



Fotografía: Elena Martín



ÁNGEL MEDINA

Universidad de Oviedo

Inventario de la lucidez: Ramón Barce (1928–2008)

El artículo es, por un lado, un homenaje a la figura del compositor Ramón Barce (Madrid, 1928–2008). Por otro, pretende indagar de manera selectiva en diversos aspectos de su vida y de su obra, a fin de trazar una imagen más completa de sus aportaciones artísticas y organizativas. En este sentido, situamos al compositor no sólo como pionero de las vanguardias de los años 50 y 60 sino como personalidad crítica, original, independiente, activa y reivindicativa de la Transición democrática, tema muy superficialmente estudiado en el ámbito musical.

Palabras clave: Música española, siglo XX, Ramón Barce, vanguardia, sistema de niveles, ACSE, Transición democrática.

This article is both a tribute to the composer Ramón Barce (Madrid, 1928-2008) and a selective examination of various aspects of his life and work, with the aim of building up a more complete image of his artistic and organizational contribution to music. In this sense, the composer cannot only be seen as a pioneer of the avant-garde during the 1950s and 1960s, but a critical, original, independent, active and politically assertive figure of the democratic Transition, an issue treated very superficially in the musical terrain.

Key words: Spanish music, 20th Century, Ramón Barce, avant-garde, "harmony of levels", ACSE (Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles – Association of Spanish Symphonic Composers), democratic Transition.

Déploration

“Ahora es el peor momento de mi vida, que no puedo entender sin Ramón después de tantísimos años”. Éstas eran algunas de las palabras que Elena Martín, viuda de Ramón Barce, escribió al autor de estas líneas el 28 de febrero de 2009, en una carta llena de dolor y de desesperanza. Procede citarlas aquí porque, aunque sea en una medida no comparable, hay muchas personas que aquel frío 14 de diciembre de 2008, domingo, sintieron que surgía un vacío irreparable con el fallecimiento del compositor. Sin él, la viuda apenas se puede explicar su propia vida y, sin su trayectoria vital y artística, tampoco se pueden comprender muchos de los avatares de la música española en los últimos cincuenta años. Y procede, en fin, citarlas, con más motivo al comienzo de este trabajo, precisamente en reconocimiento a Elena Martín (esposa, amiga, médica de cuerpo y alma, retratista de cámara –de cámara al quite– y musa tutelar), porque sin ella, dicho sea con toda claridad, Ramón Barce no hubiera sido el mismo, ni igual de feliz; y, sin duda, nos hubiera dejado mucho antes.

Reconozcámoslo: Átropo no deja nunca su trabajo sin hacer (así nos lo recuerda la estremecedora *Déploration* de Josquin por la muerte de su maestro Ockeghem, con texto de Molinet), pero también es cierto, como apuntó Horacio, que los grandes hombres nunca mueren del todo y que incluso siguen creciendo con el recuerdo y la admiración de quienes les sobreviven.

Paraíso en el infierno

Pretendemos ofrecer en las siguientes páginas sobre Ramón Barce un muestreo que recoja algunos de los muchos dones de su lucidez*. El introducir en el título del artículo el término *inventario* es una mera licencia. No expresa una realidad, sino un deseo imposible y es un guiño a un proyecto del compositor que citaremos más adelante. Su vida no es lo menos importante en esta ocasión. Ramón Barce Benito nació en Madrid el 16 de marzo de 1928. Falleció en la misma ciudad de su nacimiento, como ya se dijo, el 14 de diciembre de 2008. Muchos de sus datos biográficos y de sus aportaciones estéticas son conocidos, pues se han escrito diversos trabajos sobre su obra¹, pero no es descabellado reconsiderar y contextualizar algunos de ellos, matizar otros, dejando que se oiga también la palabra del propio compositor, incluso con algún testimonio inédito.

Barce siempre fue reacio a hablar de su música, aunque lo hizo con brillantez en determinados momentos, preferentemente de manera indirecta, o sea, estudiando problemas universales de la creación musical contemporánea (la música abierta, el papel de la acción, por ejemplo) y llegando a conclusiones teóricas válidas para cualquiera, pero, al mismo tiempo, perfectamente imbricadas en su particular praxis como compositor. Tampoco hablaba demasiado de sí mismo, pero dejó muchas pistas y muchas huellas autobiográficas en obras y escritos de muy distinto género.

* Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación “Música española de la postguerra a la posmodernidad: poder, identidades y diálogos con Hispanoamérica” (Ref.: Mec-HUM-2006-07934), de la Universidad de Oviedo.

¹ Limitándonos al formato libro, tenemos dos referencias. Ángel Medina: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Col. Ethos-Música, nº 10, 1983, 220 p.; Juan Francisco de Dios Hernández: *Ramón Barce. Hacia mañana, hacia hoy*, Madrid, Ediciones Autor, 2008, 388 p.; Visiones más sintéticas del compositor, aunque con el valor de una amplia proyección internacional, las encontramos en las entradas que quien esto escribe ha realizado para los tres grandes diccionarios del momento: Ángel Medina: “Barce Benito, Ramón”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), London, Macmillan Publishers Ltd., 2001; Ángel Medina: “Barce Benito, Ramón”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Barenreiter Verlag, 1996-2004; Ángel Medina: “Barce Benito, Ramón”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), Madrid, SGAE, 1999-2003.

A principios de los ochenta, escribió un brillante texto sobre la problemática, dificultad y, en suma, imposibilidad del autoanálisis². Analizó con finura y humor las carencias de los diarios, incluso de los diarios más detallistas, como los de Peppys (siglo XVII) o Ariel (siglo XIX). Ni siquiera su fantástica propuesta de organizar la semana en dos días de 84 horas, con una ventajosa división de cada día que permitiría escribir más páginas, solventa los problemas de notación de un diario con verdaderas pretensiones de exhaustividad. Sin embargo, vislumbró la posibilidad de escribir algo parecido a unas memorias, un determinado tipo de autobiografía, haciendo “un alto en el camino para contemplar el panorama que dejamos atrás”³. La autobiografía sería exógena, dejando (machadianamente) que fuesen otros quienes trazasen su perfil. Barce, desbordante de humor, establece incluso la necesidad de una legislación para poder interrogar a los demás, con obligación de que diesen respuesta, si bien la imagen desde el exterior habría de ser (pues siempre queda un resto de coquetería) favorecedoramente matizada con la propia. En suma, Barce viene a reconocer que no está demasiado preocupado por su imagen, aunque sí algo, y que no ha creado, en sentido estricto, una imagen desde dentro, endógena (una *pose*, un disfraz, una máscara que ha de mantener a toda costa y con grandes esfuerzos), sino una imagen exógena levemente corregida, lo cual se debe a la naturalidad (no desaliño, al modo machadiano) con que se presenta ante los demás. Cabe concluir que el resultado final de la imagen proyectada por el compositor es la de alguien tocado con todas las características del líder.

Finalmente, ese alto en el camino para contemplar el pasado y contárnoslo en forma de memorias no fue posible. Menos aún lo fue bajo la forma de diario, por lo ya apuntado. Pero quedan elementos que redondean nuestra percepción del compositor, que nos iluminan sobre cómo la vida va modelando una determinada sensibilidad. Barce, por ejemplo, nos ha legado algunos testimonios sobre lo que realmente se vivía en la postguerra. Se trata de textos que resultan perfectamente comparables a las descripciones literarias clásicas sobre el asunto. Y ello es así porque esos años difíciles fueron también los de su infancia y primera juventud. Barce otorga a esta etapa un valor inigualable ya que, al fin y al cabo, no deja de ser el territorio perdido y siempre añorado desde la edad propecta. En

² Ramón Barce: [“Autoanálisis”] en Emilio Casares (ed.): *14 compositores españoles de hoy*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982, pp. 77-114. El título del artículo (ya usado en otras ocasiones) es nuestro, pues carece de él en la publicación. Aún sería más fiel al contenido un título como “Problemática del autoanálisis”, expresión literal del propio compositor en las líneas introductorias del texto, p. 79.

³ *Ibidem*, p. 93.

1982, con algo más de cincuenta años, Barce se imagina a sí mismo —medio en broma, medio en serio— escribiendo (cuando llegase a los setenta y comenzase el melancólico crepúsculo) unas amplias *Memorias* divididas en seis tomos, tres de ellos dedicados a la infancia, precedidos de otro sobre los problemas del propio género memorístico. El quinto se intitularía *Catálogo de reptiles* (y es para nota el modo como cuenta Barce la cruel venganza a la que someterá a sus enemigos, convertidos en miserables sabandijas, si es que no merece más la pena olvidarlos), para concluir con un sexto tomo que sería suficiente para narrar sus últimos cincuenta años. El abrumador porcentaje de la supuesta obra dedicado a la infancia se explica porque en ese período “todas las páginas del mundo son pocas para explicar nuestras vivencias vírgenes, la primera mancha de color o de luz que percibimos, la primera masa humana que pudimos identificar, los primeros contactos físicos y emocionales que establecimos con la tierra, con los seres, con el agua”⁴. En efecto, “tres volúmenes enteros estarán consagrados a la infancia, a los primeros recuerdos *ab origine*, a la Cruz del Rayo, a mi tío Emilio, a Esterita, al colegio Ateneo Politécnico de la calle Suero de Quiñones”⁵.

Mas ese territorio siempre sorprendente de la infancia tiene también su lado oscuro, en función de la durísima situación que se vivía en la España de los años treinta y cuarenta. Por eso, Barce escribe y traza pinceladas mínimas, pero certeras, de su propia biografía, pese a teorizar sobre la virtual imposibilidad de tal empeño. En 1939 entra en el Colegio Jaime Balmes, que estaba en el madrileño Paseo de San Vicente. Empezó a cursar el Bachillerato. Pero en 1940 la familia de Barce deja Madrid y se instala en Guadalajara, donde prosigue esos estudios. Huían de la gran ciudad que les negaba el pan y la sal, nunca mejor dicho, en los años del hambre, para tratar de abrirse camino en un lugar donde podían encontrarse algunos alimentos básicos con mayor facilidad. Escribe el compositor: “Comíamos ansiosamente, con la glotonería de los que han pasado mucha hambre y temen que en cualquier momento vuelvan las largas colas para obtener un cuarto litro de aceite, el terrible espectáculo de las tiendas vacías, el pan amarillento y que criaba verdín, las lentejas con bichos que sobrenadaban en el guiso”⁶. En otras palabras, la infancia y la postguerra son la cal y la arena de unos años difíciles que marcaron al futuro compositor para siempre. En esos años, el paraíso y el infierno compartían el mismo territorio.

⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁶ *Ibid.*, p. 102.

Músico pese a todo

Gracias a tener completo el Bachillerato, Barce obtendría el título de Magisterio con mucha facilidad, pues le convalidaron numerosas asignaturas. No ejerció como maestro nunca. Sin embargo, el hecho de haber tomado una profesora particular para la asignatura de Música, que era de las no convalidadas, le metió en esta actividad para el resto de su vida. Se inició después en el piano y empezó a examinarse y a cursar estudios en el Real Conservatorio de Madrid. A veces, Barce recordaba (con excelentes dotes imitatorias de gesto y voz) la cara que puso el P. Sopena cuando, a la pregunta de qué compositor le gustaba particularmente, el joven Barce respondió: “Mahler”, autor que, ciertamente, no gozaba por entonces en España del predicamento que habría de alcanzar décadas después. La experiencia en dicho centro fue efímera y Barce se planteó organizar desde entonces su propio destino de creador.

La radio tuvo también un papel muy relevante en su formación, pues era entonces uno de los pocos medios de que disponía para conocer el repertorio clásico. No fue un caso aislado. La radio no sólo alimentó las inquietudes de los músicos en aquellas décadas centrales del siglo XX, sino que hay testimonios de otros artistas a este respecto, como por ejemplo descubrimos en la autobiografía del pintor Antoni Tàpies, titulada *Memoria personal*.

Empieza a transcribir para piano, en versión facilitada y adecuada a su nivel, una serie de obras que le atraen. Es una actividad muy formativa de la que salta a la composición. Los primeros cincuenta son una etapa de búsqueda, con piezas hoy descatalogadas, que tienen algo de Hindemith, Schoenberg y Scriabin y nada del neopopulismo en boga en la música española del momento. Esas músicas no eran en absoluto avanzadas, podían incluso ser esencialmente tonales, pero no neopopulistas. No se trata estrictamente de un caso único, pero sí de una actitud inhabitual en aquel contexto. Esas primeras obras, de fines de los cincuenta, tienen una clara orientación expresionista. La *Canción blanca*, de 1958, cuyo texto se debe a la poetisa Elena Andrés (su primera esposa), puede servir de ejemplo. El *Cuarteto nº 1*, de ese mismo año, representa el momento más brillante de esta etapa de formación. Como el propio autor señala, en un autoanálisis publicado en 1961, “los elementos expresivos alcanzan una densidad que corría el riesgo de una exasperación expresionista y turbulenta. De manera automática e intuitiva (...) compensé este desbordamiento con una organización sonora exhaustiva que entreteje y relaciona hasta la mínima unidad musical”⁷.

⁷ Ramón Barce: “Autoanálisis 1961”, *La Estafeta Literaria*, 1-VI-1961.

Por eso T. Marco (y no el propio Barce, como se dijo en el obituario de *El País* del 16 de diciembre de 2009) asegura que Barce es “el autor más temprana, profunda y largamente expresionista producido por la música española”⁸, tendencia que se iba a aminorar en las décadas siguientes. “En líneas generales –escribe Barce en el citado autoanálisis– mis intenciones estéticas podrían resumirse así: creación de estructuras sonoras perceptibles y expresivas con formas fluyentes y temporalmente flexibles”⁹. Sus *Objetos sonoros* y el quinteto de viento *Parábola*, ambos de 1963, pueden ejemplificar respectivamente las mencionadas líneas estéticas.

Mas volvamos atrás. Barce ya había pasado antes por la Universidad Central de Madrid y de esa etapa reproducimos un apunte autobiográfico inédito: “Terminé mis estudios universitarios algo tarde, a los veintisiete años, con un expediente bastante bueno. Di luego algunas clases particulares, muy mal pagadas; viajé un poco por Europa casi sin dinero, y traté de mantener mi maravilloso status de estudiante pobre, libre y a la ventura”¹⁰. En esa época, con una carrera universitaria, era fácil encontrar trabajo, pero Barce no quería acomodarse y menos en el campo de la enseñanza, salida natural de los titulados en Letras. A Barce, conferenciante ameno y didáctico donde los hubo, no le gustaba la enseñanza. Compara al profesor con un domador al que encerrasen con cuarenta leones y concluye: “La pedagogía me asusta”¹¹. La investigación, por el contrario, le atraía enormemente: “Mucho mejor solo en una biblioteca o en un laboratorio, acopiando pequeños resultados, cribando materiales, compulsando, comparando, extrayendo por fin una idea nueva que ofrecer al mundo”¹². Hoy cabe decir que Barce ofreció no una, sino muchas nuevas ideas al mundo. Acabó siendo catedrático de Literatura en un instituto, cierto es, pero ésa no era su verdadera vocación, sino su modo de ganarse el sustento. De hecho, se jubiló anticipadamente para dedicarse en exclusiva a la música. Y cuando decimos que dejó muchas ideas en el mundo, no nos referimos a que, en efecto, investigó en el plano académico y obtuvo el título de doctor en 1956, con una tesis sobre Mallarmé, sino a las muchas ideas vertidas en sus escritos y, lo que aún es más importante, a su propia y novedosa creación musical. Llegó relativamente tarde a la música, pero sería fiel a este arte hasta el final.

⁸ Tomás Marco: *Música española de vanguardia*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1970, p. 83.

⁹ R. Barce: “Autoanálisis 1961”...

¹⁰ Ramón Barce: *Inventario*, p. 2. Entre los materiales inéditos de Ramón Barce destaca un original mecanografiado de varios centenares de páginas, titulado *Inventario*. Lo hemos podido consultar por gentileza de Elena Martín. Se trata, inicialmente, de un ensayo sobre la inventariación, lleno de extraordinarias complejidades teóricas, no exento de rasgos humorísticos, autobiográficos y de tipo literario.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibid.*

El espejismo de Darmstadt

Los sesenta fueron también para la música académica una especie de años de oro, una auténtica *década prodigiosa*. Barce y otros colegas ya habían fundado en Madrid el Grupo Nueva Música en 1958, a raíz de un homenaje al crítico Enrique Franco (1920-2009), promovido precisamente por nuestro compositor. Desde comienzos de los sesenta, Barce afronta una serie de búsquedas que le harán tener voz propia en la recepción de la música abierta en España, con excelentes teorizaciones y realizaciones¹³. Además, fue un anfitrión de lujo para la música de acción. En efecto, fue Ramón Barce (y a veces se olvida) quien dio apoyo a Juan Hidalgo y Walter Marchetti para poner en marcha el grupo Zaj en 1964, bautizado así (y a veces también se olvida) precisamente por el propio Barce. Como escribió Juan Hidalgo: “Zaj, que fue siempre una posibilidad omnidireccional en el intemporal, se temporalizó en Madrid como tal en julio de 1964 a través de Walter Marchetti y de mí mismo bajo la inteligente sonrisa y el sutil destello de Ramón Barce”¹⁴. Este grupo de teatro musical, próximo pero diferenciado del movimiento internacional Fluxus, haría su presentación en Madrid, con el apoyo de *Dido pequeño teatro*, en noviembre de ese mismo año, con un concierto en el que registramos dos títulos de R. Barce: *Estudio de impulsos* y *Abgrund, Hintergrund* (ambos de fuerte carga psicologista) a los que habría que añadir *Traslaciones*, de 1964, y el *Coral hablado*, ya de 1966, que otorga carácter musical a la palabra hablada y ha sido una obra de amplísima circulación. En los años sesenta Barce indaga también en los problemas de la obra abierta, como ya señalamos y se puede ver en *Canadá trío*, de 1968, reflexión que culminó más adelante con el celebrado *Concierto para piano*, de 1974. Una sugerente búsqueda en la música gráfica, como forma extrema de la música abierta, la encontramos en su *Síntesis de Siala* (1965).

Dentro del planteamiento necesariamente selectivo de estas páginas, destacaremos para estos años la consecución de un sistema personal, el hito más significativo del muestreo y balance que estamos trazando. Antes, recordemos el espejismo de Darmstadt. Ya a fines de los cincuenta, Enrique Franco había publicado algún artículo periodístico sobre lo que se vivía en Darmstadt. Parece que, en esos años, era difícil sustraerse a la hegemonía estética emanada de los Cursos de Nueva Música de la ciudad alemana. A la vuelta de Darmstadt, en 1961, Ramón Barce publicó también un artí-

¹³ Ángel Medina: “Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España”, *Anuario Musical*, n° 51, 1996, pp. 217-232.

¹⁴ Juan Hidalgo: “Zaj vuelve a empezar razezpe a evleuv jaz”, *Arteguía*, n° 51, 30-XI-1979.

culo en el que concluía: “puede colegirse que en Darmstadt se asiste materialmente a la gestación y nacimiento de la música de nuestro tiempo: es como un volcán en cuyo fondo pudiéramos ver la lava en ebullición”¹⁵. Sólo cuatro o cinco años después Ramón Barce trabaja en líneas muy distintas. La música de acción (Zaj), por ejemplo, no representaba precisamente el gusto dominante en Darmstadt.

Además, paralelamente a la presencia de Barce en Zaj (1964-1966), interrumpida por presiones laborales, el compositor da forma a lo que acabaría siendo su sistema personal desde esa época: el sistema de niveles. Fue entonces cuando la experiencia de Darmstadt comenzó a perder la aureola de camino único sugerida en el artículo citado. No es que se retractase: simplemente su creación empezaba a ser plenamente original e independiente. Casi treinta años después, sin especial acritud pero con una contundencia que causó cierto enojo en sectores del mundillo internacional de la música, el compositor denostaba la tiranía estética de Darmstadt. El “fenómeno Darmstadt”, sostiene Barce, fue “bastante menos relevante de cuanto se ha dicho y de como parecía entonces”¹⁶. Fuera de Darmstadt parecía que no había nada de interés para los jóvenes aprendices de la vanguardia, pero la realidad era muy otra. Es decir, había “muchas más cosas, muchas más personas y países, compositores y corrientes que ahora resultan infinitamente más importantes, mientras hemos asistido al eclipse, o mejor a la involución burguesa, de no pocos líderes musicales de entonces”¹⁷. El lado que (nos consta) resultó más molesto para algunos, a lo que contribuyó el que estas opiniones apareciesen en *Musica/Realtà*, una revista de referencia sobre música contemporánea, fue la interpretación en clave política que realizó el compositor. Podíamos resumirla diciendo que Heinrich Strobel, relacionado en asuntos musicales durante el nazismo con Goebbels, tuvo un papel importante en la liberación de Olivier Messiaen, preso, como soldado enemigo, en un campo de concentración. Se suponía que el buen trato a un compositor francés, ya importante por entonces, sería beneficioso para la imagen del nacional-socialismo, máxime si el liberado pregonaba las “bondades” de sus captores/libertadores. Messiaen no hizo nada de esto, pero la política nazi iba en esa línea. Strobel fue después un gran impulsor de Darmstadt, siendo sensible al papel dominante que ejercía la línea dura del serialismo integral (Pierre Boulez, por ejemplo). Este

¹⁵ Ramón Barce: “Darmstadt, última hora de la música”, *La Estafeta Literaria*, 1-XI-1961.

¹⁶ Ángel Medina: “Entrevista a Ramón Barce: una voce meditativa nella musica spagnola”, *Musica/Realtà*, n° 33, 1990, p. 134.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 134-135.

podría estar perfectamente al tanto, a través de Messiaen, del pasado *nazi* de Strobel. La hegemonía de los planteamientos monolíticos a que nos referimos se manifestaba, sobre todo, en la programación: con los autores invitados, pero mucho más con los ausentes, manifiestamente excluidos por una cierta visión lineal y centralizadora de la historia; “algo siniestro”¹⁸, concluye Barce.

Escalas contra series

El sistema de niveles ideado por Ramón Barce ha de ser visto, a día de hoy y según ya adelantamos más arriba, como la expresión más acabada de la personalidad artística del compositor. Los niveles son sus verdaderas señas de identidad creadora. El sistema ya ha sido expuesto en varias ocasiones por el propio compositor y por los estudiosos de su obra¹⁹. Dicho de forma muy esquemática, el nivel es la nota principal de una escala a la que se le han suprimido la dominante y la subdominante. De este modo, mantiene en común con la idea de *tónica* su *valor acústico y referencial*. Sin embargo, se distingue de la tónica por carecer del *valor estructural* de este grado en el mundo tonal, carencia a la que contribuye decisivamente la supresión de la dominante y la subdominante. Además, hay también un trabajo sobre el séptimo y el segundo grado, que determina los cuatro modos posibles en cada nivel: primero, con dos sensibles (una a medio tono por encima de la nota nivel y otra a medio tono por debajo de su octava); segundo, sólo con la sensible inferior a la nota nivel; tercero, sólo con la sensible por encima de la nota nivel; y cuarto modo, sin sensibles. El primer modo queda con diez notas distintas, mientras que el segundo y el tercero quedan con nueve, en tanto que el cuarto modo se basta con ocho notas.

La idea que subyace es dúplice. Por un lado, Barce asume que la creación musical ha de contar en el siglo XX con el total cromático. Se trata de una cuestión sociológica (en el sentido de Blaukopf): las sociedades evolucionan y del mismo modo que se dio el paso de sistemas pentatónicos a sistemas heptatónicos, desde éstos (que informan el universo de la música tonal de Occidente tan sólo a partir de las centurias modernas) se impone el advenimiento de una era atonal, donde los doce sonidos prescindan de esa jerarquización que distinguía entre sonidos propios del tono y soni-

¹⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹⁹ Ramón Barce ha publicado la teoría de su sistema en varias ocasiones, desde su primera versión de 1966 en la revista *Atlántida* (IV, 21). La versión más accesible y acabada puede verse en Ramón Barce: “Nuevo sistema armónico”, en *Fronteras de la música*, Madrid, Ed. Real Musical, 1985, pp. 77-98. Sugerencias interesantes sobre el sistema como “centralidad”, en Teresa Catalán: *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*, Valencia, Ed. Institució Alfons el Magnànim, 2003, 438 p.

dos extraños. O sea, que era un sistema de 7+5, que no es lo mismo que un sistema 12.

En puridad, el sistema de niveles trabaja (en conjunto) con los doce sonidos, pero la supresión de las notas dichas y el juego de las sensibles, deja cada nivel en un número menor de sonidos propios. La posibilidad de modulaciones puede rellenar los espacios sonoros inicialmente excluidos. Además Barce cree que el proceso no acaba en un sistema 12, sino que también puede haber algo más. Pero 12 ¿más qué? Los sonidos no temperados, en la consideración de Barce, pueden ser ese plus que el sistema parece necesitar, si bien esta idea nos llevaría a posibilidades que chocarían peligrosamente con la *estética de la claridad* que informa la obra del maestro madrileño, quien, no casualmente, se abstuvo de la música electroacústica, donde las posibilidades de trabajar con ese plus de sonidos no temperados son abrumadoras, mas acaso demasiado fáciles.

En segundo lugar, el trabajo escalístico supone un giro copernicano en la creación de Barce. Barce ya había renunciado años atrás al concepto de serie, pero no le bastaba con componer en la libre atonalidad. Las escalas del sistema de niveles quieren distanciarse también de un mundo de 12 sonidos semejantes en valor y función estructural todos ellos y relacionados mediante la serie o libremente. El compositor, invoca incluso a la naturaleza, al comparar la idea de escala con las hojas de (por ejemplo) un ficus. Las hojas de dicha planta son homogéneas, muy parecidas entre sí, pero no son iguales. Los sistemas escalísticos, con su sucesión de tonos y/o semitonos en diversas posiciones “no obstaculizan la necesaria homogeneidad, ni la hipertrofian, como sucede en una sucesión simple de semitonos, ni la destruyen, como en la sucesión serial, difícilmente homogeneizable”²⁰.

De junio a octubre de 1965 Barce escribe los *Nueve preludios*, obra para piano donde se plasma por vez primera el sistema de niveles. Un ejemplo fácilmente analizable del sistema de niveles lo tenemos en la pieza titulada *Períodos en nivel Re*, de 1967, escrita para flauta y piano. Los *48 preludios para piano* son la ejemplificación ordenada del sistema en todos sus modos y niveles. Los preludios fueron escritos desde 1974 a 1983 y están dedicados a diversos colegas y amigos. El sistema se ha ido enriqueciendo, pero informa la obra creativa de Barce hasta sus últimas obras.

No quedaría completo este epígrafe, de carácter eminentemente más técnico, sin una alusión a su particular concepción instrumental. Si para

²⁰ Ángel Medina: “Entrevista a Ramón Barce: una voce meditativa nella musica spagnola”, ... , pp. 138-139.

Krenec la serie era un “almacén de motivos”, podríamos decir que, para Barce, la orquesta sinfónica es un almacén de combinaciones instrumentales. Dicho en otros términos: Barce es un gran maestro de la música de cámara y lleva esa maestría al universo de la orquesta, formación realmente de otro tiempo, muy conflictiva para la expresión actual. Incluso en los grupos de cámara cabe la subdivisión en dúos, tríos, etc., otorgando al conjunto de la composición un refinamiento tímbrico poco corriente, es decir, una concepción del timbre como estructura compositiva de base y no como ornamento de color. Una obra como la *Obertura fonética* (1968) establece incluso una asociación sinestésica entre una realidad fonética previa (un texto de Buero Vallejo) y los efectivos de la obra, un sexteto de viento. Obras como los diversos cuadernos de *Nuevas polifonías*, los conciertos de Lizara, o, ya en la orquesta, *Las cuatro estaciones* o, muy particularmente, la segunda de sus sinfonías, de 1982, pueden dar fe de dicha concepción instrumental. A veces, como en los primeros conciertos de Lizara, la estructura opone básicamente un grupo pequeño a otro mayor, pero en los conciertos de Lizara posteriores, como el sexto, parece buscarse un desfile más ágil y variado de los efectivos en juego. Consecuencia lógica de estas premisas es que los dúos, tríos y cuartetos autónomos, quintaesencia de la música de cámara, sean muy numerosos en su producción.

Barce también se planteó la necesidad de aprovechar la riqueza rítmica de otras culturas o épocas. Así, los modos rítmicos medievales de la música de Notre Dame o los modos de la música clásica árabe han suministrado nueva savia a algunas de sus obras.

Más que un grano de arena en la Transición

Barce fue también un compositor comprometido con el oficio, consciente de que había que cambiar muchas cosas en la vida musical española. Los conciertos *Sonda* marcaron una época y el papel de Barce como escritor, traductor y organizador de la revista homónima es de sobra conocido, sin por ello menospreciar las aportaciones de otros colegas, como Miguel Ángel Coria muy en particular. Lo mismo ocurre con los conciertos de Nueva Generación, donde además de Barce hay que destacar el papel de Tomás Marco. La creación de la ACSE (Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles), de la que fue el principal impulsor y primer presidente, supuso un hito en la historia del asociacionismo profesional de los músicos, aunque hubo que luchar contra toda una serie de problemas e intrigas que dejaron un hondo resquemor en nuestro compositor. Dicho sea de paso, el papel del abogado Leopoldo Torres Boursault, que llegó a tener altas responsabilidades políticas y judiciales, no puede olvidarse al hablar de la ACSE y de los infinitos trámites que, desde 1974, llevaron a cabo los com-

positores empeñados en la iniciativa. Más allá del capítulo de las mezquinidades, aún hoy resulta enriquecedor leer el texto de presentación de la ACSE, publicado en el primer *Boletín* de la Asociación. Y ello es así, porque lejos de victimismos o revanchismos, éstos tan al uso cuando hay un período de transición política de tan hondo calado como el vivido en España durante esos años, los compositores (y la mano de Barce se nota en el anónimo texto que comentamos) reconocen que han de tomar la iniciativa y actuar decididamente como estamento, algo impensable hasta entonces. “Nuestra exigencia básica –concluye la “Presentación”–, por lo tanto, es estar presentes en todo lo que signifique planificación, financiación y difusión de la música española”²¹.

Insistiendo una vez más en el valor de estas actividades, bastante estudiadas en la bibliografía académica sobre nuestro compositor, parece llegado el momento de proponer una valoración que vaya más allá del reconocimiento de unos indudables méritos organizativos. Las líneas que acabamos de citar explican el ambiente reivindicativo del momento y el liderazgo que tuvo Barce en esos empeños. En efecto, la visión que, con el paso del tiempo, se nos está abriendo ante nuestros ojos nos lleva a considerar a Ramón Barce como un protagonista de la Transición democrática. El ejemplo al que aludiremos en breve certificará esta consideración y se verá que es exactamente la consecuencia lógica de las líneas programáticas trazadas en los momentos iniciales de la ACSE. Antes, no obstante, es preciso introducir algunas consideraciones.

Nos parece, en primer lugar, que ya va siendo hora de ampliar un poco el espectro de las personas, instituciones y agentes sociales que contribuyeron al advenimiento y desarrollo del sistema democrático en España. No basta con aludir al rey, a los militares, al temple del Partido Comunista, a los medios de comunicación o a la prudencia del pueblo español para describir el proceso de transición a la democracia. Ciertamente es que, en la abundante bibliografía sobre la Transición, también se alude frecuentemente a la cultura y, menos frecuentemente, a la música. Cuando esto último ocurre no podemos quedarnos del todo satisfechos, pues ni los concienciados cantautores de diversos puntos de España ni los alegres protagonistas de la *movida* madrileña y sus derivaciones de ámbito nacional pueden explicar el proceso de transición, en el plano musical, de manera completa y convincente.

Uno de los estudios clásicos sobre la cultura de la Transición es el de Mainer/Julιά, oportunamente titulado *El aprendizaje de la libertad. 1973-*

²¹ Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE): “Presentación”, *Boletín*, nº 1, Madrid, enero-febrero de 1978, p. 1.

1986. El epígrafe “Apuntes sobre música” es una apretada síntesis (tres páginas, dos de las cuales ni siquiera ocuparían una entera) donde se mezclan realidades de muy distinta magnitud y significado y donde se realizan valoraciones y omisiones discutibles: ¿es realmente Julio Gómez responsable de “buena parte de la formación de la llamada *generación del 51*”²²? ¿es comparable su papel al de Taltabull en Barcelona? ¿resulta proporcionado al tamaño y características sintéticas del texto el largo párrafo dedicado al programa radiofónico “Clásicos populares”? Una escueta mención a Barce, en relación con la ACSE, constata que, incluso en la más breve reflexión sobre música española de las últimas décadas aparece el Barce organizador, gestor y reivindicativo, cuyo ejemplo moral se agranda con el paso del tiempo.

Barce podía llegar incluso a la polémica en lo tocante a este tipo de cuestiones. El proyecto para un Festival diseñado bajo la rúbrica de *Cinuenta años de música española* fue uno de esos casos que conviene sacar del olvido. Corría el año 1978. La Dirección General de Música, comandada por Jesús Aguirre (que se olvida del caso en sus memorias²³), había dado alas a una Junta de Programación en cuya reunión previa estaban presentes los siguientes nombres, además del director y el subdirector general: Ramón Barce (por la ACSE), Josep María Mestres Quadreny (por la ACC, Associació Catalana de Compositors, presente a instancias de la ACSE), Llorenç Barber (Colectivo de jóvenes Compositores, en cuyo seno había surgido la idea inicial del Festival), Carmelo Alonso Bernaola (SIMC, Sociedad Internacional de Música Contemporánea) y José María Franco Gil (por la Dirección General de Música). En la primera reunión efectiva se sumaron Miguel Ángel Roig (Colectivo) y Carlos Cruz de Castro y Miguel Ángel Coria, por la ACSE. Andrés Lewin-Richter también acudió a Madrid en nombre de la ACC en posteriores reuniones, lo mismo que Francisco Cano en cuanto a la ACSE. Hubo tensiones. Desaparece el contacto directo con el director general. La SIMC deja la Junta de Programación. La ACSE, la ACC y el CJC unen fuerzas y reivindican a los autores del exilio y a los jóvenes, lo cual no puede hacerse sin detrimento de las figuras consagradas o emergentes. En suma, todo parecía desarrollarse (a falta de pocos meses para la aprobación de la Constitución) como un clásico conflicto entre modernidad democrática y continuismo. El Director General da marcha atrás y acaba suspendiendo el Festival, lo que se supo en la reu-

²² José-Carlos Mainer / Santos Juliá: *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986. La cultura de la Transición*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 204-206.

²³ Jesús Aguirre: *Memorias del cumplimiento. 4. Crónica de una Dirección General*, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Tres), 1988, 99 p.

nión del 11 de mayo a través de Franco Gil y de una carta del director general en la que se agradecía el trabajo realizado. ¿Cuál fue la única voz que se oyó sobre el asunto en ese año tan significativo de la Transición? La de Ramón Barce.

Y se oyó por partida doble. Primero en *La Calle* (nº 11, bajo el título de “Sabotaje a un festival democrático”) y posteriormente en la veterana revista *Ritmo*, la única de su estilo en la España de esos años. En este segundo caso, el detonante fue un editorial aparecido en el número de junio, donde se afirma, entre otras cosas, algunas muy razonables, que el proyecto era “esotérico e injustificado”²⁴, en el sentido de incomprensible, pensado para iniciados, sin demanda real y excesivamente costoso. La réplica de Barce apareció en el número de noviembre de la revista²⁵. Barce desmonta el argumento de la falta de demanda, pues entonces sólo habría medios para el fútbol, pero sobre todo tritura la idea del editorialista de que la programación era intransigente pues, en efecto, finalmente sí aparecían los nombres de los consagrados (Rodrigo, Esplá...) y de los más reconocidos de generaciones sucesivas, como Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Carmelo A. Bernaola o Tomás Marco. Por eso Barce es tajante al afirmar que la razón de la suspensión del Festival no fue la supuesta intransigencia de la programación, “sino otra mucho peor: que no se quería que una gran parte del festival estuviera ocupado por nombres poco o nada conocidos”. Lo cual, en opinión de Barce, es algo “muy serio” pues se trata “de negar –con el dinero del Estado, o sea, con el dinero de todos– la más mínima igualdad de oportunidades a los que no han sido, hábiles, pícaros, condescendientes o afortunados”²⁶.

Al hilo de unas alusiones a las diversas referencias al franquismo que aparecen en el editorial, Barce se ve obligado a realizar algunas precisiones sobre su propia persona, dejando claro que jamás había recibido encargo alguno de la Orquesta Nacional ni de la Orquesta Sinfónica de RTVE, que dichas orquestas tampoco habían programado nunca su obra ya escrita, que no había sido invitado jamás, por parte de RNE, a la Tribuna Internacional de Compositores y, por si fuera poco, concluye el compositor, “se me suprimió un encargo de la Comisaría de la Música porque denuncié públicamente un acto policial de fuerza cometido en el Conservatorio de

²⁴ “La fantasmagoría del festival de 50 años”, Editorial de *Ritmo*, nº 482, junio de 1978, p. 5.

²⁵ Ramón Barce: “Sobre el festival fantasmagórico y algunas cosas más”. *Ritmo*, nº 486, noviembre de 1978, pp. 5-6. Antes, aunque con impacto lógicamente limitado, hay que citar el *Boletín* de la ACSE: “Informe sobre el Festival”. *Boletín*, nº 3, Madrid, enero-febrero de 1978, pp. 1-4. Aunque va sin firma, este texto es inequívocamente barciano.

²⁶ *Ibidem*.

Madrid”²⁷. Naturalmente, *Ritmo* no se quedó callada y, al lado del escrito de Barce, ofrece un largo y documentado editorial que juzga con bastante severidad la actitud de Barce²⁸. El episodio, visto desde el siglo XXI, parece una polémica ni siquiera demasiado enconada, pero si nos situamos en ese momento (sin Franco, pero aún sin Constitución), adquiere un valor cívico significativo; y, si como hemos dicho, la voz de Ramón Barce resonó en solitario, entonces la conclusión es que, con posturas públicas de esta índole, la Transición fue llegando también a los entramados sectoriales de la cultura española, en este caso al mundo, tantas veces desestructurado, de la creación musical. Años después, el compositor trabajaría establemente en la revista, llegando a subdirector y escribiendo, entre otras muchas cosas, interesantes editoriales.

Las dos décadas postreras del siglo XX fueron muy fructíferas para Ramón Barce. Hubo estrenos, encargos, premios y reconocimientos de todo tipo, muy en particular su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Mas ya ha llegado el momento de poner el punto final y para ello volvemos al *Inventario*. El de nuestro título, con minúscula, bien se ve que se quedó en muestreo, como reconocíamos desde el principio, mas habrá siempre estudiosos dispuestos a completarlo. Pero ¿es acaso posible tal empeño? Barce teorizó en el ya citado texto inédito, titulado *Inventario*, sobre la necesidad de un “inventario universal”. Escribe el compositor: “Falta, en la investigación humana, una relación completa de las cosas existentes”²⁹. Se queja Barce de lo poco que sabemos: ni siquiera hay datos fiables para el número de personas del planeta. A veces, ironiza el compositor, tenemos datos concretos sobre especies en extinción, pero “nadie, en cambio, puede saber cuantos gorriones viven hoy en Europa”³⁰. Este preámbulo jocosos lleva a cuestiones mucho más complejas acto seguido: la determinación de la unidad, incluyendo los objetos no materiales, los problemas de la individuación, los objetos innecesarios, los poliobjetos (relacionables con el *kitsch*), la superación de los simples niveles estadísticos (siempre cuestionados por el hecho cualitativo³¹), entre otras docenas, tal vez cientos, de asuntos. La cantidad de nuevos temas, derivaciones y ramificaciones que salen de cada uno de estos conceptos es tal que hay algo de kafkiano en el lento avance hacia conclusiones claras y sólidas. Anali-

²⁷ Ibidem.

²⁸ “El peso de la independencia”, Editorial de *Ritmo*, nº 486, noviembre de 1978, pp. 6-7.

²⁹ Ramón Barce: *Inventario*. Original mecanografiado e inédito, p. 7.

³⁰ Ibidem.

³¹ Como ya apuntara Barce en un texto publicado en el nº 7 de *Sonda* (1974), más accesible en Ramón Barce: “Estadística y cualidad”. En *Fronteras de la música*, Madrid, Ed. Real Musical, 1985, pp. 31-41.

zar un texto de semejante tamaño y problemática, incluyendo lo que pueda haber de literario en el mismo, no es de ningún modo el objeto de estas líneas, pero queríamos citarlo como un asunto, un tanto enigmático y muestra contundente de su alta capacidad especulativa, que acompañó al compositor durante muchos años, si bien en los últimos ya lo consideraba como cerrado y se estaba planteando su edición. Como nos indicó Elena Martín (y así concluimos volviendo a la coprotagonista, en cierto sentido, del principio de este artículo): “Yo creo que inventariar no es el paso previo para nada posterior, es solamente una forma de situarse para ir tejiendo reflexiones”³². Por nuestra parte, nos empieza a parecer que es más fácil realizar el cómputo de los gorriones europeos que deconstruir a Barce, el maestro poliédrico, el que supo conjugar comunicación, dramatismo, humor, expresividad, minimalismo “*avant la lettre*” (como decía Llorenç Barber) y trascendencia sin concesiones, con la naturalidad de los clásicos, de los líderes y de los verdaderos maestros.

³² Correo electrónico de 20-V-2009.