

HACIA MAÑANA, HACIA HOY

Rosa María Rodríguez Hernández

RESUMEN: Ramón Barce con *Oleada**, un melodrama para mezzosoprano sola, recupera en 1982 un género característico del siglo XVIII, representado fundamentalmente en España por Tomás de Iriarte (1750-1791). El género, que se conoce también como melólogo presenta una declamación o recitado, cantada y/o hablada y acompañada por instrumentos. Analizamos el segundo de los melólogos compuesto por Barce, en 1987, *Hacia mañana, hacia hoy*. Es un melodrama para voz, clarinete y piano. Nos centramos en la estructura y relación del texto y la música; en las características propias del melólogo en cuanto a su estética, morfología, expresión/imitación, melodía/armonía; en su referencialidad como aspecto a subrayar. Destacamos su proximidad con el teatro del absurdo.

PALABRAS CLAVE: melólogo, Ramón Barce, *Hacia mañana, hacia hoy*, teatro del absurdo

ABSTRACT: Ramón Barce with *Oleada**, a melodrama for solo mezzo-soprano, recuperates in 1982 a characteristic genre of the 18th century, represented mainly in Spain by Tomás de Iriarte (1750-1791). The genre, which is also known like *Melologo*, presents a declamation or recitation, sung and/or spoken and accompanied by instruments. We analyze the second of the *Melologos* composed by Barce, in 1987, *Hacia mañana, hacia hoy*. It is a melodram for voice, clarinet y piano. We focus on the structure and the relation between the text and the music; in the *melologo* own characteristics regarding the estetic, morfology, expresion/imitation, melody/harmony; in its referenciality as an aspect to enhance. We stress its proximity to The theatre of the Absurd.

KEY WORDS: melologo, Ramon Barce, *Hacia mañana, hacia hoy*, The theatre of the Absurd

Introducción

Ramón Barce (1928-2008) ha impulsado la cultura musical en España desde diversos puntos. En 1958 funda junto con otros compositores el Grupo Nueva Música; nueve años después edita la revista Sonda; en 1964 funda ZAJ dando lugar al primer *happening* en España; en 1971 escribe crítica musical para el diario Ya y, en 1977, es Presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.

* Véase RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa María: «Recuerdo/Olvido: *Oleada* de Ramón Barce», en Papeles del Festival de música española de Cádiz, n.º 4, año 2009, Universidad de Cádiz, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 247-272.

Nacido en Madrid el 16 de marzo de 1928, ingresa en el Conservatorio de Madrid, simultaneando sus estudios musicales con los universitarios de Filosofía y Letras, en los que obtiene el Doctorado. Al igual que muchos compositores de su generación, este compositor autodidacta, —aunque recibió algunas lecciones de Oliver Messiaen y de György Ligeti—, realiza un tránsito de lo atonal a lo serial, pero sin quedar preso nunca en rígidas normas. Culmina su viaje con la creación de un sistema propio: Armonía de niveles, en la que una nota ocupa el nivel de altura y que ejerce cierta influencia sonora (no estructural) sobre el resto de la serie (octava).

«Mis intenciones estéticas podrían resumirse así: creación de estructuras sonoras perceptibles y expresivas con formas fluyentes y temporalmente flexibles». En 1961, con estas palabras, Ramón Barce indica sus intenciones en lo referente al proceso compositivo de su obra. En los años sesenta fue considerado, dada su increíble capacidad integradora de las diferentes corrientes musicales contemporáneas europeas, como el indiscutible intermediario entre lo que se hacía en Europa y en España.

En los años 70 se vive el fin de la vanguardia, llamada ésta por T. Adorno como «música negativa», es decir, vaciada de pasado (música de grado cero). Llorenç Barber comenta que esta década ha generado un gran asociacionismo entre los músicos españoles. Son importantes grupos como Koan, Canon, Actum, Sonda, entre otros. El único concierto que Sonda ofreció tuvo lugar el 18 de diciembre de 1975. Sonda, más que un grupo instrumental o de teatro musical, fue una revista que daba información de primera mano del arte musical (sonoro o no sonoro) más problematizador tras la agonía estructuralista: escritos de Barce, Kagel, Cage, etc., exponían lo más curioso del teatro musical de fines de los 60 y comienzos de los 70.

Al abandonar ZAJ, Barce comienza a elaborar su propio lenguaje al margen del accionismo a través del *sistema de niveles*. Comenta Barber:

Desde mi punto de vista, esa *armonía de niveles* es paralela al minimalismo que yo estaba intentando practicar. Ambos organizábamos el material sonoro con el mismo sentido estético, de reducción, eufonía y sencillez. Barce es un minimalista *avant la lettre*, como también lo es el mejor Tomás Marco de esos años, quien también estuvo en ZAJ, y también lo dejó para hacer un minimalismo personal... Cruz de Castro, [aunque] él prefiere hablar de «concretismo».¹

Barber prefiere hablar de sensibilidades minimalistas intuitivas o poéticas:

En España, la palabra minimalismo es siempre leída como equivalente de repetitivo; sin embargo, el nuestro es un repetitivismo no organizado, ni previsible, ni deductivo, lo cual resulta suficiente como para no identificarlo con el minimalismo norteamericano... Barce continúa haciendo sus armonías, y nadie las interpreta como minimalistas. Lo que quiero decir es que en esa época no hay un discurso que unifique, ni un momento de representación de una sensibilidad distinta.²

Los Encuentros de Pamplona de 1972 dieron a conocer el minimalismo de aquel momento, sin embargo, no tuvo ninguna trascendencia mediática ni compositiva.³

Piet De Volder califica de «especie de neotonalismo»⁴ a la música de Ramón Barce que se genera a partir de 1965-70 dentro del pluralismo que en esos años alcanza, en España, su punto culminante.

1. BARBER, Llorenç (2003): *El placer de la escucha*, Ed. Ardora, Madrid, p. 20.

2. *Ibíd.*, p. 21.

3. Véase *ibíd.*, p. 22.

4. VOLDER, Piet, DE (1998): *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas*, Fundación Autor, Madrid, p. 55.

Conviven el dodecafonismo de Josep Soler, el serialismo de Carmelo Bernaola, el pancromatismo de Cristóbal Halffter, los *happenings* de Barce y Juan Hidalgo, entre otras tendencias, de los años 70.⁵

Agustí Charles habla de tres etapas en la obra de Barce, la etapa inicial, expresionista; la segunda etapa, la influencia de dadá, el azar, el *happening* confluyen en su lenguaje; y, la tercera etapa, en la que se asienta su «sistema de niveles», dice Charles con respecto a dicha etapa:

De restablecimiento de un nuevo orden de organizaciones escalísticas que, huyendo de principios tradicionales se relaciona con aquellos mediante el uso de procedimientos modales en los que realiza un uso no tradicional de los elementos lingüísticos, indirectamente relacionados con el lenguaje de su primera etapa creativa.⁶

En estos casi quince años (1965-1982), Barce investiga en su «sistema de niveles», necesitando recuperar la tradición, pero desde su nueva y creativa visión de un hombre de su tiempo que es el siglo XX.

Ramón Barce con *Oleada*, un melodrama para mezzosoprano sola, recupera en 1982 un género característico del siglo XVIII, representado fundamentalmente en España por Tomás de Iriarte (1750-1791). El género, que se conoce también como melólogo presenta una declamación o recitado, cantado y/o hablada y acompañada por instrumentos.

El uso del término melólogo aplicado al género musical lo generalizó en España el musicólogo Rafael Mitjana. Su origen es francés, se debe a Jean-Jacques Rousseau con la obra *Pygmalion* (Paris, 1773). La orquesta subraya el recitado del personaje situado en la escena, y expresa los diversos sentimientos que conmueven su alma sucesivamente. Rousseau sólo introducía la música en sus intervalos, mientras que Georg Anton Benda ponía música «como fondo de la voz declamada ya que no se trataba de piezas independientes, sino de una ‘música de acompañamiento’». Así, pues, el melólogo se caracteriza por la combinación del drama hablado y su comentario orquestal, y ha presentado varias fases en su evolución formal y estética.

Pygmalion es un monólogo donde la pantomima alterna con la declamación. En esta obra la «frase hablada quedó preparada o realzada por medio de la frase musical, la cual, en ciertos casos, igualmente interpretaría de un modo sonoro la mímica del actor. Merced a esta concepción dramática quedó establecido un novísimo nexo de la palabra, el gesto y la música».⁷ Para Barce, en *Oleada* y en *Hacia mañana, hacia hoy* la voz, la palabra, es la que determina el sentido del gesto y le procura eficacia, lo anuncia y define.

Analizamos el segundo de los melólogos compuesto por Barce, *Hacia mañana, hacia hoy*.⁸ Es un melodrama para voz, clarinete y piano. Fue compuesto en 1987 para el barítono Eladio Pérez González, estrenado junto al clarinetista Walter A. de Souza y el pianista Berenice Menegale, en el Festival de Belo Horizonte en 1988, interpretándose posteriormente en festivales brasileños como Santos y Sao Paulo.

Estructura del texto

El texto está escrito por Ramón Barce inspirándose en *Galgenlieder* de Christian Morgenstern. Veamos a continuación la totalidad del texto de Barce:⁹

5. Véase *ibíd.*, pp. 54-55.

6. CHARLES SOLER, Agustí (2002): *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*, Rivera Editores, Valencia, p. 311.

7. SUBIRÁ, José (s/f): *Compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, vol. I, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pág. 21.

8. Partitura cedida por el compositor, permanece inédita.

9. Lo presentamos estructurado en siete secciones que iremos desarrollando en nuestro análisis.

SECCIÓN I: COMPASES 1-69

Von Korf realiza todos los días un trabajo agotador.

(Frente a ello, la verificación posterior real sólo puede competir difícilmente...)

Sale. El kioskero.

(...y nunca completamente; queda siempre el resto luminoso del sueño...)

Toma café, regresa deprisa.

(...una ráfaga de aire ardiente; el espejismo se independiza. Bloch).

SECCIÓN II: CC. 70-147

Las noticias de mañana. Una inundación. Numerosas víctimas. Millones de pérdidas. Millones de víctimas. Numerosas inundaciones. Los campos anegados. Víctimas. Posiblemente.

El secuestro de la niña. Un rescate. Los afligidos padres. La policía interviene. Desafortunada intervención. La niña muerta.

El profesor Gingganz pronuncia una conferencia sobre las apódosis multiplicativas y su influjo recesivo en la economía culpable de los países extrodeudores. Subraya la necesidad de crear comisiones mixtas para determinar el grado de defoliación de la metrosis competitiva y su posible incidencia sobre la yugulación y deterioro de mercado. El profesor Gingganz, con una beca de Extrobanco, proseguirá sus investigaciones.

La Orquesta Sinfónica de Tibris actuó mañana. Una orquesta antigua y de renombre, fundada en mil titocientos. Tuvo un gran éxito de público. Pero Von Korf critica el resultado artístico, que fue —que será— solamente mediano. Una buena orquesta, sí, pero un director mediocre. Un director aceptable, sí, pero una orquesta mediocre. No, no fue un gran éxito. Mediano éxito. Pondremos mediano éxito.

Temperaturas de mañana: 23 grados de máxima y 14 de mínima; cielo parcialmente despejado y una ligera niebla matinal. Bajaré el termómetro. La neblina aumenta, y nubes grises rondan ya sobre los tejaditos de juguete de Knickebühl. Habrá ligeras nieblas matinales. Neblinas, cielos neblinosos. Celajes. Neblinas.

SECCIÓN III: CC. 148-292

¿Quién es Von Korf?

¿Dónde vive?

Cuestionario:

PREGUNTA: ¿Domicilio?
RESPUESTA: Hauptstrasse 17.
PREGUNTA: ¿Familia?
RESPUESTA: Vive solo.

(Murmullos: la casa parece vacía, no se ve movimiento, no se ve a nadie, la casa parece vacía).

PREGUNTA: ¿Profesión?
RESPUESTA: Premonitor de noticias.
PREGUNTA: ¿Qué come?
RESPUESTA: Salchichas y cerveza.
PREGUNTA: ¿Quién le trae la comida?
RESPUESTA: Muhme Kunkel.

(Murmullos: no, no, nadie la ha visto, nadie ha visto que le traiga comida).

Muhme Kunkel le trae la comida.

(Murmullos: nadie la conoce, nadie la ha visto).

PREGUNTA: ¿Es que le cae del cielo la comida? ¿Quién es Von Korf? ¿Existe Von Korf?

Nadie le ha visto, nadie le conoce, nadie le ha visto. Sólo el kioskero, el kioskero le conoce, le conoce el kioskero. Todos los días le vende el periódico. El kioskero, el kioskero le conoce. Le compra todos los días el periódico. El kioskero le conoce.

Pero el kioskero es ciego.

SECCIÓN IV: CC. 293-417

Noticias de mañana: Huelga de telégrafos. Visita del Presidente de Camerania. Un maníaco asesina a siete personas. Ha fallecido Stephen Dedalus. Caída de un aerolito en las islas Molucas. ¡Un aerolito!

¿Cómo podría venir el Presidente de Camerania? Aún no obtuvo Camerania su independencia. El Presidente vendrá cuando hayan obtenido la independencia. Dentro de un año, de tres años, dentro de quince años o de dieciséis, diecisiete, dieciocho años, en el siglo veintidós.

Un maníaco asesina a siete personas en Wynnesburg, estado de Gorgonia del Norte. ¡Siete personas! ¡Un maníaco! Llevaba un rifle. Se subió a una azotea, y desde allí, ¡pim, pam, pam!, disparó sobre los transeúntes de la pacífica ciudad. Chippenburg es una ciudad pacífica, tranquila. Desde el mes pasado no había ocurrido ninguna desgracia semejante. Siete muertos, catorce heridos, veintiún desaparecidos. Se trataba de un excombatiente... Un excombatiente con un trauma infantil... La madrastra... Llevaba un rifle y disparó. Pero no con mala intención. Sólo era una cosa de nervios... nerviosa... los nervios... Tenía un

trauma infantil... Y luego el stress, un complejo psíquico, la droga... Y también la nostalgia de matar...

Ha fallecido en Dublín el famoso humorista Stephen Dedalus. Su humor era triste.

SECCIÓN V: CC. 418-443

No, no, aún no ha ocurrido nada. Nada irreparable. La niña no fue secuestrada, sólo se había extraviado por el bosque. Está sana y salva. El maníaco de Wynnesville aún no subió a la azotea. Stephen Dedalus no ha fallecido. Está enfermo, eso sí. Algún día fallecerá, algún día el excombatiente maniaco tomará en fusil. Algún día caerá un aerolito en las islas Molucas. Algún día. Algún día. O nunca. O siempre.

SECCIÓN VI: CC. 444-528

Madrid. Knickebühl. Son las dos menos veintiún minutos en mi reloj Microelectronic. Me bebería un vaso de leche. El mundo entero, toda nuestra galaxia gravita sobre la pequeña habitación de la Hauptstrasse. Se levanta casi como un sonámbulo y va a beberse un vaso de leche fría.

Me bebería un vaso de leche.

SECCIÓN VII: CC. 529-715

Sueña con la paz, con el no ser, con una larga procesión de nubes de formas cambiantes, blancas, algodinosas, grises, algodinosas, deshilachadas, mechones lanudos, guata, azúcar de feria. Nubes de formas blancas, algodinosas, azúcar de feria, clara batida a punto de nieve, dulces pantanos de absorción lenta, la indiferenciación, nata, espuma de pasta dentífrica, espuma de jabón en el baño, espuma de la colada, espuma de los ríos contaminados por los desechos de las fábricas de celulosa, blanco, gris algodinoso, natoso, blanco, gris espumoso, indiferenciado, un continuum blando y penetrable, se hundan los pies, pero nunca del todo, pantano benéfico, procesión sin fin.

Estructura de la música

SECCIONES	COMPASES
I	1-69
	1-17
	18-29
	30-46
	47-58
	59-69 = 10 (4+6)

II	70-147	70-79 = 10 (3+7) 80-92 = 13 (7+6) 92-129 = 37 129-146 = 18 [(6+12 (9+3))] 147
III	148-292	148-221 = 11 (5+6)+19 (6+7+6)+ 19(8+6+5)+11(6+5)+8+6 222-236 = 15 (5+4+6) 237-248 = 16 (10+6) 249-263 = 15 (7+8) 264-292 : 264-270 = 7 (4+3) 271-287 = 17 (8+3+6) 288-292
IV	293-417	293-294 295-337 = 17 (8+9)+26 (9+8+9) 338-388 = 12+14 (10+4) +16 (9+7)+9 389-417 = 9 (4+5) +8 (5+3) +12 (4+4+4)
V	418-443	418-443 = 10 (4+4+2)+ 8 (4+4)+ 8 (4+4)
VI	444-528	444-481 = 20 [11 (5+6)+9 (6+3)]+ 18 (9+9) 482-485 = 4 486-511 = 17 (5+7+5) + 9 (6+3) 512-528 = 17 (7+6+4)
VII	529-715	529-593 = 23 (7+6+4+6) + 42 (15+15+12) 594-629 = 36 [10 (5+5)+8 (4+4)+12 (3+5+4)+6 (3+3)] 630-666 = 11 (4+7) + 9 (4+5) + 12 (6+6) + 5 667-684 = 12 (6+6) + 6 685-715 = 9 (5+4) + 10 (6+4) + 12 (2+4+4+2)

Relación texto/música

Observamos cuatro tipos en el tratamiento de la relación texto/música:

1) Mismo texto con diferente música.

Los compases 271-288 de la sección III están basados en cuatro notas cromáticas.

2) Mismo texto con igual música.

En el compás 363 y el 365 la palabra «excombatiente» tiene la misma música, cambiando su dinámica (*mf-mp*).

3) Mismo texto con igual música con variación.

La sección VI nos presenta tres veces la frase «Me bebería un vaso de leche», la misma música se nos presenta con variación: cc. 484-485; cc. 519-521; cc. 525-528.

4) Mismo texto con misma voz y diferencias tímbricas.

En la sección VII los cc. 624-626, y los cc. 641-643 mantienen el mismo texto con el mismo diseño de voz, cambia el timbre en un caso voz y piano, para escuchar más adelante otro timbre de voz con clarinete.

Además de estos cuatro tipos que son los más frecuentes en *Hacia mañana, hacia hoy* algunas palabras reciben otro tratamiento, por ejemplo «trabajo». Descompone las sílabas de la palabra TRABAJO en TRA-JO-BA TRÁ, en los cc. 67-68 produce desplazamiento rítmico.

En la sección II va descomponiendo y sustituyendo unas sílabas por otras:

INVESTIGACIONES
 VESTIGACIONES
 TIGACIONES
 GACIONES
 CIONES
 RACIONES
 INSTIGACIONES
 TRACCIONES
 INSTILACIONES
 INVENCIONES

La palabra «presidente» del compás 297 de cuatro sílabas marca su acento en la fracción débil de tiempo fuerte sobre la sílaba -sí-, así, pues, el acento rítmico y prosódico no se corresponde.

Se evidencia un rechazo del texto exclusivamente literario y del diálogo tradicional. Los nuevos dramaturgos exigen, que el verbo esté integrado en el conjunto: iluminación, objetos, gestos, para crear un lenguaje específicamente teatral. La palabra no es más que otro medio de expresión dramático. La lengua se integra en el lenguaje escénico.

Se presenta un lenguaje paradójico, en el sentido de que, por sus repeticiones, el lenguaje revela su carácter mecánico y demuestra la insignificancia que tiene. El lenguaje teóricamente es el instrumento que sirve para comunicar y lo que hace Barce es desarticlarlo y demostrarnos que la comunicación no depende sólo del lenguaje, sino de muchos factores externos que, asociados con el lenguaje, hacen posible la comprensión y la comunicación humana.

Bajo una estructura sintáctica aparentemente superficial, se esconde un sorprendente entramado de figuras retóricas y juegos de palabras, con los que el oyente o espectador interesado podrá hacer trabajar su mente y aquel que sólo busque la comicidad de una obra absurda, podrá reír con la incoherencia de ciertas partes del texto (sección IV), provocando una multiplicidad de lecturas que sugieren a su vez la complejidad de este lenguaje. La mecánica de dicho lenguaje se descompone provocando la incomunicación. Lo que hace Barce en *Hacia mañana, hacia hoy* es acabar con los pilares del lenguaje, dado que la fonética, la semántica y la morfosintaxis, no presentan la enunciación de las frases de forma coherente, correcta y comprensible.

En esta obra de Barce el lenguaje tiende a destruirse, pero destruyendo a la vez la realidad que intenta expresar, en este sentido se aproxima al teatro de Genet o de Ionesco. Para Genet no existe ninguna verdad de las relaciones humanas, ya que todo queda en palabra y toda palabra viene a ser una mentira; Ionesco con su lenguaje trata de renovar la concepción y la visión del mundo, fondo y forma, expresión y cosa se confunden. Acumular inútiles repeticiones y lugares comunes, lanzar palabras nuevas, tomar el lenguaje al pie de la letra, equivale a desencadenar un mecanismo de

catástrofe y de locura, a revelar la nimiedad de la existencia y a denunciar sus formas y fórmulas, pero también a ensombrecer nuestra propia existencia con la aprensión y la desconfianza.

Como género melólogo

Veamos, en nuestra obra de estudio, las características propias del melólogo según la clasificación que de él hace José Subirá: estética, expresión/imitación, morfología, melodía/armonía.

Nuestro estudio no incluye datos escenográficos ya que, Barce, no da indicaciones, ni en esta obra ni en ninguna otra incluida en el total de su catálogo.

Estética del melólogo: serio/jocoso

José Subirá recoge las palabras de Emilio Cotarelo y Mori:

En este linaje de piezas todas en un acto, la música no canta letra alguna: va glosando los diversos sentimientos que expresa el actor en el texto hablado, por lo cual se elige un personaje de carácter histórico que en un momento dado se encuentra en una situación crítica... A veces la música se reduce a una introducción sencilla,... otras tienen poca...; otras ninguna... la mayor parte son jocosas o burlescas.¹⁰

En su extenso estudio sobre el melólogo, José Subirá destaca desde el punto de vista estético dos tipos: serios y jocosos.¹¹ Las primeras obras serias de este género fueron *Pygmalion* de Rousseau y *Guzmán el Bueno* de Iriarte, ambas estrenadas en Madrid en la última década del siglo XVIII. El modelo del innovador del melólogo Georg Benda, no tuvo seguidores dado que su densidad musical no se adaptaba fácilmente al gusto de un público deseoso de breves números musicales y de rápida acción escénica. Pronto estas obras serias y solemnes se vieron opuestas por el melólogo satírico y burlesco. En 1792 Félix Samaniego escribe *Parodia de Guzmán El Bueno, Soliloquio, o escena trágico-unipersonal, con música en los intervalos*, con ella busca la risa y la polémica con Tomás de Iriarte, además de suscitar la crítica del melólogo. Es una parodia punzante, que según él, cultivan los «poetastros». Sin embargo, en la década de los noventa se incrementan los melólogos escritos por autores serios, cosa que preocupa a Samaniego ya que considera que los géneros, también la ópera, son contrarios a la naturalidad y alejados del ideal de sencillez: «no hay cosa más contraria al arte y a la naturaleza que tales monólogos». ¹² La parodia de Samaniego ponía de relieve la figura de un mito nacional, Guzmán el Bueno, héroe medieval, que sirvió en el siglo XVIII para elevar la dignidad literaria y el debate ético. En este contexto Iriarte escribe un melólogo en el que Guzmán aparece indeciso, basándose en este Guzmán, Samaniego le convierte en «un Guzmán a su antojo»¹³ a través de la burla y la vulgaridad. Aparece toda una corriente en la que desaparecen los héroes nacionales dando paso a personajes cotidianos. Ramón Barce influenciado por el modelo de Benda y de Iriarte, por tanto, del modelo serio, escribe *Hacia mañana, hacia hoy*, sin embargo, como veremos en el análisis de la obra nunca faltará el humor.

10. SUBIRÁ, José (s/f): *Compositor Iriarte y el cultivo español del Melólogo (melodrama)*, vol. I, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pág. 137.

11. Véase SUBIRÁ, José (1950): *El compositor Iriarte. El cultivo español del Melólogo (melodrama)*, Consejo superior de Investigaciones Científicas, 2 vol, Barcelona.

12. PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1975): *Vida y obra de Samaniego*, Ed. Caja de Ahorros Municipal, Vitoria, p. 224.

13. RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (1999): «Las parodias del Melólogo: Samaniego frente a Iriarte», en *Scriptura* n.º 15, Ed. Universitat de Lleida, p. 97.

Es importante conocer el sentido del humor en las obras escénicas del siglo XVIII, la risa en el teatro es efímera y a menudo inasible, pero se hace elemento fundamental para justificar el éxito de determinados géneros. Era habitual que los textos teatrales fueran alterados durante la representación, de tal forma que una tragedia se convirtiera en una marea de carcajadas para aquél público. El espacio que dista entre lo trágico y lo sublime de lo ridículo y lo grotesco, a menudo, es mínimo. Así, la tragedia y el melólogo inducen a la parodia, aunque sea la más vulgar y sencilla, es decir, la elaborada en la simple exageración caricaturesca de los perfiles más comunes. El melólogo en la España de finales del siglo XVIII se advertía como un complejo opuesto al buen gusto y alejado de la tradición. La parodia aproxima a una reflexión crítica del tema. La conjunción de música con el texto de un monólogo era, casi por definición, una llamada a la parodia. Una extensa parte de las obras se desviaron hacia unos personajes históricos y unas situaciones extremas que impulsaban al exceso. Los actores se valían de una gestualidad y un tono que, en algunas ocasiones, sobrepasaban los límites de lo tético para caer en lo ridículo. No obstante, lo interesante estaba en la recepción por parte de los espectadores, ya que demandaba de éstos determinada implicación.

Expresión/Imitación

José Subirá nos habla de dos tipos de manifestaciones musicales:¹⁴ la expresión como referencia al mundo psicológico, y, la imitación, al mundo material. Una de las intenciones expresivas era el uso del andante con sordina para «pintar la pena», lo apagado y lo sonoro se combinaba según hubiera pena o alegría. Ramón Barce en *Hacia mañana, hacia hoy* hace uso de la sordina de forma fragmentada en los compases 251-252, 264-265, 268-270 de la tercera sección. Finaliza desde el compás 685-715 con *sordina sempre*, sobre el texto: «blanco, gris algodonoso, natoso, blanco, gris espumoso, indiferenciado, un continuum blando y penetrable, se hunden los pies, pero nunca del todo, pantano benéfico, procesión sin fin». Las gradaciones de intensidad van desde el *ppp* hasta el *ff*.

Dentro de los aspectos tímbricos y emisiones destacamos:

VOZ	CLARINETE	PIANO
Sprechgesang	Normal	Con el dedo sobre la solapa
Hablado normal	Flatterzunge	del atril
Espressivo ad libitum	Soplo sólo	
Como leído	Golpeando sobre el tubo	
Sotto voce, murmurado		
Voz de falsete		
Leído con excitación		
Boca cerrada		
Abierto, gutural		
Hablado, muy expresivo		
Soplo		
Sotto voce		
Cantado		

14. Véase SUBIRÁ, José (1950): *El compositor Iriarte. El cultivo español del Melólogo (melodrama)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 vol., Barcelona, p. 407.

Ramón Barce comenta:

La condición esencial del melólogo es su dimensión literaria, es decir: no sólo que la construcción de la obra se apoya en el proceso narrativo (o lírico-narrativo), sino que, además la voz realmente no canta (salvo en algunos pasajes, como una posibilidad más del Sprechgesang), sino que habla, lee, cuchichea, recita, grita, declama, murmura, como en el teatro.¹⁵

Morfología

Desde el punto de vista morfológico, Subirá nos habla del carácter de la música en el melólogo, ésta puede ser: introductiva, intermedia y epigonal.¹⁶ En la sección introductiva predomina lo expresivo por encima de lo imitativo, *Hacia mañana, hacia hoy* carece de introducción. La sección intermedia es la música que permite descansar la parte declamada; *Hacia mañana, hacia hoy* abre la tercera sección con un solo de clarinete cc. 148-211, un intermedio más breve de clarinete y piano abre la sexta sección cc. 444-461, la séptima sección se abre con el piano solo cc. 529-598, nuevo intermedio de clarinete y piano cc. 667-685. La sección epigonal puede condensar lo anteriormente expuesto o finalizar con brevedad, *Hacia mañana, hacia hoy* omite el epígono.

Melodía/Armonía

Es característico en los melólogos que la melodía quede en un segundo plano a favor de la armonía. En *Hacia mañana, hacia hoy* Barce escribe la obra en nivel Sol. Destacamos armónicamente:

Acordes percusivos: cc. 64-65; 80-83; 131-134; 223-224; 229-233.

Armonía por segundas: cc. 530-545; 604-607.

Armonía por cuartas: cc. 212-216.

Armonía por quintas: cc. 70-71.

Armonía por quintas y segundas: cc. 562-566; 602.

Ostinato: cc. 295-319; 320-328; 330-337.

Cluster: cc. 243-251; 268-270.

Cluster de cuatro notas: cc. 685-691; 700-703; 710-715.

Los cromatismos en ciertos momentos tiene función armónica y, en otros su función es melódica:

cc. 96-100; 119-123: floreo de semitono en tresillos desdoblados en 3 octavas.

cc. 271-288: en ritmo de tresillos.

cc. 522-523: clarinete.

cc. 704-708: mano izquierda del piano.

Referencialidad

Es distintivo de los melólogos la inclusión de marchas, danzas, o himnos para acentuar ciertas situaciones. En este sentido en *Hacia mañana, hacia hoy*, Barce incluye fórmulas de contextualización: unos compases de marcha fúnebre cc. 389-417, una canción de Biergarten bávara, el comienzo de la 4.^a Sinfonía Op. 98, *Allegro non troppo* de Brahms cc. 135-146, «materiales todos que —comenta

15. Notas al programa de mano del compositor.

16. Ídem, pp. 414-415.

Barce— como las posibilidades de evocación fónica, mímica o escénica, son refuerzos connotativos del contenido de la declamación».¹⁷ Los compases pianísticos 255-263 se apoyan en un *ländler*.¹⁸

Ramón Barce es contrario a la aplicación de la cita, distingue en ella dos procedimientos: parodia y collage.¹⁹ No obstante, en este melólogo, hace intervenir la referencia, dado que es un componente significativo en el melólogo, Barce lo define en *Hacia mañana, hacia hoy* como «contextualización». Examinemos su postura.

En la segunda mitad del siglo XX, la filosofía ha procurado desalentar el afán de generalidad y del anuncio del final de la historia. Este movimiento de fragmentación conlleva, entre otras cosas, una revalorización de la memoria, una atracción por el pasado, en una época igualmente señalada por la manifestación de estas nuevas subjetividades que exploran su unicidad en un pasado ya excluido, convirtiendo en presencia parte del pasado. En este contexto se da la simultaneidad de lo no simultáneo, acentuado no sólo por la presencia del pasado sino también por la complejidad de los efectos del tiempo y espacio. Apoyada en esta idea situamos la sección I de *Hacia mañana, hacia hoy*. Para adquirir identidad propia es necesario aprender a contar de otra manera; la nueva subjetividad labora desde la herencia, cada nueva obra crea un gesto del olvido, de forma reflexiva se apropia —con material ajeno o propio— de la interpretación de las huellas del pasado. Se da una dialéctica entre conservación e innovación, entre memoria y olvido.

Hacia mañana, hacia hoy es un depósito de la memoria, se le puede atribuir un interés por el pasado, revela una actitud cambiada hacia el presente y el futuro. Propone un vínculo con el pasado con proyección al futuro. Cualquier problema pasado es capaz de reactivarse bajo nuevas condiciones. En este sentido la metáfora se convierte también en una técnica de descubrimiento. Le permite subrayar las conexiones entre los objetos (audibles o no) y definir la singularidad de su actividad artística.

Sobre la base memoria/pasado, atención/presente, y espera/futuro, Marc Augé señala tres figuras del olvido²⁰: 1) el *retorno*, explora el pasado remoto, no el inmediato que puede confundir, para restablecer continuidad. *Hacia mañana, hacia hoy* presenta dentro de esta primera forma el uso de la 4.^a Sinfonía de Brahms en la sección II. 2) el *suspense*, trata de recuperar el presente aislándolo del pasado y futuro. Los tiempos verbales de la sección I nos mantienen en presente. 3) el *comienzo* (contrario a la repetición). Examina la recuperación del futuro olvidando el pasado, concibe las situaciones de un volver a nacer, para dar lugar a todos los futuros posibles sin otorgar preferencia a ninguno. Su forma es la iniciación, bajo la variación, lo que se olvida recobra conciencia del tiempo. La sección VII queda abierta, podríamos volver al comienzo.

El oído en cualquier instante oscila entre la repetición y la invención, entre el deseo de volver al patrón conocido y el de escapar de él a través de una nueva variación. Generalmente ha prevalecido el deseo de repetir el pasado sobre los impulsos de alejarse de él. Ningún acto es completamente nuevo y ninguno puede cumplirse completamente sin variación. En todo acto están inextricablemente unidos la fidelidad al modelo y el apartarse de él, en proporciones que aseguran la repetición reconocible junto con pequeñas variaciones que permiten las condiciones y el momento. La decisión de descartar material (o no repetirlo) no es una decisión simple. Lo que una vez fue valioso, ahora no tiene valor. Subjetivamente un acto de descartar se relaciona con los fines de las duraciones, la invención las inicia.

Los sonidos son susceptibles de organizarse con suma precisión y complejidad en el espacio y tiempo. Nuestra percepción del tiempo depende de que vuelvan a presentarse regularmente

17. Documentos personales del compositor.

18. El *ländler* es una danza folclórica en compás de 3/4 que fue muy popular en Austria, el sur de Alemania y la Suiza alemana a fines del siglo XVIII.

19. Véase BARCE, Ramón (1985): *Fronteras de la música*, Ed. Real Musical, Madrid.

20. Véase AUGÉ, Marc (1998): *Las formas del olvido*, Editorial Gedisa, Barcelona, pp. 65-70.

acontecimientos, sin regularidad no hay tiempo. La repetición no sólo hace referencia al fragmento, sino al reflejo como recuerdo en nuestra mente, huella y rastro en nuestros pensamientos, además nos trae a la memoria la experiencia ya vivida y la presencia de lo eterno. La repetición es similar a la cohesión, tiene propiedades adhesivas, en cuanto une el presente y el pasado. *Hacia mañana, hacia hoy* contiene muchos ejemplos de repetición.

El parasitismo y el collage/montaje son innovaciones que revolucionaron la representación artística en el siglo XX. Desde su original estrategia formal en el cubismo y futurismo, muy pronto el collage/montaje sería utilizado con valores subversivos para descomponer el contexto original de que se apropiaría. Gregory L. Ulmer en «El objeto de la poscrítica», muestra la eficacia de estos mecanismos crítico formales para cuestionar el sistema establecido de valores culturales. Con la ayuda de las técnicas de reproducción mecánica, montando elementos de diferentes fuentes visuales, el referente inicial se pierde y se distancia, creando nuevas posibilidades de representación. En un intento de representar la realidad, para devolver a la realidad misma, la acumulación y la repetición han sido fundamentos formales desde el cubismo, con sus multiperspectivas, hasta la actualidad.²¹

El collage, un ensamble calidoscópico de material diverso, que a menudo incluye extractos de otra música. Este modelo refleja la influencia de las artes visuales (objetos «encontrados»), del montaje cinematográfico y de la novela del *fluir* de la conciencia. Quizá también exista un modelo interno: la imaginería asociativa del estado de sueño o los contenidos del inconsciente artístico antes de que se organice conscientemente el enjambre de ideas y connotaciones por medio del intelecto censor y la voluntad.²²

La música contemporánea se vale como práctica compositiva de la cita. Se facilita la apertura hacia un exterior múltiple. Su disposición interna no implica a priori ni la unidad cerrada, ni la coherencia formal, ni la concordancia. Crea una relación inmediata con el exterior histórico, geográfico, estilístico, bien sea a través de la música, la literatura, el teatro. Su cambio de contexto la hace polivalente. Se reitera temporalmente lo vivido, poetizado, eternizado en el momento de anunciarse por la reminiscencia de un recuerdo externo anterior.

La técnica de la cita procede por acumulación de fragmentos que provienen de otras obras, e integran la referencia de alteridad externa en la escritura de la cita. La obra así compuesta efectúa la síntesis polimorfa de una multiplicidad de referencias, de anuncios, disimulando y recomponiendo los fenómenos sonoros divergentes, estos constituyentes divergentes de la cita heterogénea, propone en el oyente mayor esfuerzo en su reconocimiento, dada su libertad y desarrollo. La disposición de los fragmentos ajenos, en el interior del espacio-tiempo, se someten a la decisión del compositor conforme a su proyecto preciso. La utilización de un esquema formal relativamente simple, da al compositor la posibilidad de abstraerse en un espacio-tiempo cerrado para preocuparse de la transcripción de su escenario imaginario de sonidos, procediendo por desplazamiento, transformación o condensación de los dispositivos.²³ La obra con cita busca la claridad y la transparencia de las referencias en la escucha. La multiplicidad de relaciones a descubrir por el oyente, requiere una lectura activa y la capacidad, parcial o totalmente imposible del recuerdo de lo que se había olvidado. Generalmente el redescubrir o reconocer lo conocido, de lo memorizado es una fuente de placer para el oyente. Pero para el oyente sin memoria, que no conoce la herencia musical, y que es incapaz de referenciar los fragmentos cargados de sentido, la obra ejerce su acción a través de su heterogeneidad compuesta y

21. Véase ULMER, Gregory L.: «El objeto de la poscrítica», en aa. vv., *La posmodernidad* a cargo de Hal Foster, pp. 125-163.

22. ROWELL, Lewis (1999): *Introducción a la filosofía de la música*, Ed. Gedisa, Barcelona, p. 226.

23. Véase STOIANOVA, Ivanka: «Luciano Berio. Chemins en musique», en *La revue musicale*, triple numero 375-376-377, pp. 96-109.

su direccionalidad dramática. La cita supone un arreglo y una unión entre elementos dispares, esta unión debe reunir un sentido coherente, revela la preocupación formal que define la estética de la obra. Conforme a ésta, los fragmentos elegidos de obras diferentes están unidos a distancia por un cierto parentesco (melódico, rítmico, tímbrico, etc...), lo que determina su copresencia en el interior de la obra, y las facilidades del pasaje, de superposiciones o de transmutaciones de los elementos integrados. Sus relaciones, descubiertas y evidenciadas por el compositor, están mediatizadas por el sistema compositivo en sí, en tanto que generador de estructuras y actividad dispositiva, distribucional. El unir los fragmentos puede ser efectuado gracias a la presencia permanente de una trama estructurada homogénea: el anuncio seguido y la elaboración estructurada de una materia de base, deviene el soporte unificador que impone una finalidad narrativa en los fragmentos constitutivos dispares.

El enunciado de las citas implica necesariamente una revalorización de los materiales utilizados en un contexto esencialmente diferente de su contexto habitual. Su eficacia depende de la connivencia entre los sujetos participando de la misma cultura. La coherencia de las estéticas de los diferentes estilos, se efectúa de forma hábil por el compositor, a través de la dramaturgia y el gesto formal. Ejerce una acción independiente de las cargas referenciales precisas de citas utilizadas. Conformar la estética de estas obras, determina el uso de esquemas formales relativamente rígidos que aseguran la unidad estructural. La cita necesita integrar su propio lenguaje, el compositor impone su ley en los diversos materiales.

La expansión de la actividad artística citacional en la modernidad corresponde a la búsqueda de renovación del lenguaje a través del aumento de significación dada a los componentes de la obra, sin que el reconocimiento de los fragmentos ajenos sea absolutamente necesarios para la escucha-lectura del oyente.²⁴ A la vez citado y citando a otros, el compositor decide abolir las barreras establecidas, escoger los valores musicales, manipular hábilmente la herencia e inventar audacias, bien sea a través de la ambigüedad, la crítica, la parodia, la inventiva, el estilo, funciones perfectamente compatibles en el trabajo sobre los materiales sonoros. Ante esta situación Ramón Barce señala dos tipos de compositores: los «tradicionalistas a ultranza», quieren continuar la estela de los grandes compositores producen obras «muertas antes de nacer»; y aquellos otros compositores actuales, que por rechazar a los grandes maestros recurren a la parodia o al collage, produciendo obras de la misma categoría que los anteriores.²⁵

La parodia y el collage surgen como procedimientos de los que se servirá el compositor para crear ruptura con el periodo anterior. «La parodia es una explotación cómica (o humorística al menos) de los puntos supuestamente débiles de una obra o de una estética preexistente».²⁶ Los valores ridiculizados forman parte de una implícita crisis de valores. Su aplicación es muy fácil, puesto que el material ya existe. Lo más destacable para Barce: «lo que parodia —por evidentes razones de popularidad, de universalidad, de densidad de contenido— es siempre algo de máxima categoría en alguno de esos aspectos». No se debe parodiar ningún aspecto secundario, y en ningún caso podrá competir con la obra parodiada. «Muestra una irreprimible sensación penosa de impotencia y de frivolidad».²⁷ El collage musical se aleja del pictórico, pero se aproxima al principio de la cita. Históricamente el compositor se ha citado a sí mismo o a otros, es a partir de 1913 con Erik Satie que se generalizará esta práctica. Barce concluye: «Como en el caso de la parodia, la confrontación a que

24. Ídem.

25. Véase BARCE, Ramón: *Fronteras de la música*, pp. 113-115.

26. Ídem.

27. Ídem.

lleva el collage como sistema no hace sino reforzar, por un lado, la desoladora idea de una ‘crisis de inventiva’; y por otro, la no menos desoladora idea de una servil dependencia del pasado».²⁸

Arthur Danto explica la función retórica de las citas:²⁹ reside en la intención de agradar al auditorio que se supone las reconoce, la alusión implica una cierta familiaridad, puesto que presupone que la citación es familiar. Ésta delimita un círculo, o una clase de personas que forman una comunidad. Tales citas poseen siempre una pragmática metafórica, independientemente de la metáfora eventual que pueda comportar la cita en sí misma: en general, su intención es establecer un paralelo reconocido entre la situación en la cual se le aplica, y la situación que apuntaba a su anunciado originario. Suponiendo que todas las transacciones complejas, necesarias en la adaptación semántica y metafórica hayan sido realizadas: la citación es identificada, la situación oportuna está resumida, todo el mundo piensa que el orador ha dado voz a una verdad profunda, otra vez expresado el paralelo apuntado, existe efectivamente o, el auditorio cree que existe. Lo que se cita debe salvaguardar las expresiones de origen, cualquiera que sea la intención ulterior en virtud de la cual se ha recurrido a la cita.

La utilización de citas de textos se somete a la lógica poética, pero también a las operaciones constitutivas propias de la música. La cita en diferentes lenguas, asimila el gesto formal que comporta la textura musical. La distribución de los textos vocal-instrumental diferentes, en el interior de la cita es un factor importante de asimilación de textos dispares y de metonimia de orden narrativo, independientemente de los collages textuales. La constitución caleidoscópica del texto, se define como figuración particular de uno de los niveles del enunciado musical. El reconocimiento del origen de los fragmentos textuales citados, parece ser menos importante que la figuración semántica de los contenidos, y la figuración propiamente musical, de los materiales fónicos utilizados.³⁰ Si el oyente no reconoce la cita, gran parte del interés se pierde, en opinión de Pierre Boulez, sin embargo no tiene por qué ser así. Flo Menezes argumenta las distintas posiciones a este respecto, ya que es el compositor quien decide la intención. Puede haber dos posturas: una, la de Zofia Lissa, y la otra, la de Pierre Boulez.

Para Lissa, el funcionamiento de la cita en tanto que tal, depende del oyente. Debe conocerla, pero eso dependerá de su bagaje musical. A fin de comprenderla (y así justificarla) el oyente debe proceder a través de dos operaciones intelectuales suplementarias: 1) interpretar el papel jugado por la cita en el cuerpo de la obra en la cual se inserta; 2) reinterpretar la citación en función de su fuente original, descubriendo las nuevas propiedades semióticas adquiridas por el fragmento citado en el nuevo contexto.

La interdependencia de estas dos operaciones no excluye un factor olvidado por Lissa: la interpretación de la cita en su nuevo contexto, y su reinterpretación en el giro contextual, está determinada por la sintaxis. Extraer un aspecto de esta sintaxis, es al mismo tiempo destruirlo. No se puede pretender que arrancando un fragmento de su contexto, se conserve la función. Si se destruye la sintaxis (la estructura), si se abstrae, la función también será anulada.

Boulez considera que es el compositor quien toma los riesgos y peligros de la cita, «la noción de responsabilidad —responsabilidad estilística— está en la base de toda escritura».³¹ Para Boulez es necesario, por una parte, que la cita se presente suficientemente clara y, por otra, que ninguno de sus componentes estructurales hayan sido «sustancialmente modificados».³² A fin de justificar la presencia

28. Ídem.

29. Véase DANTO, Arthur: *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*. pp. 285-286.

30. Véase STOIANOVA, Ivanka: «Luciano Berio. Chemins en musique», en *La revue musicale*, triple numero 375-376-378, pp. 96-109.

31. BOULEZ, Pierre (1989): *Jalons (pour une décennie)*, Christian Bourgois Editeur, Paris, p. 14.

32. Ídem. p. 154.

de la cita, Boulez pone el acento, sobre su integridad. Toma como modelo el literario, cabe destacar su referencialidad. Boulez la explica en el acto creador: «Referencia, no sólo en relación al pasado ‘histórico’, sino también en relación a nosotros mismos, a nuestro propio pasado, a lo que nosotros hemos descubierto, a lo que hemos establecido provisionalmente en la obra o las obras precedentes».³³

La referencia musical que Barce toma de la literatura musical es sin duda una de las más famosas, la 4.^a Sinfonía de Brahms, adquirida en este caso para confirmar la máxima expresión al melólogo.

Hacia mañana, hacia hoy tiene abundantes referencias literarias, tomadas de Christian Morgenstern, Joyce; la sección I de *Hacia mañana, hacia hoy* finaliza con la palabra «Bloch», Barce hace aquí referencia al filósofo Ernst Bloch (1885-1977), éste rechaza la desvalorización de lo humano, del nihilismo y de la trivialidad que desprecian al hombre. Busca a través de la historia la verdad desde la esperanza. Se propuso rechazar toda falta de salida, buscar en la historia, en los sueños humanos y en las luchas presentes, las huellas que permitiesen atisbar otro mañana posible. El *pathos* de Bloch es el futuro, hay futuro porque hay pasado Para Bloch el hombre es el problema, ve su historia y su vida llena de posibilidades de sentido, sin embargo, el dolor es también inmenso. Por esta razón polemiza con los existencialismos de Heidegger y Sartre, por considerar que abandonan al hombre.

Además de las referencias musicales que Barce nos ofrece, recordemos que el personaje principal Von Korf es a la vez un personaje de los poemas de Morgenstern, en varios momentos Barce nos nombra a Stephen Dedalus, personaje de Joyce.

Proximidad al teatro del absurdo

En la primera mitad del siglo XX el teatro deja ya de ser comentario en torno a una acción, «lenguaje de las ideas» (Ionesco), pretexto para desarrollos metafísicos o morales, ámbito de los problemas; la obra nueva no hace una exposición analítica de nuestra condición ni habla de nuestras angustias o de nuestras incertidumbres, sino que prefiere demostrarlas. El teatro de la segunda mitad del siglo XX, y más concretamente el teatro del absurdo, se pregunta qué es el hombre, qué soy yo, quién soy yo. Se cuestiona la condición del hombre, los problemas del ser, de toda vida y la perplejidad de la persona ante las múltiples encrucijadas de su propio destino.

Las características del teatro del absurdo según Estébanez Calderón³⁴ en su Diccionario de términos Literarios son tres:

1) Comparado con la estructura tradicional; el teatro del absurdo carece de una intriga y de acción progresiva; al contrario, la situaciones planteadas durante el transcurso de una obra de este género arrojará los acontecimientos al azar, provocando de esta manera situaciones absurdas.

2) En cuanto a los personajes, estos son simples *entes* indefinidos, cuyos movimientos no se encuentran estudiados, sino más bien, se encuentran como perdidos, peleles a la deriva, lo cual nos lleva a la conclusión de que se encuentran buscando el sentido de la vida que se les está escapando.

3) El centro de interés es el lenguaje, con características de dislocación, desintegración y de un mero juego de palabras vacías (incoherencias, disparates, frases contradictorias, simplezas y expresiones tópicas)

Nos encontramos ante la oposición mundo lógico/mundo ilógico. El lenguaje utilizado, el cuestionario que se nos presenta en la sección III, es uno de los puntos evidentes de conexión con el absurdo. Partiendo de una situación lingüístico-vital reproducida de la realidad, se adivina una caricatura para explicar lo ridículo de muchos debates y situaciones reales.

33. Ídem. p. 128.

34. Véase ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2000): *Breve Diccionario de Términos Literarios*, Biblioteca de Consulta, Madrid, Alianza Editorial.

El tiempo es uno de los ejes de la obra. No es determinado ni de forma lógica ni cronológica, este hecho nos produce un carácter de continuidad y de persistencia en el tiempo real. Trabaja de forma muy constante, el tiempo, a su modo, no de forma comprendida como tal, sino como un tiempo límite. El tiempo no nos interesa, en esta obra, en cuanto a la concepción cultural que tenemos de él, nosotros en cuanto a humanos dentro de unas normas sociales, sino en cuanto a un tipo de medida del que por obligación dependemos, es como una imposición de la vida. Barce utiliza el tiempo como vehículo de la descomposición del yo y de las situaciones. Von Korf como profesión es premonitor de noticias, para ello Barce rompe el valor lógico del tiempo verbal, por ejemplo leemos en la sección II: «La Orquesta Sinfónica de Tíbris actuó mañana».

El tema del recuerdo es el que hace que la persona exista, porque perdura en la mente de otras personas y se recuerda la persona que ya no está entre nosotros, de esta forma le damos vida de nuevo, es como un renacimiento, porque cada vez que la nombramos y la recordamos la atraemos hacia nosotros. El recuerdo actúa como puente o transición entre la vida y la muerte. Por una parte, el recuerdo sirve para asimilar el futuro, para aceptarlo.

El tema de la muerte, ya viene presentado con el tiempo. La muerte se concibe desde varios puntos de vista, por una parte, existen las personas que no son importantes en la vida y, por lo tanto, pueden morir porque no aportan nada. La muerte se presenta como otra etapa de la vida, como si nuestra existencia fuera un ciclo que no para. Esto supone un problema de aceptación, la vida es el largo camino de aprendizaje que tiene todo ser humano para comprender su existencia y aprender a apreciar la muerte. Finalmente, el humano debe aprender a aceptar que sólo estamos de paso en este mundo.

En el mundo consciente, los personajes viven una realidad que no siempre les agrada pero que es su presente. La forma de escapar a sus problemas está en regresar al pasado o proyectar el futuro. Ante todo, los problemas yacen en el inconsciente puesto que el hombre tiene en su interior su historia y la forma de vivirla. Por esta razón es substancial el hecho que todo lo que se proyecta en escena es un sueño. El sueño se estrella contra la realidad y la realidad se desvanece en el sueño. La comunicación entre los hombres es como la llamada de una muerte sin sentido.

La sociedad está regida por unas normas para vivir unidos, para aceptar la condición de vida ajena. Teme que sus integrantes, desde el momento que se establecen en sociedad, no reflexionen por sí mismos. Se inquieta ante la posibilidad de dejarse llevar por las modas y las tendencias, incluso sin entenderlas o sin haberse parado a pensar en lo que pueden aportar. Produce angustia crear una sociedad como masa. Otro concepto que acompaña a la sociedad es la cultura. Parece que la cultura se ha convertido en algo que está de moda, no sólo porque aporta una satisfacción personal sino porque aporta un reconocimiento social y esto es mucho más importante.

El personaje que nos ofrece Barce, Von Korf, está próximo a los personajes de Ionesco, éstos hablan de literatura, de teatro, nos muestra personajes que leen el periódico y que se interesan por lo que ocurre fuera de sus paredes. Al mismo tiempo Von Korf se muestra en toda su soledad, así como en la más profunda expresión de incomunicabilidad. Al fallar el sentido del mundo, las formas que lo expresaban o que querían expresarlo, se quedan flotantes y sin contenido, en idealidades vacías.

Uno de los temas importantes es la viva necesidad de darle sentido a todo. Los personajes necesitan explicar el porqué de todo lo que sucede, todo existe gracias a la acción efecto- causa; tenemos la sensación de que los personajes necesitan dar sentido a las cosas para sentirse vivos y bien, como si en todo momento le debieran una explicación a la sociedad, parece una crítica al no poder o deber actuar como se quiera, libremente, por esta razón, frente a esta lógica cargante encontramos finales evasivos: el vuelo, para aquellos que logran salir del círculo, o la circularidad o anulación, para aquellos que automatizan sus vidas hasta el final, como es el caso de Von Korf.

Estos problemas ya los plantearon Camus, Sartre y todos los existencialistas. La situación es paradójica: un mundo que en parte ha sido posible gracias a sus presupuestos metafísicos, trata de condenar, poner en duda y evitar los soportes mismos de toda metafísica. La angustia existencial no es sólo una palabra o un concepto especulativo; es una realidad incidiendo sustantivamente en las distintas comunidades del mundo, en la carne de los hombres que las pueblan. Autores como Sartre o Camus intentaron situarse con respecto a la tragedia de su tiempo y mostraron individuos solitarios y perdidos en la irrealidad del mundo. Estos autores dan forma literaria al existencialismo, pensamiento que se centraba en el carácter único de la situación de cada individuo. El hombre no es un simple existente, sino existencia que se realiza por decisión o elección libre, por medio de la cual el hombre se sitúa a sí mismo. Se refleja una visión pesimista del mundo a la vez que se exalta la libertad del individuo. Sobre todo Sartre fue el que teorizó una generación rota a causa de dos guerras mundiales, una generación que ya no le daba valor a las grandes palabras que ahora estaban desprovistas de sentido. Sartre crea una obra que pretende actuar sobre el espectador, incitándole a preguntarse sobre los grandes problemas de su época.³⁵ Al hacer la obra trata de encontrar un personaje que de manera condensada acumule los problemas que nos aparecen en un momento determinado para que el espectador se asimile con el personaje. Su teatro conserva las formas tradicionales, jugando con personajes no demasiado excepcionales, para que parezcan verosímiles, siempre con mensajes entre líneas, tales como la lucha contra la hipocresía personal y social; el espectador se ve invitado a que tome decisiones y actúe una vez fuera del teatro.

El carácter de esta obra es marcadamente trágico, las noticias que predice Von Korf nos llevan a un final trágico, esto hace más amargo el humor que surge espontáneo, un humor absurdo. La naturaleza trágica que emerge del humor es precisa para la toma de conciencia, dado que muchas veces tendemos a tratar como temas banales aquello que es lúdico. Pero, al tiempo, es favorable en el humor la posibilidad de tratar su trascendencia u olvidarla si se quiere. Desde siempre, las situaciones trágicas se han podido realizar de forma cómica; tenemos teatro burlesco, sátiras, farsas, para apoyarnos. Lo que hace Barce en *Hacia mañana, hacia hoy* es enturbiar el límite entre lo trágico y lo cómico, para demostrarnos de esta forma que no todo es blanco ni negro. Lo cómico, es mucho más amargo que lo trágico, porque lo trágico lo aguardas. Esta obra de Barce no es pesimista, sino que utiliza resortes cómicos, trágicos, absurdos, incoherentes, son diferentes formas de mostrar una misma cosa.

El humor como tal —en el teatro del absurdo— no se encuentra en la escena, sus personajes no representan, viven las situaciones en la escena de tal forma que desde fuera se ven bajo esquemas calificados como primarios. El humor se encuentra en la refracción, producida en la sala, sobre la línea plástico-conceptual que baja de la escena. La seriedad con que el actor aborda su personaje en un mundo absurdo divierte al espectador e incluso simpatiza con él. Cuando el dramaturgo/compositor enfrenta en escena al personaje absurdo con el práctico, consciente, el espectador racional simpatiza con el personaje absurdo.

Se acepta que la oposición humor/tragedia, presente en el absurdo, fundamenta para estas obras el calificativo de tragicómicas. La comedia transforma en risible para el espectador lo que para los personajes es infortunado e incluso trágico. Lo más arraigado en estos casos es que los personajes se manifiesten distanciados del espectador, éste se ríe sin compasión. El absurdo, en cambio, transfiere al espectador dos subtextos disímiles: la visión *ilógica* de los personajes pese a cuestionar sus conocimientos *lógicos*; y la risa, o la sonrisa, provocada por las conductas de unos personajes con los que, como decimos, simpatiza.

Nos podemos preguntar para qué sirve este absurdo, es una forma de no llegar a afrontar la realidad, de evitar los problemas a través de lo cómico, de frases incoherentes. Parece ser una

35. Véase SARTRE, J.P. (1947): *Qu'est-ce la littérature?*, Paris, Gallimard.

agregación de todo esto, se admite así el alejamiento de la situación, se produce un distanciamiento y se establece la implicación.

El teatro del absurdo produce obras en las que el problema existencial del ser humano se patentiza, de manera especial, a través de una acción mínima, un lugar y un tiempo confusos, la intervención de pocos personajes y significados escondidos y simbólicos.

Conclusiones

*Hacia mañana, hacia hoy*³⁶ es una obra de contrastes y convergencia de tiempos distintos, pasado, presente y futuro conviven en cierto grado de tensión emocional. La referencialidad en la obra de Barce, en sus distintas variedades, es una presencia que se elude o un lugar que se vislumbra. Lo virtual y lo real, lo lejano y lo cercano, se interconectan en la percepción de los distintos segmentos temporales, cuyas relaciones, lejos de crear una perspectiva propiamente temporal, es el instrumento de una liberación del tiempo.

Barce restablece sobre todos los planos la continuidad entre sí y el mundo, enlazando sistemáticamente la vida presente en el conjunto del tiempo, la existencia humana en su entera naturaleza.

La ciencia abarca diferentes sectores y amplios campos: sociales, laborales, económicos... en cambio, descuida el rasgo que caracteriza al ser humano: los valores espirituales.

36. El grupo de investigación del LCI de la UPV, ha aplicado los resultados de este artículo dentro del proyecto de investigación con referencia HAR2008-04687/ARTE, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.