las *Fêtes Musicales de la Sainte Baume* y a Darmstadt para la edición de los Cursos de Verano de 1976. Actum se preocupó también por la divulgación y la pedagogía, convocando cursos sobre la nueva música y sobre electroacústica. Se puso en marcha una editorial *underground* a base de fotocopias

28 BARBER, Ll., *John Cage*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985, p. 11.

29 En el concierto fundacional de Actum, el 10 de enero de 1974, Barber interpretó 4'33'' y *TV Köln*. Un año después, el 22 de diciembre de 1975, Actum organizó un “Concierto-homenaje a John Cage” interpretando *Sonata for clarinet*, *The wonderful widow of eighteen springs*, *A flower*, *Concert for prepared piano and chamber orchestra*, 4'33'', *Piano music 3*, *Music for piano 53-68*, *Music for piano 69-84*, *For Paul Taylor and Anita Denks*, *TV Köln*, *Fontana Mix*, 0'00'', *Variations V*, *Hpschd*.

30 BARBER, Ll., *El placer de la escucha*. Madrid, Árdora, 2003, p. 18.

31 Además de la relación personal que les unió desde entonces, Barber se ocupó especialmente de Juan Hidalgo con motivo de su tesina *Zaj, historia y valoración crítica*, leída en 1978 en la Universidad Complutense de Madrid –aún hoy inédita–. El músico canario estrenó con Actum en Valencia su obra *Rrose Sélavy* el 25 de enero de 1978 en *Nova Cultura*; participó con el grupo en el concierto que ofrecieron dentro del II Ciclo de Música Española del siglo XX organizado por la Fundación Juan March en Madrid en marzo de 1979; y estuvo presente en la primera edición de los Ensembles, organizada por Actum en mayo-junio de 1979, con un coloquio sobre Zaj y la performance *Tamarán*.

32 *Levante*, 17-VI-1975. Entrevista a Llorenç Barber.

encuadradas con papel de estraza para facilitar al público las partituras de sus obras. Y entre sus logros más importantes, desde luego, el establecimiento del Estudio Actum de Música Electroacústica y la creación y organización de los actos de música alternativa Ensems entre 1979 y 1982. Actos que, aunque con una perspectiva diferente, aún hoy siguen con vida tras treinta y tres ediciones.



Fig. 1. Estreno de *Rose Sélavy*, de Juan Hidalgo, por Actum en *Nova Cultura*. Valencia, enero de 1978. En la imagen Juan Hidalgo y Llorenç Barber. Archivo personal de Llorenç Barber.

Y todo ello en una Valencia con una nula tradición no sólo experimental, sino de cualquier cosa que no siguiera el modelo tradicional-académico, como demuestran los comentarios de los críticos en la prensa de la época.³³ Actum vino a llenar un espacio muerto en la ciudad donde, en cuanto a la creación, apenas se contaba con una línea de modernidad iniciada años atrás por José Báguena, Francisco Llácer y Amando Blanquer, que por entonces quedaba ya desfasada y sin interés para la nueva generación.³⁴

Quizá la mejor lectura de lo que significaba Actum para Valencia la hizo Eduardo López Chavarri en las notas al programa del concierto del grupo en los actos conmemorativos del centenario del Conservatorio de Música de la ciudad: “[...]Actum ha sido, es un revulsivo contra los miles de «Heróicas» y cientos de «Para Elisas» que año tras año nos anegan desde los más variados recitales y cuando, paradójicamente, en Valencia se exhibe, visita y compra pintura de lo más actual, de lo más avanzado, en música vivimos anclados en una programación que desconoce el pulso de la sociedad de nuestros días y contra ese estado de cosas ha venido Actum a quitar telarañas, a limpiar polvo secular, a sacar al público de su letargo y con sus fusas, ruidos, voltios y cintas magnetofónicas, a recordar que estamos en este año del Señor y que la evolución cultural es real, viva y operante. Casi críptico, casi mítico, con vagos sesgos de Dios sabe qué tenebrosas connotaciones, el grupo Actum ha logrado salir adelante tras sus etapas en *El Micalet*, en *Nova Cultura* y, más recientemente, con su ciclo en el Museo de Bellas Artes. Es, insisto, un grupo, un colectivo, pero bastaría recordar que en él hay nombres como Barber o que Berenguer es el autor del libro *Introducción a la música electroacústica* para alejar fantasmas de gratuidad superficial y para considerar su presencia aquí. Actum ha posibilitado asimismo la presencia en Valencia de compositores e intérpretes como Marco, Cage, Hidalgo, Esperanza Abad, Santos, etc. que son nombres con resonancia europea y por todo ello, los sonidos instrumentales, de ambiente, grabados en cinta que hoy relacionan, interfieren o incluso enfrentan a público e intérpretes,

33 *Cartelera Turia*, 596. Victor Orenge escribió: “Una lluvia (Actum) tras la única ventana de nuestro interminable monólogo, una lluvia que parece querer lavar el ostracismo de casi siglos en esta ciudad de apariencia maldita”.

Las Provincias, 28-VI-1975. Eduardo López-Chavarri: “Para el público valenciano que vive en ayunas, en rigurosa abstinencia de música actual (en muchos pagos de nuestra tierra aún se considera a Stravinsky un músico de vanguardia...) [...]”.

34 BARBER, Ll., *opus cit.*, (1979) 30-31. “Que existe tanta o más distancia entre las propuestas musicales de los que por edad debieron ser (algunos lo fueron) nuestros maestros (Blanquer, Llácer o Báguena) y nosotros (Actum), como entre ellos y sus predecesores (Palau, López-Chavarri o Asensio)”.

35 Eduardo López-Chavarri. Notas al programa. Ciclo de Música Valenciana en el Conservatorio. Valencia, noviembre de 1979.

serán un revulsivo eficaz contra esas brujas de la comodidad, la rutina y el lugar común y por ello no es de extrañar que Actum pretenda que una de las misiones de la presente obra podría ser la de recoger ese mundo de vivencias dispersas y darle suelta en una sala cerrada”.³⁵

Actum se despidió en 1983, y entre las causas que llevaron al cese de sus actividades estuvo sin duda la dificultad de financiación.³⁶ Por otra parte, con Llorenç Barber en Madrid, Joan Cerveró intentó reorganizar un Actum casi desarticulado tras los Ensems de 1982 pero no logró reanimarlo más allá de algún concierto. Él y otros jóvenes compositores ya de una generación posterior, de formación más académica e intereses muy diferentes, abandonaron el minimalismo y los procedimientos experimentales precipitando un cambio que les iba a hacer protagonistas de una nueva etapa de la música valenciana al tiempo que ponía el punto final a Actum.³⁷ Hoy, muchos años después, el grupo valenciano sólo se conoce parcialmente. Aunque desde el entorno inmediato no se le ha concedido mucha atención, sorprendentemente su aventura forma parte de alguna de las más recientes historias de la música del siglo XX, que lo sitúan entre las iniciativas más importantes de la música española –tras las vanguardias de los sesenta– en la promoción de una música liberadora, viva y antitecnocrática.³⁸

5. MÁS ALLÁ DE “LA MÚSICA”. LO EXPERIMENTAL EN ACTUM.

Que las propuestas que daba a conocer el grupo valenciano en sus conciertos estaban más

allá de unos límites que no debían franquearse; que sus productos podían considerarse cualquier cosa pero no música, fue algo que muchos pensaron y que algunos escribieron.³⁹ Pero la música que quería hacer y dar a conocer Actum ya no era aquella que se escribía en mayúsculas.⁴⁰ El acercamiento a sus características estético-musicales que sigue a continuación se ordena usando el mismo esquema que usó Michael Nyman en su *Experimental Music. Cage and Beyond* –texto clave sobre la música experimental– para definirla: componer, interpretar, escuchar.⁴¹ Este esquema no sólo resulta útil por su claridad, sino también porque permite poner en relación las características de Actum con las que Nyman apuntó para definir aquella música.

Componer

Las consideraciones musicales que se desprenden de las obras y los planteamientos de Actum ponen de manifiesto cuantas diferencias les separaban de los modelos tradicional y vanguardista. Sus creaciones no participaron de la preocupación por generar productos perfectamente acabados y de límites bien definidos cuyos materiales, estructuras o timbres estuvieran tan exactamente pensados y fijados de antemano en una partitura que el intérprete potencial no tuviera más papel que el de revivir de forma literal la intención del compositor. Antes al contrario, en sus propuestas se aprecia el interés por generar obras abiertas, con un intrínseco componente de indeterminación, en las que intérpretes guiados por un heterodoxo y nada

³⁶ CURESES, M., “Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta: en el camino hacia Europa”, en AVIÑO, X., (ed.): *Miscel·lània Oriol Martorell*. Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2001, pp. 205-221.

³⁷ RUVIRA, J., *1979 Ensems 2003: 25 años de música contemporánea*. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2004, pp. 53-54.

³⁸ WEID, Jean-Noël von der, *La musique du XXe siècle*. Paris, Pluriel, 2010, pp.533-534. «La fondation a Valence en 1973 du Groupe Actum, destinée à promouvoir une musique libérante, vive et antitechnocratique, par le compositeur, musicien et musicologue Llorenç Barber (1948) correspond à une période de techniques compositionnelles variées et de tendances post-sérielles –sans oublier les lents débuts de la musique électroacoustique–. On accueille tout d’abord les laïus minimalistes, puis ont découvert le plaisir de l’harmonie, du bon son».

³⁹ *Las Provincias*, 26-XII-1973. Un columnista tituló “Concierto de NO-MÚSICA” un texto dedicado al concierto fundacional de Actum.

⁴⁰ Amadeu Marín. Programa de mano. Concierto en la Facultad de Filosofía. Valencia, noviembre 1979.

⁴¹ NYMAN, M., *opus cit.*, pp.21-58. El esquema elegido por Nyman es del todo adecuado y pedagógico, inspirado en el cuestionamiento que John Cage hizo de las unidades tradicionales de composición, interpretación y audición. Véase nota 43.

rígido sistema de notación pudieran dar lugar a resultados sonoros imprevisibles.

El planteamiento de Actum coincidía con el que Nyman destacaba en los compositores experimentales, a quienes emocionaba más “la idea de perfilar una situación en la que pueden darse sonidos, un proceso de generación de acción (ya sea sonora o de otro tipo), un campo delineado por ciertas normas compositivas”.⁴² Ello conectaba a los valencianos con lo experimental, pero también con el “acto cuyo resultado es desconocido” con el que John Cage definía la música experimental y con la reformulación que el americano hizo de la tríada componer-interpretar-escuchar: “¿qué tienen que ver entre sí?”.⁴³

En las propuestas del grupo cabía cualquier eventualidad, el resultado estaba abierto a cualquier posibilidad y, quizá por ello, Eduardo López Chavarri advertía antes del ya citado concierto en el centenario del Conservatorio de Música: “cualquier cosa puede pasar en el concierto de hoy”.⁴⁴ El interés de Actum se desplazó del objeto al proceso, verdadero eje de sus trabajos. Cobró máximo interés el procedimiento que suscitaba la idea original del compositor, ello sin descuidar el resultado sonoro final y sin desarrollar un conceptualismo que abandonara lo sónico a su suerte o que directamente lo hiciera prescindible.⁴⁵

Los medios con que Barber, Berenguer, Marín u otros miembros conseguían generar aquellas situaciones de resultado indeterminado eran de lo más variado, unas veces recogidos de la práctica común y otras originalmente inventados.⁴⁶ En los casos más moderados recurrieron a estructuras móviles en obras realizadas –total o parcialmente– a base de módulos cuyo orden de interpretación no quedaba fijado de antema-

no. Es el caso de *Homenatge en D* (1971) de Barber, *Complejos IV* (1973) –en sus partes segunda y novena– de Berenguer o de *Materials* (1977) y *Dues peçes per a grup instrumental (II)* (1978) de Amadeu Marín. Este último explicaba en la partitura de *Materials*: “La obra consta de diez módulos que constituyen el material musical básico. Cada vez que la obra sea interpretada, los intérpretes tienen la libertad de organizar los módulos de la manera que crean oportuna, realizando pues un estudio de las posibilidades de combinación de cada módulo con los otros. Ellos serán los que den a la obra la estructura general”. Los módulos en sí estaban concebidos de forma completamente abierta y flexible, así la indeterminación del resultado dependía no sólo de la forma en que se ordenaran las partes entre sí sino también de la manera en que se interpretara la escritura.

Con el procedimiento de móviles ya algo anticuado en los años 70,⁴⁷ los miembros de Actum –como otros autores jóvenes de su generación– se sintieron mucho más atraídos por la flexibilidad, desde lo moderado a lo más extremo. Un tipo de escritura ambigua, que no fijaba todos los parámetros y que permitía al intérprete decidir sobre alturas, duraciones, repeticiones, intensidades e incluso sobre cuando iniciar o acabar una obra, garantizando la indeterminación de los resultados y subrayando la importancia del proceso. Flexibilidad e indeterminación, verdaderas constantes en su música, no eran realmente un fin sino un medio en la búsqueda de la participación comprometida del intérprete y en el intento de colectivizar la creación musical para hacer de ella responsabilidad no sólo del compositor sino también del intérprete y hasta del público.

Moviéndose en una escritura gráficamente evolucionada respecto al modelo convencional,

⁴² *Ibidem*, p. 25.

⁴³ CAGE, J. *opus cit.*, pp. 13-15.

⁴⁴ Eduardo López-Chavarri. Notas al programa. Ciclo de Música Valenciana en el Conservatorio. Valencia, noviembre 1979

⁴⁵ BARBER, LI., *opus cit.*, 2003, p. 35.

⁴⁶ Cfr. BERENGUER, J. LI., “La aleatoriedad en la música”, en *Cimal*, II (1979) 39-43.

⁴⁷ MARCO, T., *Música española de vanguardia*. Madrid, Guadarrama, 1970, p. 133.

crearon obras de macroestructura definida pero con contenido o microestructura totalmente flexible que desembocaban en resultados sonoros de lo más variable.⁴⁸ En *Monòlec a Lluïsa* (1975) Barber sólo proponía las alturas e intensidades, dejando las duraciones a criterio del intérprete sugeridas por trazos horizontales detrás de cada altura. En otras obras como *Aramateix* (1976), *Intus* (1980) o *Música nuda* (1980), también de Barber, simplemente se prescribían las alturas concediendo libertad para elegir el número de intérpretes, los timbres, las intensidades, las duraciones, el ritmo o a la velocidad. En *Complejos VII* (1973) J. Ll. Berenguer abandonó el pentagrama y las alturas definidas. Dispuso una línea/eje horizontal y era el intérprete quien decidía las alturas en función de la distancia de los signos a la línea/eje, y la simultaneidad de las mismas según la densidad de los signos sobre el papel. Amadeu Marín también abandonó el pentagrama y el sistema de alturas definidas en *Materials* (1977). En *Primera finestra* (1976), por su parte, sí proponía unas alturas, pero sólo como punto de partida para que a lo largo de la obra los intérpretes las sometieran libremente a una serie de procesos sugeridos a través de signos y grafías nada convencionales.

En un punto más extremo de la flexibilidad y la indeterminación, Actum recurrió a la música gráfica para algunas de sus propuestas, un recurso muy común para los músicos de aquella generación.⁴⁹ Con este procedimiento los compositores plasmaban en el papel una idea a base

de gráficos, diseños o dibujos suficientemente sugerentes como para que el intérprete se sintiera estimulado a producir sonidos. A menudo, este tipo de partituras adquirirían cierta autonomía por su belleza plástica desligada del sonido. Ante la ambigüedad de esta escritura, los ejecutantes traducían lo plástico a lo sonoro con tal libertad que los resultados eran de lo más dispar e imprevisible. Llorenç Barber compuso junto a María Escribano *Love store for "yu"* (1975), una partitura formada por cuarenta y siete cuadros con diseños a base de signos musicales tratados muy libremente, incluso distorsionados, que no se prestaban en absoluto a una lectura convencional. En su caminar por la obra, con las diversas posibilidades direccionales, los ejecutantes debían dejarse estimular por unas grafías ambiguas que albergaban además una sugerente autonomía visual.⁵⁰ J. Ll. Berenguer proponía en *Barbegrama-barbeglífico* (1975), para órgano, una escritura a base de diversos tipos de líneas y puntos. Pero sin duda fue *Cómic* (1975), para grupo indeterminado, su obra de música gráfica más conocida y la que en más ocasiones interpretó el grupo Actum. Dedicada al Grupo Glosa –conjunto madrileño especializado en música gráfica y formado por Alfredo Aracil, Tomás Garrido, Pablo Riviere y Francisco Guerrero⁵¹– constaba de treinta y seis viñetas donde se combinaban desde esbozos de notación convencional hasta números, pasando por letras, unos labios, puntos, trazos, espirales, flechas, texto, morse y un ¡BOOM...! al más puro estilo de los cómic.⁵²

48 BERENGUER, J.LL., *opus cit.*, (1979) 39-43.

49 BARBER, Ll.; PALACIOS, M., *opus cit.*, p. 34.

50 BARBER, Ll., *Músicas de buen ver*, catálogo de la exposición celebrada en l'Antic Ajuntament, octubre de 2008, Tarragona, Ayuntamiento de Tarragona, 2008. "Son muchas las escrituras que más allá de lo específico sonoro entran en el mundo ambiguo de las sugerencias, de los sonidos y los rumores que nos rumorean y nos cantan a la retina a través de su darse al ojo sin esperar a ningún intérprete o lectura instrumental. Este es un *partiturar* autónomo, es decir, desligado del sonido, pero capaz de despertar, en aquel que lo lee o lo contempla sólo con los ojos, ecos inauditos y piezas de fantasmal ser sónico y reverberante." Incluye una reproducción de la partitura. Otra reproducción en: MADERUELO, J., "Música gráfica", en *Metaphora: arte, literatura, intermedia*, I (1981) 97-109.

51 BARBER, Ll.; PALACIOS, M., *opus cit.*, p. 34.

52 BERENGUER, J.LL., *Cómic*. Pamplona, Euskal Bidea, 1981. Ángel Cosmos explica en el *Avant-propos* de esta publicación de la partitura: "Cómic es la obra plástica de un músico; y/o es la música plástica de un compositor; y/o es el gesto visual neocodificado de un músico; y/o es, simplemente, una partitura... Y como partitura nació para ser vista y contemplada, interpretada, representada". Existe reproducción de la partitura y las indicaciones en: VILLA ROJO, J., *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid, Iberautor, 2003, p. 324.

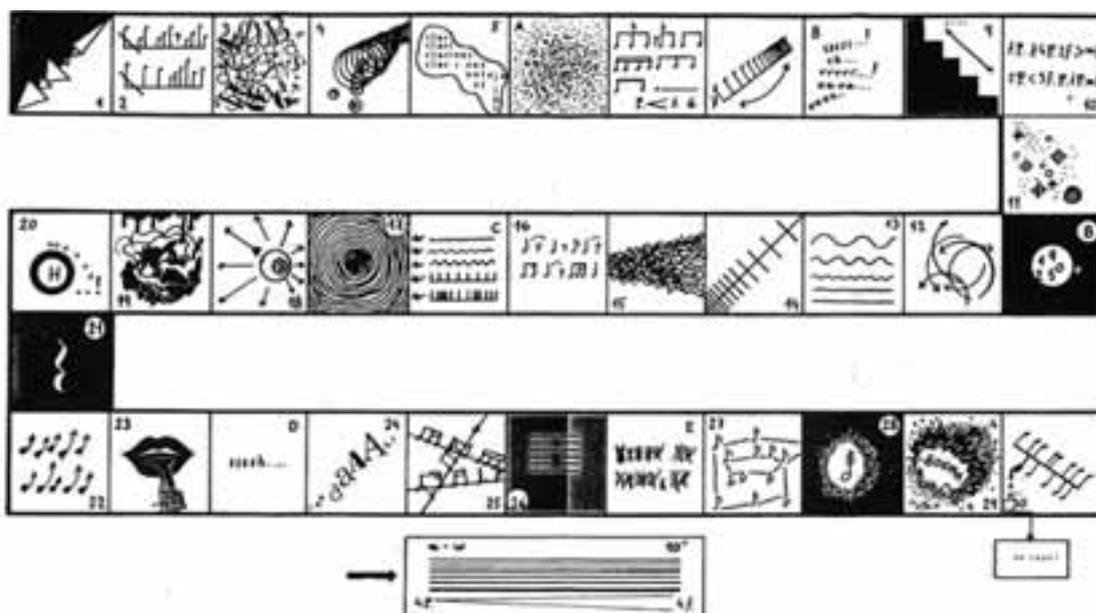


Fig. 2. *Còmic*, obra para conjunto indeterminado de J. Ll. Berenguer. Biblioteca de la Fundació Juan March.

Un paso paralelo al de la música gráfica en el camino hacia la indeterminación llevó a los miembros de Actum a la composición de obras a base de indicaciones estrictamente textuales. La partitura se convertía en unas líneas de texto a través de las que el compositor indicaba, con mayor o menor detalle, qué proceso quería que siguieran los ejecutantes en busca del resultado sonoro. Un procedimiento, el textual, que contaba con ejemplos notables desde las obras de George Brecht en el entorno *fluxus* hasta el célebre *Aus den sieben tagen* de Stockhausen. En algunas partes de *Quod tibi magis delectabilis* (1975) Barber sólo ofrecía al intérprete indicaciones como “respira profundamente” o “imita de lo que escuchas lo que más te guste”. Su obra *Óbice, sonata para agua y flauta(s)* (1978) constaba de tres partes o movimientos con las únicas indicaciones: “I.- Que el aire de tu boca salga del agua; II.- Cuenta mientras la(s) besa(s) algo amable. Busca un loco sonido nuevo. Continúa besando y/o contando; III.- Que el aire de tu

boca llegue al agua”. Y en *Amnessienne(s)* (1979) la partitura la constituía el texto: “Cuando no encuentres nada: toca. Si algo viene a tu mente, calla. Continúa así hasta que el maestro de Arcueil te inspire algo: acaba ya”. Francesc Fenollosa proponía en *Peça per a piano* (1980) seis partes con las sugerencias: “I.- *Notes molt soltes*; II.- *Percudir l’instrument*; III.- *Harmònics*; IV.- *Compara l’afinació*; V.- *Notes llargues en LA per parelles*; VI.- *Glissandi molt lents*”. En la misma línea estaba *Límites* (1975) de Jordi Francés, dedicada al Grupo Glosa.

Joguina (1976), de Amadeu Marín, fue una de las obras textuales más interpretadas por el grupo. El autor invitaba a crear una situación en la que un grupo indeterminado de ejecutantes podía tocar libremente de *forte* a *piano* mientras se consumía la cuerda de unas cajas de música cuyo dejar de sonar marcaba el final de la pieza. En la línea textual, *Sambori* (1978) de Llorenç Barber proponía a los intérpretes traducir libremente a sonidos todo cuanto pasara en los

cuadros de un gran *sambori* dibujado a tiza en el suelo de cualquier espacio imaginable. Era el público, en su entrar y salir de esos cuadros, inconsciente o conscientemente, el que daba la pauta a los ejecutantes.

En su planteamiento de propuestas indeterminadas, algunas obras de Actum hicieron un guiño a la identificación arte-vida y a la concepción inclusiva de la música de John Cage. Aunque *4'33''* quedaba ya muy lejos temporal y musicalmente de los valencianos, algunos aspectos de la filosofía del compositor americano respecto al silencio y al ambiente tuvieron reflejos puntuales en el grupo. Lo imprevisible no se acababa en la aportación intuitiva de los intérpretes ante las indicaciones ambiguas del compositor, porque en la música, en palabras de Cage “nada sucedía excepto sonidos: los que están sobre el pentagrama y los que no. Los que no lo están aparecen en la música escritos como silencios, abriendo así la puerta de la música a los sonidos del ambiente”.⁵³ Si bien Barber jugó con el silencio en algunos formantes totalmente en blanco de *Love store for “yu”* y en obras sin sonidos musicales como *Panta* (1973) o *Puig Antich (Silenci viu)* (1975), fue Amadeu Marín el receptor más fértil del planteamiento cageano con obras como la serie *Pre-textos* (1979), que según él mismo eran “un honesto dejar sonar unos sonidos capaces de aceptar, aliarse con, e incluso desear abiertamente el concurso del entorno vital, amante y amado ya para siempre [...] una música abierta al sonido de la vida. Música en grandes minúsculas”.⁵⁴

Todas aquellas prácticas cargadas de indeterminación, participación y experimentación que se han descrito, se combinaron en la música de Actum desde bien pronto con una actitud deliberadamente reduccionista en cuanto al material. La sensibilidad *minimal* despertó en el grupo de manera instintiva, dando lugar a una

variante autóctona, poco repetitiva, participativa y de características diatónicas y biensonantes.⁵⁵ No se trataba de emular el proceder de compositores como Terry Riley, Steve Reich, La Monte Young o Phillip Glass, quienes en reacción a la multiplicidad de la indeterminación basaron sus obras en unos pocos y cuidadosamente seleccionados elementos que sometían a procedimientos repetitivos –línea en la que, salvando las distancias, trabajaron otros como Alberto Iglesias, Javier Navarrete o Carles Santos–. Sin embargo, Actum sí compartió con los norteamericanos el interés por reducir y elegir escrupulosamente el material, pero para someterlo después al juego y a la sutil manipulación en busca de un resultado sonoro regocijante.

Llorenç Barber, que pudo escuchar en directo *In C* de Terry Riley y la casi minimalista *Continuum* de György Ligeti en Darmstadt’69, fue el primero en adoptar aquel planteamiento reduccionista en una obra como *Homenatge en D* (1971), en la que todo giraba en torno a una única nota Re. En *Quod tibi magis delectabilis* (1975) el material de base eran las notas La, Re, Mi, sobre las que el compositor proponía infinitas formas de utilización. *Aramateix* (1976) era una sucesión de “sutiles procesos heterofónicos” según Ramón Barce, a partir de sólo tres notas dadas. En aquella línea siguieron obras suyas como *Monólec a Lluïsa* (1975), *Puig Antich* (1975), *Cercant un estel* (1978) o *Intus* (1980) entre otras.⁵⁶ Por influencia directa de Barber muchas obras de otros compositores de Actum participaron de la reducción y la sencillez. En *Eventos* (1975) J. Ll. Berenguer proponía toda una serie de procesos al pianista a partir de un único acorde inicial. *TremoLA* (1979) de A. Marín giraba en torno a una única nota La que recorría toda la obra en un trémolo-pedal, sirviendo de soporte a pequeños acontecimientos sonoros. En *Primera finestra* (1976) Marín

53 CAGE, J., *opus cit.*, p. 7.

54 Amadeu Marín. Programa de mano. Concierto en la Facultad de Filosofía. Valencia, noviembre 1979.

55 BARBER, Ll., *opus cit.*, 2003, p. 30.

56 BARBER, Ll., *opus cit.*, 1982, pp. 59-65.

ofrecía al principio un acorde de tres alturas para la guitarra y otro para el piano que, sometidos a procesos de transformación, generaban el desarrollo de la obra.



Fig. 3. *Cercant un estel*, obra para conjunto indeterminado de Llorenç Barber. Biblioteca de la Fundación Juan March.

Ante una idea de la música abierta, procesual y eminentemente indeterminada como fue la de

Actum, caben algunas consideraciones acerca de aspectos como la singularidad, la identidad o el tiempo que ya avanzaba Michael Nyman al respecto de la música experimental en general.⁵⁷ Si los compositores no fijaban totalmente las cualidades de los sonidos o directamente usaban diseños que no tenían un significado musical fijo, la configuración sonora que surgía de la interpretación de una obra era algo momentáneo, pasajero, necesariamente diferente de cualquier ejecución anterior o posterior. El interés de los valencianos por el momento particular, cambiante cada vez, contrastaba con las ideas de permanencia e identidad de la obra, tan importantes para los compositores de la tradición y la vanguardia. Ello ponía de manifiesto la herencia de la práctica experimental y el eco lejano del pensamiento musical de un John Cage marcado por las premisas orientales del budismo zen.⁵⁸ A pesar de estas cuestiones, y de que el interés de las grabaciones de obras indeterminadas fuera comparado con el valor de una postal por Cage,⁵⁹ algunas obras de Actum fueron registradas en Radio Nacional de España y en las dos primeras ediciones de los *Encontres de Compositors de Mallorca*.⁶⁰

El tiempo, el ritmo y la duración de las obras eran aspectos que se vieron alterados de una manera singular en las obras de Actum. La indeterminación y flexibilidad con que los miembros del grupo dotaban a sus propuestas llevaba consigo una evidente elasticidad en todo lo referente a lo temporal que hacía inútil cualquier especulación a priori. El ritmo no quedaba definido de antemano en obras que prescindían del compás y que sugerían las duraciones recurriendo a longitudes de trazos y otras grafías ambiguas

57 NYMAN, M., *opus cit.*, pp. 30-34.

58 CAGE, J., *opus cit.*, p. 39.

59 *Ibidem*, p. 39.

60 En RNE el Grupo Glosa grabó en 1976 *Cómic*, de J. Ll. Berenguer, y *Quod tibi magis delectabilis* de Ll. Barber. En 1978 el grupo Actum grabó *Cómic* y *Segones al natural* de J. Ll. Berenguer; *Materials*, *Serem*, *Set peçes lepidiformes*, la serie *Pretextos e Invenció* de A. Marín; y *Cercant un estel* y *Aramateix* de Ll. Barber. El Grup Instrumental Català grabó *Joguina*, de A. Marín. Todas estas obras fueron emitidas en algunos programas de Radio 2 de RNE y durante las cartas de ajuste de TVE entre 1980 y 1988. (Cfr. *La Vanguardia*, avances de los programas de radio y televisión). En Mallorca se grabaron *Cómic* y *Joguina*, interpretadas por Actum, registradas después en un disco editado por Unió Musics/Àrea de Creación Acústica en Palma de Mallorca en 1985.

como en *Complejos VII* (1973) y *Lúdica I* (1975) de Berenguer, o *Sons habitant un espai* (1980) de Marín. En otras, como *Aramateix* (1976) e *Intus* (1980) de Barber, *Triángulo* (1979) de Berenguer o *Parella de tres* (1978) de Marín, únicamente se ofrecían alturas, quedando la duración de los sonidos y la continuidad o no de su ejecución a criterio de los intérpretes, que eran quienes al fin y al cabo generaban un ritmo casual con sus decisiones. En estos casos, y evidentemente en el de las obras gráficas, el parámetro rítmico gozaba de la viveza y cambiante imprevisibilidad que Cage reconocía en las obras cuyas partes no estaban fijadas completamente en la partitura.⁶¹

Aunque en algunos casos se recurrió a valores cronométricos para estructurar el tiempo y para acotar la duración de la obra, como en *Primera finestra* (1976) o en *Parella de tres* (1978) de Amadeu Marín, en la mayoría de las obras la flexibilidad de la escritura y el margen de decisión ofrecido a los intérpretes hacía impredecible la duración total de cada ejecución. Una duración que se podía llevar al extremo en los casos en que se daba la posibilidad de repetir alguna parte un número libre de veces.⁶² En *Homenatge en D* Llorenç Barber dejaba a criterio del pianista la repetición de las “células magma” que mediaban entre las figuras móviles. En *Eventos*, una obra con forma de bucle, J. Ll. Berenguer daba la posibilidad de acabar la obra en diversos puntos de la misma, pero también de repetirla entera tantas veces como decidieran los ejecutantes.

Para la estructuración del tiempo también se recurrió a métodos realmente originales y azarosos. En *Joguina* (1976) de A. Marín, el marco temporal quedaba definido por la duración de la cuerda de unas cajas de música. La obra se iniciaba cuando éstas empezaban a sonar y finalizaba cuando su sonido se extinguía. Se debían usar un mínimo de dos y un máximo indeterminado de cajas, variando la duración de la obra en cada interpretación en función de cuantas se

usaran y cuanta cuerda tuviera cada una. En *De Pe a Pa* (1980) de Barber, la duración dependía exclusivamente del azar. Entre los ejecutantes se repartían textos que comenzaban a leer susurrando hasta que cada cual se encontraba con la sílaba “pe”, momento en el que se seguía leyendo con voz “clara y distinta” hasta tropezar con la sílaba “pa”. La obra finalizaba cuando todos llegaban a dicha sílaba. En *Sambori* (1978) de Barber, era el público el que marcaba los límites. La obra empezaba cuando el primer espectador entraba en el “terreno de juego” que se había dibujado previamente en el suelo y finalizaba cuando el último de ellos salía.

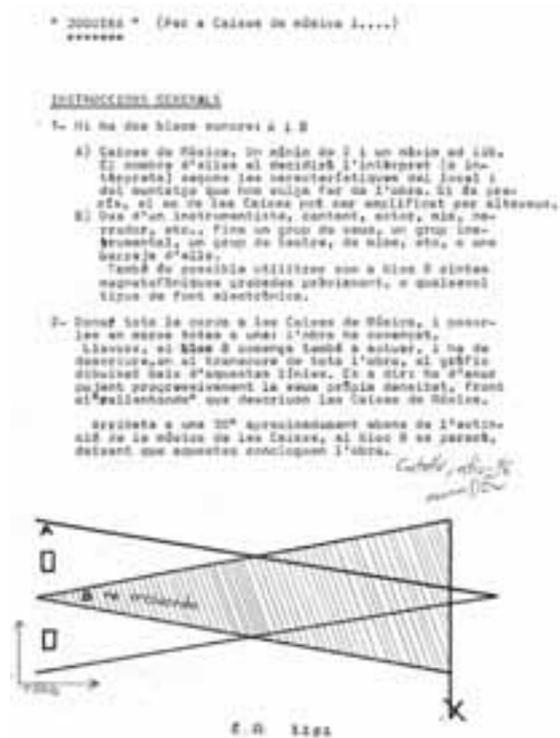


Fig. 4. *Joguina*, obra textual de Amadeu Marín para conjunto indeterminado y cajas de música. Archivo personal del compositor.

61 CAGE, J., *opus cit.*, p. 15.

62 En estos casos podría haberse dado una situación parecida a la protagonizada por Carles Santos con la interpretación de *Piano Phase* de Steve Reich en un concierto de Alea en marzo de 1970, salvando las distancias, pues aquella obra era deliberadamente repetitiva. La ejecución duró tanto que el resto de las obras del programa no se pudieron interpretar. Cfr. MARCO, T., *opus cit.*, 1983, p. 273.

Con un Actum en busca de procesos abiertos a la participación, la partitura no fue nunca un fin –como en obras sesudamente concebidas sobre una hoja que, en algunos casos, tenían valor aún no llegando a ejecutarse nunca– sino un medio. Antes que la especulación interesaba la puesta en práctica, la ejecución: “un culto al sonido que prima incluso sobre la parti(tor)tura, la cual o desaparece o queda reducida a simple guión previo, o a *souvenir*”.⁶³

Si, como se ha visto hasta aquí, diferente fue la forma en que desde Actum se concibió la creación musical, diferente fue también la forma de plasmarla en papel. Desde el grupo valenciano se amplió libremente el código tradicional para dar respuesta a las necesidades creativas y se logró generar un universo de escritura suficientemente flexible como para expresar las nuevas ideas musicales y lograr que éstas llegaran al intérprete. A su manera, los compositores de Actum participaron del importante cambio en la forma y función de la notación que habían iniciado los compositores experimentales.⁶⁴ *Intus* (1980) y *Música nuda* (1980) de Barber, mantenían una notación convencional en cuanto a las alturas, pero en pentagramas distorsionados que formaban un abeto en la primera y un aspa en la segunda. *Serialmente armónico* (1975) o *Complejos X* (1976) de J. Ll. Berenguer, tenían una notación de base tradicional pero ampliamente evolucionada. En ocasiones la evolución era tal que, en obras como *Complejos VII* (1973) de Berenguer o *Primera finestra* (1976) e [...] *i convindran molts noms a un sol amor* (1978) de Amadeu Marín, se requería una detallada explicación de las grafías. El máximo alejamiento del sistema tradicional de escritura vino de la mano de las obras gráficas –como las ya citadas anteriormente *Cómic*,

Barbegrana barbeglífico, de Berenguer, o *Love store for “yu”* de Barber– y de las textuales.

Interpretar

En Actum se entremezclaron los roles de compositor e intérprete, nunca fueron ámbitos diferenciados o excluyentes. Los miembros más activos en cuanto a la creación –Barber, Berenguer y Marín– siempre intervinieron en la interpretación de sus propias obras buscando la participación activa en todo el proceso y el contacto directo con el público. La figura del compositor-intérprete fue, de hecho, una constante entre los jóvenes músicos –Carles Santos, Eduardo Polonio, Emiliano del Cerro o los componentes de Glosa entre muchos otros– quizá como respuesta a la falta de seriedad de algunos intérpretes que, ante una música que no entendían, acababan dando versiones deslucidas o que traicionaban los planteamientos del compositor. También fue una forma de implicarse y de mostrarse contrarios a la despersonalización patente en otros tipos de música: “A nosotros (no sólo a Actum, sino de forma más amplia a aquella generación), es un hecho, nos preocupa saber dónde se está, quién se es, qué suelo se pisa”.⁶⁵ A la inversa, varios de los que empezaron como intérpretes, viéndose capaces de proponer ideas interesantes para las que no necesitaban haberse formado como compositores, se lanzaron a crear obras para el grupo.

La música del colectivo valenciano no estaba pensada para grandes especialistas o virtuosos, antes al contrario, en su mayor parte no exigía una destreza especial. Practicaron una “puesta en horizontal”, borrarón la línea entre el experto y el profano con una música inmediata,

⁶³ BARBER, Ll., *opus cit.*, 1982, p. 52.

⁶⁴ CARDEW, C., *Treatise Handbook*. Londres, Edition Peters, 1971, p.iii. “Un compositor que oye sonidos intentará encontrar una notación para los sonidos. Uno que tenga ideas encontrará una notación que exprese ideas, dejando libre la interpretación, con la confianza de que ha anotado sus ideas de forma precisa y concisa. [...] La notación es una forma de hacer que la gente se mueva. Si se carece de otras como la agresión o la persuasión. La notación puede hacerlo. Ese es el aspecto más valioso de la notación. El problema: así como descubres que tus sonidos son demasiado extraños, como destinados a una cultura diferente, descubres tu hermosa notación: nadie está dispuesto a entenderla. Nadie se mueve”.

⁶⁵ BARBER, Ll., *opus cit.*, 1982, p. 52.

deudora del camino que había abierto años atrás un “*fluxus*-arte-diversión que debía ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional”.⁶⁶ De hecho, el mismo grupo, principal destinatario de las obras que se creaban, aunque al principio contó con instrumentistas profesionales, rápidamente dio cabida a músicos *amateurs* e incluso a no-músicos generando un “Actum polimorfo que aceptaba tanto al *amateur* con ganas como al profesional con entusiasmo”.⁶⁷ Los miembros de formación musical académica abandonaron el colectivo en los primeros años y poco a poco el grupo de interpretación quedó formado íntegramente por autodidactas y aficionados, con las excepciones de Barber y Joan Cerveró. Muchos de ellos se unieron a partir de la llamada real que se hacía al público después de cada concierto para unirse el proyecto Actum; una provocación/incitación hacia el espectador para que asumiera una actitud participativa, una puerta para canalizar la creatividad del artista que, según *fluxus* o Joseph Beuys, todos llevamos dentro. La propuesta de Actum era curiosamente similar a la de otras formaciones tan lejanas y desconocidas por entonces como la *Scratch Orchestra* de Cornelius Cardew, o como la *Portsmouth Sinfonia* de Gavin Bryars, cuyo peculiar requisito para incorporarse era no ser músico o, si se era, tocar un instrumento diferente al estudiado.⁶⁸

Pese a que las propuestas de Actum no exigían una sólida preparación musical ni someterse a la literalidad de la escritura como ocurría en otras formas de la música occidental, sí requirieron del intérprete un alto compromiso e implicación. La importancia de sus decisiones –influidas por su sensibilidad, su gusto, su experiencia, sus opiniones y sus prejuicios– era mucho mayor de lo que podía ser para la mú-

sica tradicional o de la vanguardia. Con un corpus de obras mayoritariamente indeterminado, el intérprete se convertía más en protagonista que en lector, y devenía verdaderamente indispensable. En ocasiones la exigencia iba más allá y, además de leer la partitura y completarla, al ejecutante se le pedía convertirse en el oyente más atento de lo que estaba pasando, pues debía tomar decisiones en función de condiciones impredecibles y variables que surgían dentro del contexto de la obra. En *Cercant un estel* (1978) de Barber, el resto de intérpretes debía empezar a tocar cada parte sólo al escuchar respirar y entonar con la boca cerrada a aquel que tenía una única altura como elemento base. En *Triángulo* (1979) de Berenguer, un grupo de acompañantes debía escuchar y supeditarse en su improvisación a un solista que también improvisaba en base a un material dado por el compositor. En *Joguina* (1976) de Marín, los intérpretes, durante su improvisación, debían escuchar las cajas de música aún tocando *fortissimo*, pues se les indicaba que debían cesar súbitamente de tocar antes de que las cajas dejaran de sonar. *Sambori* (1978) de Barber volvía a resultar original ya que el intérprete tenía que estar absolutamente pendiente del público que, en su entrar y salir del “terreno de juego” era quien daba la clave para improvisar.

Muchas obras de los miembros de Actum se concibieron de forma tan abierta que el compositor no necesitaba definir la plantilla, dejando indeterminado el número y los timbres. La idea estaba por encima de una cuestión tan arraigada en la música como la correspondencia obra-instrumentos. Amadeu Marín, en la partitura de *Joguina* (1976) indicaba que podía ejecutarla: “Desde un instrumentista, cantante, actor, mimo, narrador, etc., hasta un grupo de voces, un grupo instrumental, un grupo de teatro, de mimos, etc., o una mezcla de ellos. También es posible utilizar cintas magnetofónicas grabadas

66 RUHRBERG, K. et al., *Arte del siglo XX*. Köln, Taschen, 2001, p. 585.

67 RUVIRA, J., *opus cit.*, 2004, p. 25.

68 NYMAN, M., *opus cit.*, pp. 216-218.

previamente o cualquier tipo de fuente electrónica”. En obras como ésta, en las que no se proponían alturas, cualquier cosa valía para sonar. Y es que Actum participó del difuminar de las fronteras entre ruido y sonido musical que se remontaba a Russolo y los futuristas, y al que habían contribuido figuras como Varèse o Cage. Los valencianos extendieron el limitado abanico de sonidos musicales más allá de aquellos que podían producir los instrumentos: “La música se hace con las manos, con la voz, con los pies, con madera, piedra, vidrio, lata, panderetas, voltios... incluso pianos y guitarras”. “Actum no

aspira, sencillamente actúa. Hace música con lo que encuentra a su paso. Su instrumento es todo lo que tiene a mano: maderas, cintas, ingenio, sintetizadores o metales”.⁶⁹ El ruido era bienvenido en Actum, igual que lo había recibido Cage positivamente muchos años atrás.⁷⁰ *Encara al jaç* (1980) de Francesc Fenollosa estaba escrita para flauta y “chismes”, y *Óbice sonata para agua y flauta(s)* (1978), como su propio título indica, contaba con el sonido del agua.

Los nuevos sonidos no vinieron sólo de fuentes tradicionalmente extrañas a lo musical, sino también de una inusual forma de explorar los



Fig. 5. Montaje de instrumentos y objetos para la interpretación de *Música a distancia* en el Museo de Bellas Artes de Valencia durante Ensembles'79. Archivo personal de Llorenç Barber.

⁶⁹ Textos de Amadeu Marín y Llorenç Barber respectivamente que se incluyeron en varios programas de mano de conciertos Actum entre 1978 y 1980.

⁷⁰ CAGE, J., *opus cit.*, p. II. “Ni que decir tiene que las disonancias y los ruidos son bienvenidos en esta nueva música. Como también el acorde de séptima de dominante si por casualidad hace acto de presencia”.

instrumentos. Se crearon obras que obligaban a los intérpretes a desplegar todo un repertorio de nuevas formas de obtener sonido de instrumentos musicales convencionales. En la obra colectiva *Música a distancia* (1979) el objetivo era hacer sonar una serie de instrumentos a distancia, lanzando contra ellos objetos que los golpearan produciendo sonidos. En la ya citada *Óbice sonata para agua y flauta(s)* (1978) de Barber, el intérprete debía sumergir la flauta en el agua distorsionando así su timbre. Partiendo de la idea del piano preparado de Cage, Jordi Francés compuso *Interior timbric per a Llorenç Barber* (1976), obra en la que se manipulaban directamente las cuerdas de un piano entre las que previamente se habían colocado radios de bicicleta para alterar su timbre. *Materials* (1977) de Amadeu Marín es quizá la obra que incorporaba más procedimientos anticonvencionales. El pianista debía proveerse de toda una serie de objetos –un radio de bicicleta, baquetas de percusión, un vaso, una moneda, un hilo fino, un tubo metálico y una harmónica– para responder a las sucesivas indicaciones del compositor: hacer vibrar el radio de bicicleta alojado entre las cuerdas del registro agudo, golpear la madera del fondo de la caja con la baqueta de timbales, golpear con la base del vaso la armadura metálica, redoblar sobre las cuerdas, rascar las cuerdas con la moneda y con el tubo metálico y hacer sonar la harmónica dentro de la caja.

Y no sólo los instrumentos, también la voz se exploró en Actum de forma singular confiriendo musicalidad al efecto simultáneo de las voces habladas, ya no necesariamente cantadas. *De Pe a Pa* (1980) de Barber pasaba de la combinación de susurros a la superposición de voces leyendo un texto en número indeterminado. La obra *Primera finestra* (1976) de Marín tenía en su última parte una sucesión de cinco módulos, con tres líneas de texto diferente cada uno, que los intérpretes

leían simultáneamente y con ritmo libre.

La electrónica se incorporó al universo sonoro de Actum. De la mano de Josep Lluís Berenguer en el seno del grupo se fundó el Estudio Actum de Música Electroacústica, que contó básicamente con los aparatos que él mismo construía sólo ampliados puntualmente con alguna compra. Por allí pasaron los miembros del colectivo y algunos allegados –como Antonio Agúndez, Emiliano del Cerro o un joven Miguel Molina– para experimentar con la electrónica en lo que aún era un empeño pionero, pues en España por entonces sólo existían un inoperante estudio Alea en Madrid y un recién nacido Phonos en Barcelona.⁷¹ A partir de su experiencia previa y de los primeros pasos del estudio valenciano, Berenguer publicó su libro *Introducción a la música electroacústica*.⁷²

Algunas de las propuestas de Actum pronto se llenaron de teatro en un claro ejemplo del carácter multidisciplinar del grupo. En torno a Antoni Torderá se constituyó una especie de sección teatral, *Actum-actors*, que investigó de qué manera música y teatro podían describir el espacio así como las posibilidades del cuerpo y la voz articulándose en el tiempo.⁷³ El componente gestual se añadió a interpretaciones como las del concierto-homenaje a John Cage de diciembre de 1975 y a diversas obras del grupo como *Sambori* y *Cómic*. Con *Actum-actors* los límites de la interpretación dejaban de estar sólo en relación con el sonido, y la música podía ser silencio, acción u observación. El ver y el oír caminaban juntos “hacia el teatro. Ese arte que se asemeja a la naturaleza más que a la música. Tenemos ojos además de oídos, y es nuestro deber usarlos mientras estamos vivos”.⁷⁴ El gesto, la acción, cobran todo su sentido a partir del planteamiento cageano que hace del tiempo, y no del sonido, el elemento imprescindible. Así la música se convierte en acción, ésta en teatro y

71 BRNCIC, G., *Guía profesional de laboratorios de música electroacústica*. Madrid, Fundación Autor, 1998, pp. 7-14.

72 BERENGUER, J.L.L., *Introducción a la música electroacústica*. Valencia, Fernando Torres Ed., 1974.

73 Cfr. CELIS, M.C., “Colectivo Actum (2)”, en *La Estafeta Literaria*, DCXXXVII (1978) 23-24.

74 CAGE, J., *opus cit.*, p. 12.



Fig. 6. Actum interpretando *Variacions Dada*, obra de J. Ll. Berenguer para conjunto indeterminado y cinta magnética. II *Encontres de Compositors* en el Teatro Principal de Palma de Mallorca. De izquierda a derecha Llorenç Barber, Xavier Fabregat, J. Ll. Berenguer, Mari Arnanz y Amadeu Marín. Archivo personal de Llorenç Barber.

el verdadero teatro es la vida entera.⁷⁵ He ahí la identificación arte-vida.

Escuchar

Actum exigía al público una actitud más creativa y productiva, aspiraba –tal como planteaba Cage según Michael Nyman– no a la participación por la participación sino a implicarlo al máximo y a probar sus facultades perceptivas.⁷⁶ Amadeu Marín escribía: “Ya es hora de librarnos de nuestra inercia de espectadores pasivos. Es hora de abandonar nuestra aburrida butaca y dar uno y muchos pasos adelante. No esperemos que

mágicos oficiantes nos iluminen con su poder divino. Pero no hemos de interpretar mal estas propuestas. No olvidemos que muchas veces realizar una audición ACTIVA de la música puede ser mucho más activo que lanzarse a una loca participación (*everybody*) que se quedará nada más en un esnobismo sin sentido”.⁷⁷

Con el teatro y el gesto en combinación con el sonido, y el concurso del entorno en la música, la escucha se convierte en Actum en un modo de percepción más completo: “[...] Pronto la música se integra dentro de este ambiente del lugar y la hora. No estás distraído, no. No te has perdido. Escuchas perfectamente todo lo

⁷⁵ BARBER, Ll., “Música/John Cage: identificación arte-vida”, en *Kurpil*, X (1976) 31-35.

⁷⁶ NYMAN, M., *opus cit.*, p. 49.

⁷⁷ Amadeu Marín. Programa de mano. I *Encontres de Compositors*. Mallorca, 1980.

que pasa, y la oreja, curada ya del complejo de inferioridad, deja que el ojo explore el presente visual. Te gusta tanto ese Mi grave de la flauta como el misterioso suspiro de aquel joven; tanto ese acorde del guitarrista como el reflejo de la luz sobre la tierra. Míralo todo, escúchalo todo. Intenta una nueva percepción”.⁷⁸

Desde Actum se cuestionó el concepto tradicional de sala de concierto y el modelo de escucha que ésta imponía. Actum fue “acto que reivindicaba la vida. Acto que sale de la claustrofóbica sala de conciertos (panteón sonoro del burgués), salta el foso, quita la mordaza al espectador y se va con él de paseo por la ciudad, o de *week-end* a escuchar, como buen alumno, a jilgueros, delfines y ovnis”.⁷⁹ En algunas ocasiones Actum logró salir de la sala e ir al encuentro de la vida: en 1978 un concierto en el *Aplec de La Plana*, en una explanada, rodeados de fiesta, *cançó* y reivindicaciones; el perderse entre la gente en las galerías, como en la interpretación de *Sambori* en la Galería Cánem en junio del mismo año: “Es una música (*Sambori*) que saca la música del escenario y la lleva a los lugares de encuentro: una plaza, una calle, un parque o una galería. No busca la provocación sino la recreación: el espectador no es nunca un juguete en manos del «artista», sino alguien que es asumido en el juego al convertirse, sin saberlo (o a sabiendas) en partitura viva”.⁸⁰

Con algunas de sus obras e interpretaciones, Actum forzó al público a una escucha pluridireccional al descentralizar el espacio musical multiplicando y dispersando los focos de atención.⁸¹ En el concierto-homenaje a Cage que el grupo organizó en 1975, se interpretaron

catorce obras del compositor americano en lo que resultó una especie de “polifonía Cage”;⁸² con obras que se ejecutaban simultáneamente en diferentes puntos de la sala de *El Micalet*, la participación gestual de *Actum-actors*, un piano vertical que se desplazaba entre los asistentes y una especie de superpartitura en el centro del espacio en la que se exponía el plan de la obra. En la interpretación de *Sons habitant un espai* (1980) de Amadeu Marín, los ejecutantes se colocaban separados en diversos lugares de la sala e incluso debían moverse durante la obra atrayendo hacia sí la atención de los espectadores en múltiples direcciones. En la ya citada *Sambori* de Barber,⁸³ los intérpretes podían moverse por el espacio, incluso mezclarse con el público y entrar en el “terreno de juego” que servía de partitura. Con motivo de la participación de Actum en el *Aplec de La Plana*,⁷⁸ Amadeu Marín compuso una obra que logró desorientar a los asistentes. En lo alto de una escalera, a modo de escenario callejero, el grupo debía interpretar su parte de la obra mientras entre el público, un grupo de actores se movía y emitía sonidos según las indicaciones del compositor.

El Grupo Actum no trató de imponer condiciones a la escucha, sino de promover un contacto directo del público con su música: “[...] Condiciones: ninguna. Ninguna. Escucharla”.⁸⁴ Tampoco hicieron de ella vehículo de expresión alguna, sino que la entendieron como experiencia libre de ese tipo de cargas. Actum era: “Onanismo universal que asume sin complejos la muerte por obsolescencia del código en música, frente a los pretenciosos e impostores que hablan de comunicación donde

⁷⁸ Amadeu Marín. Programa de mano. Concierto Centro Social del Ministerio. Castellón, enero de 1980.

⁷⁹ Llorenç Barber. Programa de mano. Concierto en el Centro Cultural de la Villa. Madrid, mayo de 1978.

⁸⁰ BARBER, Ll., *opus cit.*, 1982, p. 66.

⁸¹ CAGE, J., *opus cit.*, p.12. Cage ya avanzaba que “la nueva música [...] se oye más claramente cuando los diversos altavoces o intérpretes están separados en el espacio en vez de estar colocados muy juntos”.

⁸² RUVIRA, J., *opus cit.*, 2004, p. 24.

⁸³ Cabe apuntar que Llorenç Barber, a partir de los años 80 ya tras su etapa Actum, ha desarrollado buena parte de su propuesta estética alrededor del concepto y la praxis de la plurifocalidad. Cfr. LÓPEZ CANO, R., *Música plurifocal: conciertos de ciudades de Llorenç Barber*. México D.F., JGH Editores, 1997.

⁸⁴ Joan Cerveró. Programa de mano. Concierto Ensembles’82. Valencia, abril de 1978.

sólo hay frustración mal disimulada”.⁸⁵ Actum proponía una nueva actitud para escuchar una nueva música: prestar sólo atención a lo que se veía y oía. No se “expresaba”, no era necesario ningún esfuerzo por “comprender”. Los sonidos, en Actum como en Cage, “eran ellos mismos, no vehículos para teorías elaboradas por los hombres o expresiones de los sentimientos humanos”.⁸⁶

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

*“música no s’escriu
amb majúscules,
música no comença amb la clau de sol
però val la pena d’entretenir-se
dibuixant les seves corbes.
la música naix amb la primera
claror del dia, es desdejuna,
passeja per la ciutat, treballa.
compra el diari, fa la ruta*

*de les tavernes, sopa amb els amics
es fa un “carajillo” d’anís
en un cafè lunar i somia
un horitzó marí
de sirenes hermafrodites.
la música es fa amb les mans,
amb la veu, amb els peus,
amb fusta, pedra, vidre,
llanda, panderetes, volts
... fins i tot pianos i guitarres.
la música és àbac i parxís,
daus i regle de càlcul.
no ve malament saber un poc de
cuina, literatura,
tècniques sexuals, anglés,
electricitat, armonía i contrapunt,
economia casolana, ciència ficció,
foto, fusteria,
pintura a la gota, herbes medicinals,
natació, història contemporània,
mecànica de l’automòbil...”*⁸⁷

⁸⁵ Llorenç Barber. Programa de mano. Concierto en el Centro Cultural de la Villa. Madrid, mayo de 1978.

⁸⁶ CAGE, J., *opus cit.*, p. 10.

⁸⁷ Amadeu Marín. Texto incluido en programas de mano de conciertos Actum entre 1979 y 1980.