

## La rarefacta fragancia del arte experimental en España

Como premisa inicial, convengamos en que la vía más fértil y segura para interpretar una obra es acometerla desde su inmanencia, abordarla desde *su* mundo. Cuando se trata de abarcar un lugar específico y un periodo histórico concreto este procedimiento resulta más problemático, pero siempre es útil sospechar de las categorías establecidas, en especial, si provienen de contextos culturales diferentes, e intentar atenerse a lo que en aquella época se hacía o se decía. También, por supuesto, a lo que los protagonistas decían sobre ella, pero no para volver a reproducir aquella imagen autoproyectada, sino con la intención de determinar lo que era propio de su “modo de pensar”, de su conciencia histórica. En el caso concreto que nos ocupa, el de las últimas vanguardias en España, la determinación de esa conciencia resulta una tarea ineludible, en tanto en cuanto su marcada *diferencia* con respecto a otros países de su área geopolítica puede invalidar cualquier intento de aplicación directa, no articulada, de los conceptos o las categorías artísticas.

En lugar de atender a la semejanza o similitud formal, a la *manera*, de tendencias de distinta procedencia, resulta más productivo determinar si comparten o no una misma voluntad histórica. Desde nuestro punto de vista la inclinación común a las últimas vanguardias, con independencia del modo particular en que se manifiesten, es una voluntad generalizada por mostrar lo real en su literalidad: el rechazo iconoclasta a toda concepción figurada o metafórica de la verdad, y el deseo –siempre insatisfecho– de *presentar* lo real, de invocarlo en el aquí y ahora. Una voluntad que polariza la escena del arte internacional de la segunda mitad de los sesenta entre un *literalismo de la forma* –el que es propio de las diversas corrientes neoconcretas o minimalistas, pero también de las proposiciones formales del conceptualismo lingüístico–; y lo que podemos denominar como un *literalismo de la situación* –el que aúna toda esa amalgama de prácticas entre medios en las que el sentido de una obra no se circunscribe a su individualidad, sino a su función o activación en un acontecimiento que la sobreexcede–.

Este anhelo desesperado por “tocar” lo real, que impele las expresiones más radicalizadas de la voluntad vanguardista por disolver las fronteras entre arte y vida, coincide, de una parte, con el momento en que gracias al desarrollo de las comunicaciones puede, por primera, vez empezar a hablarse de un debate artístico

intercontinental; y de otra, con la despotenciación definitiva del propio mito de la vanguardia, así como con el del proyecto moderno sobre el que se fundamentaba.

La pulsión por lo literal y el presente -por el acontecimiento agotado en el aquí y ahora- puede manifestarse de modos muy diversos e incluso contradictorios en su apariencia: formas seriadas, cuadros monocromos, objetos vulgares, acciones cotidianas, situaciones públicas, estructuras geométricas, iconos mediáticos, desnudamientos del soporte, procesos físicos, proposiciones lingüísticas, registros documentales, construcción de ambientes o lugares, etc. En ningún otro periodo, las maneras de hacer habían sido tan heteróclitas y tan fluída la movilidad *entre* los distintos géneros. Esta suerte de travestismo artístico, tan característico de la época, puede ser motivo de cierto desconcierto a la hora de analizar las obras, así como la evolución individual de algunos de sus artistas más representativos: ¿pintor? ¿músico? ¿performer? ¿poeta? ¿cineasta? ¿arquitecto? ¿escritor?

Si esto es lo que venía ocurriendo en la escena internacional, en la nacional la sensación de perplejidad del observador se agudiza a causa de una propensión hacia la ambigüedad y el fingimiento que cabe considerar, a partir de la dictadura, como consustancial a su propia cultura. Es obvio que aquí estamos aludiendo a dos tipos bien distintos de travestismo artístico: uno, estaría relacionado con la deseada indefinición de un arte situado *entre* medios; mientras que el otro, lo estaría con la obligada indefinición de las obras bajo un régimen político represivo. Pero también lo es, y esta es nuestra propuesta, que el solapamiento de estas dos modalidades de indefinición y ambigüedad resulta determinante a la hora de analizar el arte experimental español. En especial, porque a la naturaleza heteróclita de este tipo de arte se viene a añadir el carácter diferencial del contexto nacional, que ya de por sí es motivo de un efecto generalizado de alteración, de distorsión y deformación, que afecta al significado de las formas, a las actitudes artísticas e ideológicas, y al propio sentido de lo artístico.

*Spain is different!* Este fue el célebre eslogan turístico de la campaña oficial del Ministerio de Información y Turismo durante los sesenta. Resulta innegable que como reclamo fue un acierto, la marca España hizo época. Su carácter paradójico apuntaba directamente la *diferencia* del caso español. Sin duda, su enorme éxito se debió a que, en parte, y de manera subrepticia, decía la verdad. Ante semejante dictum no se podía tener ninguna evidencia de si se trataba de un mero ejercicio publicitario o de burda

propaganda encubierta. Su pregnancia residía en esta irresoluble ambigüedad que en última instancia apelaba a la sinceridad retórica del hablante: por un lado, podía interpretarse como un simple señuelo comercial, pero, por otro, también podía entenderse como un juego de ironía ideológica, como una afirmación paródica disfrazada de anuncio que reivindicaba con orgullo -a buen entendedor- la *distinción* de un régimen político único en Europa occidental. El discurso oficial, situado ante la tesitura de tener que ofrecerse al exterior como atracción y espectáculo, ironiza abierta y cínicamente sobre su propia situación. Estamos lejos del momento en que el poder de convicción de las ideologías, su credibilidad colectiva, permitía erigirlas en el Gran Relato de las masas. Aquel gran parque temático formado por los pueblos de España ofrecía entre sus principales atractivos la peculiaridad de su *diferencia*, su anomalía como un país “fossilizado”, cómodamente adaptado a la Guerra Fría, pero perteneciente en el imaginario colectivo al periodo de entreguerras. Al visitante se le hacía partícipe de una mansa y festiva ficción de los “hechos históricos” fetichizados en un enorme souvenir cuyo brillo prometía un sol eterno y playas doradas.

La industria y la cultura del ocio, como fenómeno de amplio alcance, nos puede permitir articular en su concreción aspectos determinantes de la sociedad española y, al tiempo, vincularlos a los grandes cambios históricos que de manera generalizada se estaban produciendo en la década. Por lo pronto, la industria turística, auspiciada por el aperturismo político, fue el principal motor del desarrollismo económico en la España de los sesenta y, en buena medida, también de los cambios en la mentalidad y los estilos de vida que al poco tiempo resultarán incompatibles con la estrechez ideológica del nacional catolicismo.

Mientras la economía española se acomodaba con desenfado a la marea globalizadora e iba permeando su vida cultural y cotidiana, su sistema político, la llamada democracia orgánica, era un eufemismo con el que afectar una democracia formal tras la que se parapetaba una dictadura militar con un férreo aparato represivo. Las disciplinas del placer turístico y del terror dictatorial se nos presentan aquí como las dos caras de una misma realidad, una realidad huidiza que en ambos casos se ofrece como ficción y representación, como un fingimiento semiconsciente con un componente insoslayable de represión y de delirio.

Por lo que respecta al régimen, hacía mucho tiempo que su discurso había perdido credibilidad incluso para una parte significativa de sus propios partidarios.<sup>1</sup> En aquel ambiente grotesco y alucinado todo el mundo se había acostumbrado a hablar en un lenguaje críptico, a leer entre líneas, a disfrazar lo que pretendía decir con ambigüedades. La impostura, tanto para los oficialistas como para los que se situaban abiertamente en la oposición, se había convertido en una estrategia común de supervivencia. Con el añadido de que ante el fingimiento generalizado sólo cabe, por reacción lógica, una actitud de sospecha absoluta. El régimen nunca podía estar seguro de la fidelidad de los artistas e intelectuales en activo, del mismo modo que en el sector de la oposición -en especial, en el entorno cultural del Partido Comunista, la principal organización política en la clandestinidad- nunca se podía llegar a tener certeza sobre la autenticidad de su compromiso. Esta tensión, en apariencia irresoluble, entre realidad impostada y sospecha absoluta, había pasado a formar parte de los hábitos vitales de las élites culturales desde la posguerra.<sup>2</sup>

Con la conversión de España en marca turística, a esta impostura, digamos endógena, viene a sumarse ahora, como demanda de un proceso histórico más general, un nuevo tipo de impostura que refuerza o potencia la anterior, y que podemos calificar como exógena. El contexto cultural español de las décadas de los sesenta y setenta se veía pues afectado por la imperiosa confluencia de estos dos tipos de impostura. Un argumento que adquiere su auténtica dimensión si atendemos a la incisiva tesis defendida por MacCannell de que “la necesidad de ser *post* moderno puede ser leída como equivalente al deseo de ser turista”.<sup>3</sup> La experiencia turística prefigura las estrategias y actitudes propias de lo que algunos autores han denominado como condición postmoderna: ironía, parodia, simulacro, fingimiento, mimetismo, pastiche, sobreactuación... Ambas, en última instancia, ficcionalizan la realidad histórica para

---

<sup>1</sup> Vid. GRACIA, Jordi: *Estado y Cultura: El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona: Anagrama, 2006.

<sup>2</sup> En relación con aquella atmósfera de los sesenta el poeta Gil de Biedma afirmaba lo siguiente: “El idealismo sentimental, el *wishful thinking*, la demagógica ambigüedad, las vagas protestas en nombre de la esperanza, la justicia, el pueblo o la fraternidad, que la censura deja pasar porque no comprende su significado, o porque comprende muy bien que su significado es tan confuso que puede interpretarse de mil maneras, incluso de manera franquista, han tenido un efecto letal para las mentes y las obras de muchos escritores”. GIL DE BIEDMA, Jaime: *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona: Crítica, 1980. p. 203.

<sup>3</sup> MACCANNELL, Dean: *El Turista: una nueva teoría de la clase ociosa* [1976], Barcelona: Melusina, 2003. p. xxii.

preservarla de sus propias atrocidades y poder así celebrarla en su –paródica- unidad. Si aceptamos este vínculo necesario entre industria del ocio y “postmodernidad”, también la relación entre turismo y terror, tan obvia en el caso español, perfila su significado cultural de un modo más preciso: “La postmodernidad y el turismo constituyen sólo la forma positiva de nuestra escasa elocuencia colectiva para expresarnos frente a los horrores de la modernidad [bomba atómica, campos de exterminio]. El turismo constituye una estrategia alternativa para conservar y prolongar lo moderno y protegerlo de sus propias tendencias a la autodestrucción”.<sup>4</sup> Para el caso español, esta argumentación supone el reto de asumir un vínculo histórico que, de manera inopinada, permite articular las que hemos calificado como imposturas endógena y exógena. Si la dictadura obligaba a una retórica de la simulación en base a un terror actual; la sociedad del ocio –del Espectáculo-, por su parte, seduce con una retórica de la simulación que tendría también como base última el terror, si bien, en este caso, como elemento elidido o reprimido bajo el deseo de ilusión.

Desde esta perspectiva, la cuestión sobre cuál sería la idea de lo moderno que podía ser “conservada y prolongada”, siquiera como parodia, en aquel nuevo contexto turístico, espectacular y tardomoderno de la España de los sesenta y setenta, puede adquirir un nuevo enfoque. Los intentos por dar continuidad durante el franquismo al proyecto de la España *moderna*, encomiables y muy meritorios en algunos casos, pivotaban de manera inevitable sobre el silencio omnipresente de su propia -y terrible- realidad. Para superar la impotencia a la que abocaba esta fractura originaria, los artistas desarrollaron una amplia gama de estrategias basadas en el recurso a la ambigüedad y el simulacro, a la parodia y la ironía, que solía derivar en un aparente eclecticismo formal y, en no pocas ocasiones, en un inevitable o premeditado pastiche. En este sentido puede decirse, sin olvidar nunca la diferencia entre la necesidad –cultural y política- de disimulo y el deseo – también cultural y político - de simulación, que el país ya vivía inmerso en una cultura del “simulacro” desde la posguerra y que, desde entonces, lo moderno siempre se manifestó velado por un irónico y melancólico distanciamiento.

Pensemos, por ejemplo, en el caso de Val del Omar, un claro antecedente del arte experimental de los sesenta y setenta, y al tiempo, continuador de ese proyecto moderno anterior a la Guerra Civil que tuvo su expresión más popular en las Misiones

---

<sup>4</sup> *Ibidem.*

Pedagógicas.<sup>5</sup> Su obra tiene elementos formales de un vanguardismo audaz, pero con independencia de su valía resultaría muy equívoco afirmar, en general, que sea expresión de lo *moderno*. Tanto en su discurso poético, como en su repertorio figurativo, predomina una fragmentación heterogénea de elementos que aproximan su efecto final al pastiche. Su utilización de la historia como relato intemporal del Pueblo y del Espíritu nacional, con sus paisajes, sus tipos, su imaginería religiosa y su arquitectura autóctona, se entremezclan con elementos provenientes de la tradición mística española y con una capacidad extraordinaria para la invención técnica y visual. Toda esta retórica “nacional” y modernólatra mantiene su actualidad gracias a aquella ambigüedad originaria, a la capacidad de su autor para fragmentar y reordenar los discursos vigentes –estéticos y políticos- y armar con sus retales un nuevo relato que, aún usando las mismas palabras, decía otra cosa. En su obra, el recurso al pastiche se constituye en una potente estrategia con la que circundar el horror de lo real, con la que bordear o marcar, como puede comprobarse de manera obsesiva en su *cinografía*, el abismo del “silencio oscuro”: el de aquella realidad muda y sombría sobre cuyo ocultamiento se sustentaba, precisamente, la fatua retórica oficial.

Otro tanto ocurre, en otro orden, con la política de promoción exterior del arte de los años cincuenta, cuya paradoja, la de presentar como oficial en Bienales y certámenes internacionales el arte *no* oficial, parece un remedo anticipado de la política de promoción turística, generalizada en la década siguiente, bajo el reclamo de la *diferencia*. La ironía implícita a esta escena de sobreactuación consentida, tan equívocamente *moderna*, fue posible gracias al juego resignado de travestismo artístico que favorecía la ambigüedad semántica del informalismo.<sup>6</sup> Por eso, no es de extrañar que, como reacción sintomática ante aquella ambivalente atmósfera de irreal ensoñación –de las imágenes y de sus destinos-, una de las exigencias más extendidas entre la crítica española de los sesenta fuera el imperativo a la *razón*.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo; ERICE, Victor [coor.]: *Galaxia Val del Omar*, Madrid: Instituto Cervantes, 2004; SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo: *Val del Omar y las misiones pedagógicas*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003; BONET, Eugeni [coor.]: *Desbordamiento de Val del Omar*, Madrid: MNCARS, 2010.

<sup>6</sup> Vid. DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *El triunfo del informalismo: la consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno, 2000.

<sup>7</sup> “El arte dimensional se plantea como una reivindicación de los poderes de la razón” del que depende “el progreso social”, en MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, Madrid: Península, 1965. p. 152.

En este contexto equívoco sepultado, por un lado, bajo la ironía y el fingimiento, y, por otro, bajo la sospecha absoluta, se desarrollaron todo ese conjunto de tendencias heteróclitas que englobamos bajo el término de *experimentales*.<sup>8</sup> Estas corrientes, ya hemos insistido en ello, pertenecían a la fase más extrema de ese afán por la “verdad” literal que buscaba atrapar el presente, y lo que de una manera vaga se llamaba “la vida”, en su inmediatez. Una voluntad de desenmascaramiento, llevada hasta la negación misma del arte y la cultura, que se avenía mal con esa doble impostura reinante, pero que tampoco podía encontrar satisfacción en los voluntariosos intentos neovanguardistas por racionalizar el ámbito de la representación o, en el plano metafórico, de la vida pública.

Si buscamos una escena modelo que nos ayude a entender, en toda su complejidad, el modo en que esta *diferencia* afectó al arte experimental la localizaremos, sin duda, en el mayor festival de la vanguardia internacional celebrado bajo la dictadura: Los Encuentros de Pamplona 1972.<sup>9</sup> Nunca, ni antes ni después, aquella pasión por “tocar” lo real estuvo tan cerca de cumplirse y, de manera inevitable, tan próxima al desbordamiento y el exceso festivo, con sus correlatos de delirio y horror. Aquella situación supuso la colisión entre la pasión –literalista- por lo *real* con la *realidad* española en su momento más crítico. La multiplicidad de equívocos, contradicciones y desbordamientos que allí se produjeron, hacen de esta escena una suerte de foto fija, de arquetipo anacrónico, que ayuda a comprender las peculiaridades del arte español más activo tanto en los años inmediatamente anteriores como en los posteriores. Por lo pronto, si aquel macroevento experimental parecía ser un remedo de la incertidumbre “experimental” por la que estaba atravesando la sociedad española ante el inminente

---

<sup>8</sup> En un artículo crítico con el *establishment* antifranquista, Vázquez Montalbán se hacía eco de la polémica entre “vanguardia política y vanguardismo estético” que dividía al frente de oposición cultural y político. Con independencia de que su acepción de “experimentalismo” debe contextualizarse en el debate literario de la época, cabe resaltar su viva descripción de la “conciencia social” del momento: “Nunca en la historia se ha dado una conciencia social tan fragmentada, intractable, malediciente, menopáusica, insolidaria, mezquina, rastrera, estúpida, ignorante como la que compartimos. El individualismo precario que trasciende de nuestra precaria burguesía como clase dominante, además se ha empapado de ese caldo gris de la neurosis colectiva. En un contexto social en el que la generosidad sólo se ha institucionalizado en el seno de las Hermanitas de los Pobres, cada verdulera (simbólica) no quita el ojo a ningún moño en discordia. Es difícil sistematizar un comportamiento personal, civil, estético con un contexto tan desalentador”. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: “Experimentalismo, vanguardia y neocapitalismo”, en VV. AA.: *Reflexiones ante el Neocapitalismo*, Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968. pp. 103-117.

<sup>9</sup> DÍAZ CUYÁS, José [coor.]: *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, Madrid: MNCARS, 2009.

cambio de régimen político; también la percepción de irrealidad, propia de su vida pública, tuvo su reflejo ampliado en los Encuentros: el libro que recoge su memoria, dos años después, se abre con una afirmación desasosegante, “los Encuentros de Pamplona existieron”.<sup>10</sup>

Aquella fiesta intempestiva y multitudinaria del arte *entre* medios, que tomó el espacio público de la capital Navarra durante ocho días, no sólo situó, por un momento, a una ciudad española en el circuito internacional de las últimas vanguardias, sino que también la convirtió en destino, aunque fuera fugazmente, del nuevo turismo cultural: “Pamplona, primera parada en la ruta del sur, se ofrece como souvenir para los álbumes de vacaciones. La semana pasada, la capital de Navarra olvidó sus tradiciones y acogió a sus turistas con unas manifestaciones singulares: Los Encuentros”.<sup>11</sup> El patrocinio corrió a cargo de los Huarte, una familia de empresarios acomodada a la situación política, pero, al tiempo, protagonista del más destacado y ambicioso proyecto de modernización cultural y mecenazgo emprendido por particulares bajo el franquismo. Allí, en aquella impostura cruzada entre la endogamia dictatorial de la sociedad nacional-católica y la exogamia turística de la sociedad espectacular, bajo la figura tutelar de John Cage y de la voluntad literalista más extremada, se desencadenó un auténtico carnaval de travestismo estético e ideológico, en el cual, la irrealidad percibida de la vida pública española sirvió como detonante para desbordar las propuestas más iconoclastas de aquel arte arrebatado por la pulsión de lo real.

En el contexto nacional la operación de desenmascaramiento que era propia del literalismo tendía a deslizarse, de manera espontánea, hacia lo grotesco. En aquella realidad pública paródica, percibida como artificiosa e impuesta, había demasiada urgencia de verdad, de una verdad sin sentidos figurados, última y definitiva, como para aceptar el juego sutil de aquellas obras que se presentaban diciendo que sólo “eran lo que eran”. Bien es cierto, que esta misma urgencia servía de acicate y ofrecía una legitimación siempre renovada a aquella pasión extrema por la verdad desnuda. Una de las polémicas más vivas en los Encuentros afectaba a las relaciones entre arte y política: allí se plasmó con claridad la disyuntiva entre una concepción de lo político como acto

---

<sup>10</sup> HUICI, Fernando; RUIZ, Javier: *La Comedia del Arte (en torno a los Encuentros de Pamplona)*, Madrid: Editora Nacional, 1974.

<sup>11</sup> DANDREL, L.: “Pampelune: l’explosion de la fête”, *Le Monde*, París, 12 de julio, 1972. p. 37.



de ruptura inmanente a lo artístico o, por el contrario, como una instancia que lo trasciende y lo reduce a cumplir una función como elemento de transformación social. En aquel contexto era demasiado tentador buscar una transcendencia al deseo –siempre insatisfecho- por lo *real* y acabar localizándola en la *realidad* social o política; o lo que viene a ser lo mismo, aplicar esa estrategia de desenmascaramiento radical, propia del literalismo, para terminar convirtiendo las obras en una nueva mascarada de la –presunta- verdad desvelada: de la “verdad” ideológica, de la “verdad” tecnológica o, por qué no, de la última “verdad” del arte contemporáneo.

Cuando el arte *entre* medios en España no queda subsumido por la seriedad equívoca de estas verdades que son perseguidas, también, en su *literalidad*, su vecindad con lo grotesco –percibido- y el travestismo –semántico-, le llevan a valerse, con premeditación en el caso de sus mejores obras, del recurso a la parodia, la ironía y el pastiche. Un ejemplo final que puede también servir como arquetipo. Durante Los Encuentros el concierto Zaj en el teatro Gayarre terminó con una pieza de Walter Marchetti titulada *Mandala*. Tras un ajeteado espectáculo, con anuncio de bombas por parte de ETA, espontáneos que subían y bajaban del escenario, y las réplicas habituales desde las butacas, Marchetti cerró el programa con esta acción que consistía en colocar y abandonar una vela encendida sobre una mesa en el centro del escenario. Mientras tanto, con la sala completamente a oscuras, se escuchaba un compacto sonido electrónico que iba incrementando su volumen hasta hacerse ensordecedor. Al parecer, la policía antidisturbios obligó al encargado a cerrar la cortina cortafuego, la que separa el escenario del público, y desalojaron el teatro antes de que aquel aullido electrónico finalizara.<sup>12</sup> Todo lo sucedido era parte integral de aquella obra cuya pieza sonora sería grabada al año siguiente, en 1973, con el título de *Osmanthus fragans (homemade electric music)*.<sup>13</sup> Se trataba, en efecto, de música electrónica casera, una suerte de ready made radiofónico, por cuando su base sonora era el *jammimg sound* utilizado por la censura franquista para cubrir las retransmisiones radiofónicas clandestinas de Radio España Independiente. Se establecía en esta obra un bucle irónico y paródico tan bien tramado que sorteaba, y sigue sorteando, cualquier pretensión de transcendencia estética o ideológica. Por lo que respecta a la pieza sonora, era una parodia de mimesis de la vanguardia musical y, al tiempo, una parodia del propio lenguaje musical de la

---

<sup>12</sup> Declaración personal de Esther Ferrer, 8 de septiembre de 2011.

<sup>13</sup> Reproducida en Walter Marchetti, *Interram utopicam*, Milán, Cramps Records, 1974.

vanguardia. Aunque no por ello dejaba de ser música electrónica o concreta por derecho propio y, escuchado hoy, sin las urgencias del momento, sigue manteniendo una calidad acústica rica y compleja.<sup>14</sup> Por lo que respecta al cuadro escénico, se puede decir que era una simplemente vela ardiendo, alusiva al concepto oriental de vacío, pero es significativo que algún crítico de la época la interprete, literalmente, como una vieja inocentada teatral que se disimulaba en los programas bajo el título de “Agonía de un cabo”.<sup>15</sup> Es muy posible que esta referencia no estuviera en el ánimo del autor, pero quizás lo que para unos era motivo de menosprecio, fuera la razón por la que otros podían interpretar con regocijo y alborozo aquella polisémica pantomima. Por lo que respecta al título musical, alude a un olivo aromático cuya fragancia inunda todo el espacio en derredor, pero conociendo su motivo sonoro el sentido de esa “inundación” se mantiene, irónicamente, en suspenso. Sobre todo si tenemos en cuenta que el responsable de aquellas emisiones durante los sesenta se apellidaba Fraga, a la sazón ministro de Información y Turismo entre 1962 y 1969 o, dicho de otro modo, aquel que tenía entre sus cometidos el de ocuparse de los asuntos del Espectáculo y de la Globalización. Lo que nos lleva de vuelta a nuestro punto de partida, el de la rarefacta *fragancia* del contexto español: aquel pastiche sonoro ensordecedor bordeaba y marcaba –literalmente- la sombra audible del horror, el de aquel silencio, atronador, sobre el que se erigían las fanfarrias militares del régimen y los nuevos ritmos del ocio.

José Díaz Cuyás

---

<sup>14</sup> Para un análisis de su obra musical vid. BONOMO, Gabriele: “d’après marchetti”, en *walter marchetti: música visible*, La Palmas de G. C.: CAAM, 2004. pp. 45-59.

<sup>15</sup> Así lo había hecho Serafín Adame, años antes, en un artículo en que celebraba la suspensión de los conciertos Zaj en el teatro Beatriz de Madrid, *Pueblo*, 18 de febrero de 1967. En las críticas de la prensa diaria, donde se describe el ambiente de los conciertos y los chascarrillos del público, se comprueba la enorme equivocidad en la recepción hispana de sus acciones. Sólo una minoría las percibía en términos de “teatro musical” o de arte de vanguardia, el resto se dividía entre quienes aborrecían el absurdo en el teatro y quienes lo festejaban allí, por el contrario, como una reacción al que imperaba fuera de él. Jose Antonio Sarmiento ha recopilado alguna de estas crónicas en *Críticas a un concierto zaj*, Cuenca: 491, 1991; y “Críticas a un concierto zaj (2)”, *El Congelador*, Albacete, abril de 1993.