

## La escritura performativa del grupo **zaj**: arte postal, libros de artista, etcéteras

*Henar Rivière*

“De vez en cuando, llega la noticia de que **zaj** ha sido visto en dos lugares distintos.”

(Ángel González García, “Lecturas **zaj**,” en *zaj en Canarias* [Madrid, 1990], 34)

### **zaj** o el arte de desaparecer

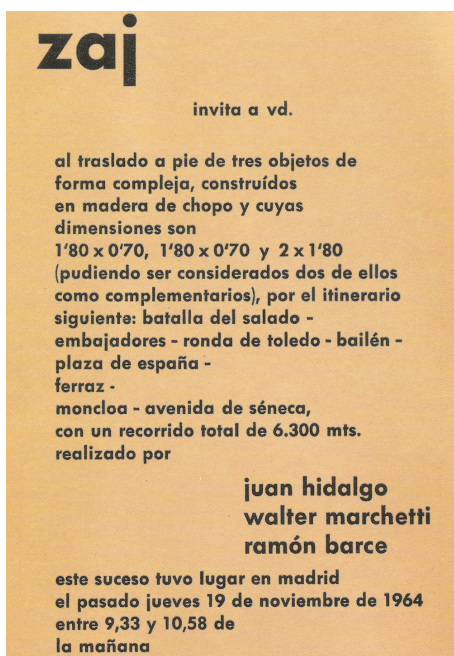


Figura 1. **zaj**, *zaj invita a vd.*, 1964 (colección particular de Henar Rivière).

Con la radicalidad sutil que iba a caracterizar su quehacer, el grupo *zaj* se presentó por primera vez ante el público mediante un acto de desaparición. Era el otoño de 1964 y sus contactos recibieron por correo postal la invitación a presenciar un evento que ya había concluido. Había consistido en un “traslado a pie de tres objetos de forma compleja, construidos en madera de chopo” (fig. 1) por un itinerario prefijado por las calles de Madrid. Lo habían llevado a cabo los tres miembros fundadores del grupo: los compositores Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce.

Mediante esta broma seria, *zaj* realizaba una auténtica declaración de intenciones, tanto más intencionada si se tiene en cuenta que, tan sólo dos días después, celebraría su primer concierto. Este, a diferencia del *Traslado*, sí reuniría las condiciones características de un acontecimiento artístico al uso, a saber: un espacio específicamente dedicado al arte y una audiencia a la que, esta vez sí, se había avisado con antelación. Que, a pesar de ello, el grupo decidiera iniciar su andadura con una invitación imposible y un recorrido urbano anónimo demuestra que quería incidir en lo que su actividad iba a tener de desubicación y alteración de las reglas del juego o, dicho con Jacques Rancière, del reparto de lo sensible (Rancière 9–19).

### **El arte intermedia y la España de Franco**

Esta primera ausencia de *zaj* condensa de forma ejemplar la riqueza polisémica de la propuesta del grupo, en la que las dimensiones estética y socio-política son inseparables una de la otra. Para entender esta propuesta y ver de qué manera se desplegó en la escritura experimental del grupo, resulta necesario hacer un breve excursus que nos sumerja en ambas dimensiones. Con este objetivo, se ofrece a continuación un recorrido histórico que contextualiza los orígenes de *zaj*, por un lado, en la escena artística internacional y, por el otro, en el contexto español, aislado por aquel entonces bajo la dictadura militar del General Franco. De este modo se pondrá además en evidencia la peculiar relación que planteó el grupo entre lo global y lo local.

*zaj* fue una de las aventuras pioneras que surgieron al calor de la experimentación interdisciplinaria iniciada a finales de los años cincuenta en Estados Unidos y Europa. Igual que otros muchos artistas contemporáneos activos en el hemisferio norte, sus exponentes se cuestionaron la vieja división del arte en disciplinas como la música, la pintura o la poesía, y empezaron a deslizar sistemáticamente las fronteras que las separaban entre sí. A través de un proceso de fusión de los recursos y efectos de unas y otras, abrieron un mundo nuevo de posibilidades que iría concretándose en nuevas prácticas artísticas. Conocidas entonces como “arte híbrido”, estas prácticas están englobadas hoy

en día bajo la afortunada expresión de “arte *intermedia*,” acuñada por el artista Dick Higgins en 1966.<sup>1</sup> En una ilustrativa gráfica (fig. 2), Higgins visualizaba la esencia del arte *intermedia* como una dinámica de solapamientos siempre en movimiento ajena por definición a toda tendencia a la fijación y creación de nuevos límites. Los territorios que se abren por medio de estas prácticas son inestables e interactúan continuamente unos con otros: el arte de acción en sus diversas modalidades, por ejemplo, se superpone a las esferas del arte del objeto y del conceptual, y se conecta, al mismo tiempo, con los ámbitos de la notación musical y la poesía experimental. En todos ellos late a su vez el germen de nuevas prácticas por venir, como sugieren en la gráfica los círculos marcados con un signo de interrogación.

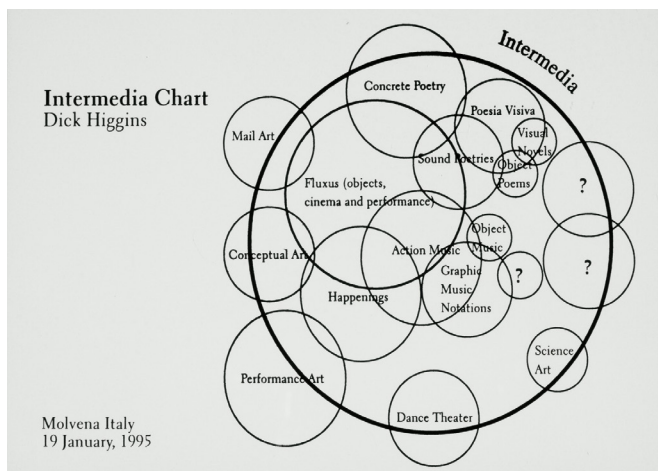


Figura 2: Dick Higgins, *Intermedia Chart*, 1995. Cortesía del Legado de Dick Higgins.

Algunos artistas se adentraron en las arenas movedizas del arte *intermedia* a partir de una investigación procedente del mundo de la pintura y la escultura, mientras que otros lo hicieron desde la escritura. En el caso de *zaj*, el origen estuvo en la composición e interpretación musical, el ámbito de trabajo inicial de sus tres fundadores. De los tres, el madrileño Ramón Barce (1928–2008) fue parte del grupo solo transitoriamente, mientras que el canario Juan Hidalgo (n. 1927) y el italiano Walter Marchetti (1931–2015) constituyeron su *spiritus rector* desde el principio hasta el final de su historia. Será por lo tanto la trayectoria común que siguieron desde su encuentro en 1956 hasta el nacimiento de *zaj*, la que permita comprender las tensiones socio-estéticas que determinarían la actividad del grupo.

Dicha trayectoria solo puede entenderse teniendo en cuenta la presencia de Hidalgo y Marchetti en los foros internacionales más avanzados de la composición contemporánea: Milán, donde se conocieron como discípulos del compositor Bruno Maderna en uno de los tres estudios pioneros de música electroacústica de Europa; París, que alojaba otro de esos estudios; y Darmstadt, el principal centro de referencia mundial para los nuevos desarrollos musicales gracias a la celebración anual de los Cursos de Verano de Nueva Música.<sup>2</sup> Fue precisamente en Darmstadt donde Marchetti e Hidalgo vislumbraron la posibilidad de una práctica artística que, poco a poco, les llevaría a desbordar los márgenes de la música y, con ello, de los propios cursos y otros foros musicales establecidos. Ocurrió en el verano de 1958, cuando coincidieron en la ciudad alemana con el compositor estadounidense John Cage, a quien les uniría una amistad que iba a prolongarse durante toda la vida. Por lo pronto, concluido el verano Cage fue a pasar el otoño en Milán, y allí tuvo ocasión de intimar con Hidalgo y Marchetti, para quienes el intercambio de ideas con él supuso la confirmación del camino que habían intuido en Darmstadt. “Con Cage entramos en el campo de las *acciones*”—explicaba años después Hidalgo. Y continuaba:

En Milán él se presentó en *Lascia o Radoppia*, un programa de la televisión italiana, de esos de preguntas y respuestas en los que ganas premios en dinero. . . Participó con el tema de los hongos, solo que su intervención en el programa fue muy original. En el minuto que al comienzo del mismo el presentador concedía al concursante para que contara cosas de su vida y de su profesión, Cage interpretaba una pequeña pieza. En el primer programa hizo una pieza de amor; en el siguiente, otra distinta y así en todas las ocasiones, hasta que una vez hizo una pieza de *acción*, con sonido, sí, pero con un fuerte componente visual. A Walter y a mí nos interesó mucho esta propuesta y hablamos con él sobre la misma. Nos contó que a él también le interesaba mucho, pero que ya para él las cosas estaban más decididas que para nosotros, que él prefería seguir adelante por un camino de más sonido. “Pero me parece muy interesante”—nos dijo—“que vosotros queráis seguir.” (Hidalgo, “za j: el oído. . .” 42–43)

Marchetti e Hidalgo se plantearon así abandonar la “investigación musical de tipo tradicional para dedicarse al hecho musical como búsqueda de un lenguaje no exclusivamente sonoro” (Hidalgo, “Cronología. . .” 1). Redujeron la música a su esencia como “proceso temporal y espacial” y la convirtieron en un acontecer ubicuo donde toda la realidad tiene cabida: “La situación que se

planteaba. . . , era que si nosotros creábamos una estructura temporal-espacial, podríamos usar otro tipo de objetos diferentes a los de la tradición instrumental que podían ser luminosos, olorosos, gestos, movimientos de la actividad cotidiana, etc., que entraban a formar parte de esa estructura” (Hidalgo, “zaj y Fluxus” 69–70).

De este modo nacía la “música de acción” o “teatro musical”, una de las primeras manifestaciones de lo que actualmente conocemos como “arte de acción”, a su vez precedente de la llamada “performance.”<sup>3</sup>

1961 fue el año en el que la pareja de artistas se decidió a consagrarse a esta experimentación accionista, dando comienzo al periodo pre-zaj.<sup>4</sup> Durante esta etapa siguieron residiendo en Italia, desde donde entraron en contacto con varios artistas de su generación que, como ellos, serían pioneros del arte *intermedia*: personajes como George Maciunas o Benjamin Patterson, que posteriormente crearían la red internacional de artistas Fluxus. Fruto de un tipo de investigación post-cageana afín a la de zaj, Fluxus se presentó por primera vez ante el público con el hoy mítico festival de Wiesbaden de 1962, en cuyo programa figuraron sendas piezas de Marchetti e Hidalgo.<sup>5</sup> Lejos de intentar sumarse a Fluxus, sin embargo, la pareja italo-española optó por seguir su búsqueda de forma independiente y nunca se cansarían de subrayar las diferencias existentes entre su propuesta y la de la red, con la que artistas, críticos y comisarios iban a tratar de identificarles insistente, y erróneamente, a lo largo de los años.<sup>6</sup>

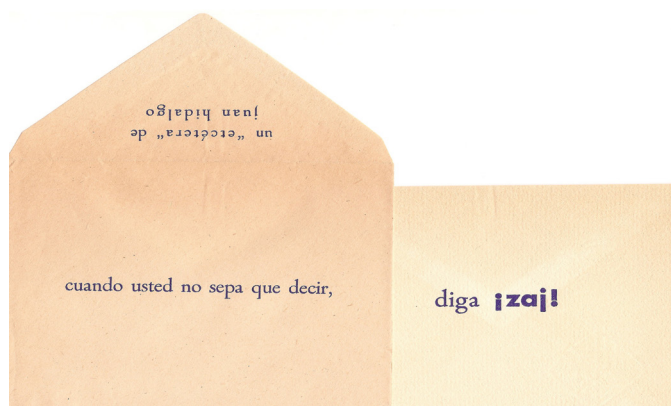


Figura 3. Juan Hidalgo, *Cuando usted no sepa qué decir. . .*, 1967 (colección particular de Henar Rivière).

Este afán de diferenciación ayuda a entender la sorprendente decisión de Hidalgo y Marchetti de instalarse en España para iniciar allí la aventura zaj, y ofrece la clave para comprender la peculiar relación que iba a plantear el

grupo entre lo global y local. Como se ha visto, su práctica artística era fruto de una experimentación internacional transfronteriza en un doble sentido: en sentido figurado por la transgresión *intermedia* de los límites del arte, y en sentido literal por la difuminación de las fronteras geográficas y culturales que separaban a sus exponentes, procedentes de muy diversas latitudes.<sup>7</sup> De otro lado, sin embargo, la elección del contexto español como base desde la que operar estuvo claramente vinculada a la voluntad del grupo de forjarse una identidad propia dentro del escenario global. Bien es verdad que en tal elección influyeron también factores meramente prácticos, como el hecho de que a la pareja le surgiera la oportunidad de realizar algún que otro concierto en Madrid, y de que allí encontrarán la complicidad fundacional del citado Ramón Barce (Hidalgo, “Carta a David Tudor” s./p.). Es incluso posible que el propio Cage, que consideraba fundamental que hubiera “alguien activo en España interesado en el arte moderno,” influyera en su decisión.<sup>8</sup> Todo ello, sin embargo no justifica que, cuando en el mes de julio de 1964 Hidalgo, Marchetti y Barce dieran por fin vida a *zaj* “en el temporal,” escogieran un nombre compuesto por tres letras, la “z”, la “a” y la “j,” características de la fonética española (Barce s./p.; Hidalgo, “*zaj* y Fluxus” 70). Crearon con ello un neologismo que, además de carecer de significado—como “Dada”—, resulta impronunciable para el resto de lenguas europeas<sup>9</sup> (fig. 3).



Figura 4. Un concierto *zaj* visto por la prensa española (*ABC*, 11 de febrero de 1967).

*zaj* nació así marcado por una relación ambivalente con España: sus fundadores no dudaron en hacer de su color local su seña de identidad, a pesar de que sabían que bajo el régimen de Franco pesaría sobre ellos una doble condición de extranjería. Su actividad no iba a presentar una clara oposición política a la dictadura, sino una aparente falta de sentido; pero precisamente esto convertiría al grupo en un fenómeno desconcertante para las autoridades,

que acabarían por percibirlo como una amenaza, tanto más peligrosa cuanto más indefinida. La represión cultural franquista le afectaría así de lleno: *zaj* tendría que rendirle cuentas a la censura, vería vetado su acceso a las salas de teatro y conciertos, y llegaría a ser sometido a un acoso policial que acabaría por forzar a sus exponentes al exilio.<sup>10</sup> A la persecución oficial se sumarían además desde el principio el recelo y la indiferencia de los críticos y artistas de vanguardia, que en su mayoría mantendrían las distancias con una propuesta que superaba con creces su propia audacia.<sup>11</sup>

Es a la luz de estas circunstancias como la radicalidad sutil de la primera acción de *zaj* adquiere toda su envergadura, y se esclarece el modo en que, a partir de entonces, las dimensiones estética y socio-política se entrelazarían en la actividad del grupo. Al enviar la invitación al *Traslado* una vez concluido, *zaj* se anticipaba a la marginalidad a la que se sabía condenado en la España de Franco y la escogía como su alternativa, demostrando que no le resultaba imprescindible la atención de un público consciente de serlo. Le declaraba así una guerra apátrida al *statu quo*; una guerra sin afán de conquista, que consistía en aceptar el margen, instalarse en él y dilatarlo hasta abrir en él un nuevo espacio. Este espacio era un territorio de posibilidades equivalente a aquellos que las prácticas artísticas del *intermedia* estaban creando en las fronteras entre las disciplinas tradicionales. En ese territorio, los modos y medios de intervención artística se multiplicaban, transformando los hábitos de interacción social.

### El arte postal de *zaj*<sup>12</sup>

Uno de los principales medios de los que se sirvió *zaj* para habitar el margen y ampliarlo fue el correo postal. Aquella tarjeta de aspecto humilde e insignificante, que envió a sus contactos para informarles del *Traslado*, fue la única noticia del mismo que estos recibieron, y condensaba toda la fuerza subversiva del evento. Era la tarjeta la que trastornaba la relación habitual entre lo público y lo privado, el arte y lo cotidiano, el emisario y su receptor: la que garantizaba que una actividad artística celebrada en la calle—espacio público por antonomasia—pasara tan desapercibida como las tareas diarias del resto de viandantes y se convirtiera, paradójicamente, en una suerte de hacer privado; era ella la que ahondaba en la distancia que separa a toda creación de su recepción, incitando al público a abandonar el rol de agente pasivo y cuestionarse el hecho artístico; era ella, por último, la que abría una brecha entre la información y los hechos a los que esta remite, conceptualizando el gesto de informar y convirtiéndolo en un evento en sí mismo (fig. 1).

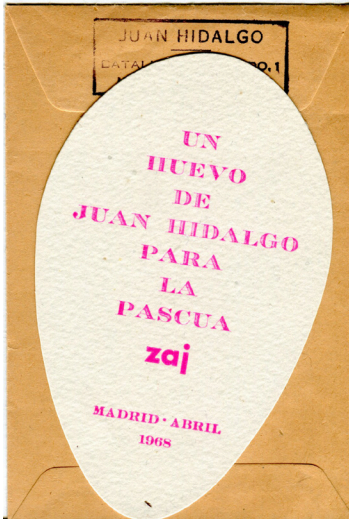


Figura 5. Juan Hidalgo, *Un huevo de Juan Hidalgo*, 1968 (colección particular de Henar Rivière).

Con la invitación al *Traslado* comenzaba uno de los capítulos más interesantes a nivel internacional de la práctica del arte postal. A partir de ese momento y hasta 1970, zaj remitiría dentro y fuera de España infinidad de cartulinas de color de cuidada composición cromática y tipográfica, denominadas genéricamente *cartones* en alusión a su pobre materialidad. Hay que tener en cuenta que, desde su marginalidad, zaj trabajó con una notable escasez de medios; hasta tal punto, que no hubiera podido permitirse aquellos cartones de no ser por la complicidad y generosidad de las Artes Gráficas Luis Pérez, una empresa familiar dirigida entonces por dos hermanos, uno de los cuales, Rafael Pérez, actuó como una suerte de “editor-mecenas” que ayudaba a jóvenes artistas con dificultades para financiar sus publicaciones: les regalaba las partidas de papel sobrante, permitía que le pagaran con obras, o con retraso, o a veces sólo una parte del precio total. Hidalgo, Marchetti y Barce, así como colaboradores posteriores del grupo como Tomás Marco (n. 1942) y José Luis Castillejo (1930–2014), “pululaban” por las Artes Gráficas “como si estuvieran en su casa”—recordaría años después el hijo de Rafael—, y aprendían a manejar las cajas y los tipos, pendientes siempre de la supervisión de sus tarjetas y demás ediciones (Rivière, “Arpocrate seduto sul loto” 20–21).<sup>13</sup>

Es desde esta perspectiva desde donde deben valorarse los cartones zaj. Constituyeron una de las pocas vías de existencia de las que dispuso el grupo, que supo aprovecharla al máximo haciendo gala *avant la lettre* de aquella

célebre sentencia de Marshall McLuhan según la cual el medio es el mensaje: económicas cartulinas de colores que despojan al Arte de su mayúscula y de toda su grandilocuencia, fundiéndolo con la vida mediante la apropiación de un medio tan cotidiano como el correo postal. No está de más recordar que en aquella época de incipiente globalización dicho medio jugaba un papel mucho más relevante en la red de comunicaciones que hoy en día. Al infiltrarse en la correspondencia de sus contactos, *zaj* no solo lograba solventar con cierta eficacia el problema de la invisibilidad a la que se veía condenado en España (Rivière, “Especulaciones. . .” 1571), sino que le hacía frente a una cuestión que afectaba—y afecta—al arte de nuestra época de forma generalizada: la de la comunicación—más o menos—de masas. La experimentación de los cartones está directamente vinculada a los desarrollos contemporáneos de la notación gráfica, la poesía visual y la concreta, con la que tiene en común, entre otras cosas, el empleo exclusivo de letras minúsculas, como en el propio nombre de *zaj*. Su originalidad, sin embargo, reside ante todo en la lucidez con la que sus autores supieron poner todos esos hallazgos al servicio de la subversión del propio medio. Con sus envíos, *zaj* alteró la habitual unidireccionalidad de la información y, tras hacerla colapsar sobre sí misma con la invitación al *Traslado*, jugó a convertirla en “algo más”, por usar una expresión de Hidalgo. Si el primer cartón del grupo impidió a sus lectores presenciar el acontecimiento y les obligó a conformarse con *imaginarse* a los tres artistas vagando por la ciudad, otras tarjetas posteriores llamarían la atención sobre aquello que quedaba fuera de ellas mismas como fuentes informativas. Lo harían recurriendo a una previsión de azar. “El orden de interpretación de las obras será fijado media hora antes del concierto”, advertía una nota al pie del programa del *Concierto zaj por calles y plazas*; mientras que la invitación al *Viaje a Almorox* se limitaba a anunciar que “cada participante” ejecutaría “las obras propias o extrañas” que le viniera en gana “durante las 11 horas y 45 minutos de duración de este viaje musical” (*zaj* s./p.). Interfiriendo así con su propia función, estas invitaciones informan ante todo sobre los límites de la información, haciendo de lo que falta en ellas su verdadero centro de gravedad: un “algo más” que desplaza la atención del lector de los eventos concretos consignados al simple hecho de que las cosas sucedan, en todo lugar y momento, ajenas al afán registrador—léase documental y/o controlador—de la sociedad actual.

Esta búsqueda de la no fijación como celebración de la vida es una de las esencias del arte de acción en su nacimiento y sugiere la posibilidad de calificar los cartones *zaj* como *escritura performativa*. Esta idea se refuerza cuando se consideran otra serie de tarjetas que, partiendo de su origen informativo, se despegan de él para convertirse en auténticas propuestas artísticas que tratan de reubicar al receptor en los espacios y tiempos reales de su propia experiencia. Un caso ejemplar es el de *Encuentre a zaj en el desierto* de Hidalgo (fig. 6).

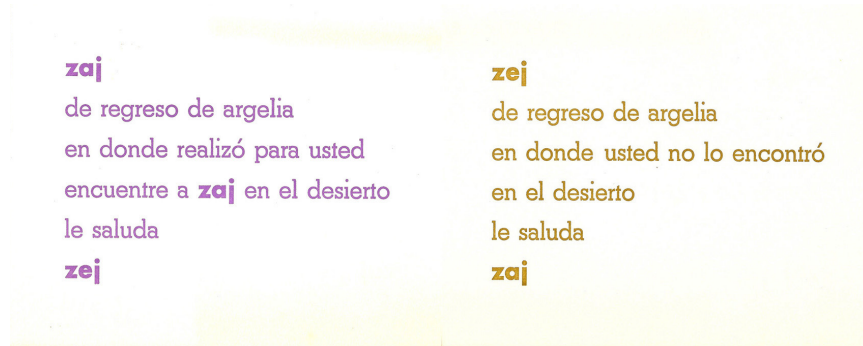


Figura 6. Juan Hidalgo, *Encuentre a zaj en el desierto*, 1967 (colección particular de Henar Rivière).

Aquí, a la imposibilidad temporal de la invitación al *Traslado* se le suma una imposibilidad espacial: el artista juega al escondite con nosotros al informarnos de que, cuando realizó en Argelia su acción “encuentre a zaj en el desierto”, no le encontramos. De todos modos, la ambigüedad de las coordenadas que aporta—un lugar en el desierto de Argelia en algún momento del pasado—sugiere que, en realidad, dicha acción no tuvo lugar allí, sino que es una mera excusa, un desencadenante de la verdadera acción: la que *ocurre* en nuestra mente cuando nuestra atención, agudizada por el enigma del cartón, vislumbra que este no tiene solución y, huérfana de foco, se vuelve sobre sí misma, descubriéndose en toda su intensidad. El receptor de la postal llega así a la pura presencia de sí mismo, a su estar aquí y ahora, gracias a las múltiples ausencias sobre las que gira la tarjeta—la suya, porque no encontró a Hidalgo, y la de este último, que ya está “de regreso” del lugar del desencuentro.

La información enviada por zaj a sus contactos es, por lo tanto, con frecuencia una invitación a la acción, que puede implicar el cuerpo, pero que a menudo es puramente mental. Como parte del *Festival zaj 1*, por ejemplo, los artistas remitieron un *Concierto Postal*, consistente en un sobre con el listado de las piezas a interpretar por “usted mismo” y las correspondientes partituras en el interior. Estas últimas consisten mayoritariamente en partituras y/o poemas visuales. La *Música para una pluma estilográfica* (fig. 7) de José Cortés, *Vegetable Piece* (fig. 8) de Manuel Cortés y *Living-Room Music* de Tomás Marco invitan a una actividad física con mayor o menor grado de intensidad—respectivamente, golpear la partitura con las diferentes partes de una pluma; desgarrarla y estrujarla siguiendo las líneas y puntos dibujados en ella; y realizar todo tipo de acciones con los muebles y objetos decorativos del propio cuarto de estar.

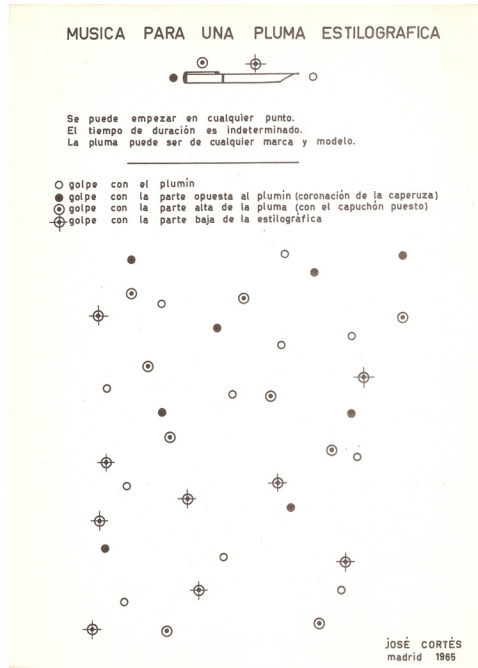


Figura 7. José Cortés, *Música para una pluma estilográfica (Concierto postal)*, 1965 (colección particular de Henar Rivière).

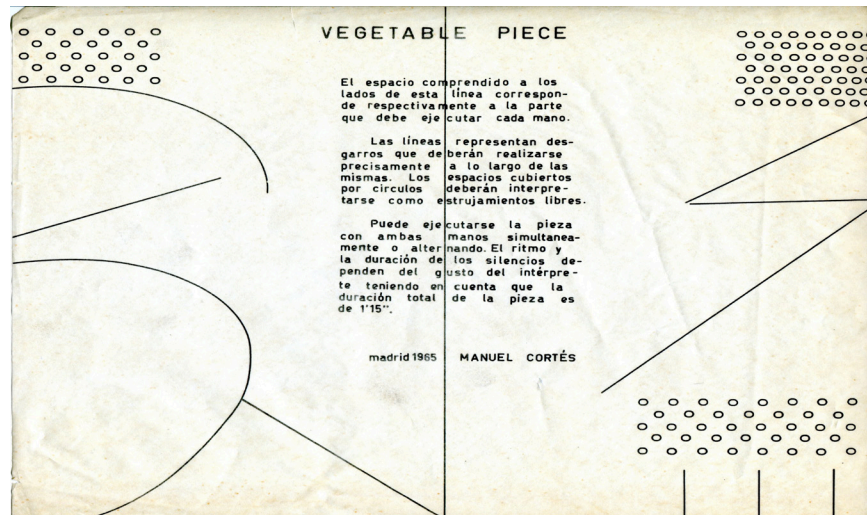


Figura 8. Manuel Cortés, *Vegetable Piece (Concierto postal)*, 1965

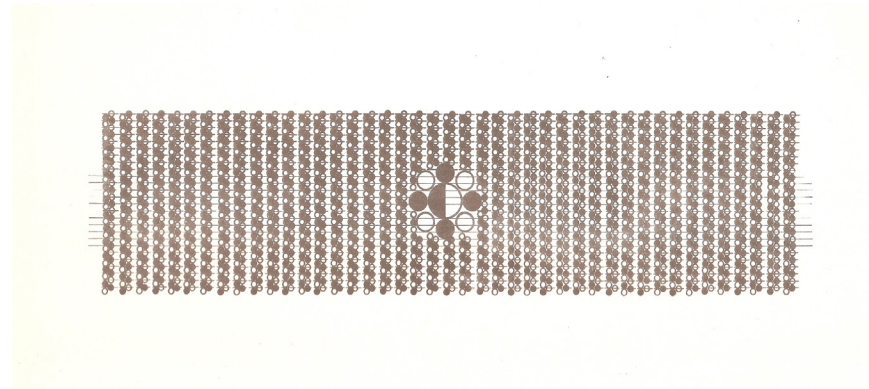


Figura 9. Walter Marchetti, *Mandala (Concierto postal)*, 1965 (reverso)  
(colección particular de Henar Rivière).

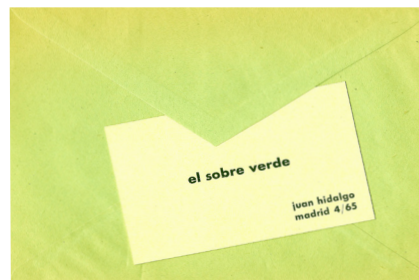


Figura 10. Juan Hidalgo, *El sobre verde (Concierto postal)*, 1965  
(colección particular de Henar Rivière).

Frente a estas, las propuestas *Mandala* de Marchetti (fig. 9) y *El sobre verde* (fig. 10) de Hidalgo son enigmas autorreferenciales que suspenden al receptor/intérprete en el desconcierto, incitándole a la meditación. “El compositor no está en condiciones de dar al intérprete o intérpretes ninguna indicación acerca de la realización de este mandala”, comunica Marchetti en el anverso de su pieza, y *El sobre verde* de Hidalgo es un sobre verde que contiene una tarjeta con la frase “el sobre verde”. Como casi siempre, estas bromas za j son muy serias: los artistas no le piden al receptor/intérprete nada que no estén dispuestos a hacer ellos mismos, pues en ambos casos se trata de acciones que realizaron en numerosos conciertos y de diferentes maneras a lo largo de los años (Rivière, “Fluxus-Concert. . .” 379–381).

Tras el *Concierto Postal*, za j ofreció a sus contactos una *Exposición por Correspondencia* (fig. 11) a cargo del escritor experimental José Luis Castillejo. A partir del concepto de “variación,” que puede verse como un guiño

al origen musical de la actividad del grupo, Castillejo reinterpreta en esta muestra célebres obras de la historia del arte como *La familia de Carlos IV* de Goya, *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, una composición de Mondrian o un *ready-made* de Duchamp, sirviéndose exclusivamente de palabras, signos verbales y cifras. Con estas últimas, por ejemplo, numera y ubica las figuras del cuadro de Goya en la superficie compositiva del cartón. Con palabras escritas en riguroso negro, en cambio, evoca la composición cromática de un cuadro de Mondrian.

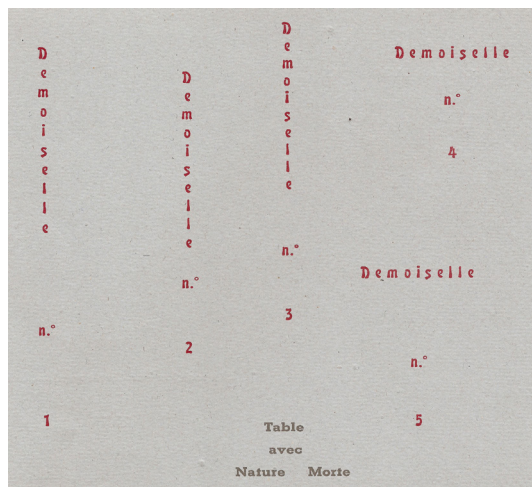


Figura 11. José Luis Castillejo, *Variación sobre Les demoiselles d'Avignon (Exposición por Correspondencia)*, 1966 (reverso) (colección particular de Henar Rivière).

Al diseccionar así las obras, Castillejo obtiene composiciones alfabéticas y numéricas que de nuevo requieren de la complicidad del lector, a quien incitan a reconstruir mentalmente los originales. Obviamente, la *Exposición por Correspondencia* se asienta en el imaginario colectivo de una sociedad mediatizada donde obras como las citadas de Goya, Picasso, Mondrian o Duchamp se han convertido en iconos, a menudo propagandísticos, reproducidos hasta la saciedad.

En definitiva: los cartones zaj supusieron una propuesta originalísima, planteada en coherencia con la actividad *intermedia* y accionista del grupo. Caracterizados por su tono lúdico y su recurso a la paradoja, funcionaron como un medio de existencia nacional e internacional para zaj y, al mismo tiempo, como un recurso de alteración de las reglas del juego. Desde su modestia radical, ofrecieron—y siguen ofreciendo hoy en día—resistencia al

orden establecido y a la creciente mediatización de la sociedad, propiciando en su receptor un estado de conciencia pleno y activo.

### Los libros de artista

La escritura performativa de los cartones se extendió de forma natural al ámbito de los libros, desde el que *zaj* trabajó con la misma economía de medios e intención propiciatoria.

El arte postal del *zaj* fue una aventura colectiva a la que contribuyeron prácticamente todos los artistas y colaboradores que fueron pasando por el grupo hasta 1970. Naturalmente, sirvió de plataforma para el desarrollo de las inquietudes particulares de sus diferentes exponentes, pero era frecuente que las tarjetas tuvieran como remitente general a *zaj*, independientemente de quién fuera su autor. Los libros, por el contrario, nacieron del trabajo individual de tres de sus miembros: Marchetti, Hidalgo y Castillejo, artista este último íntegramente dedicado a la escritura. Es cierto que también en este caso latía un sentimiento colectivo, en el sentido de que, como explicaría Marchetti años después, subyacía en ellos la idea de que cada uno hiciera un libro (Rivière, “Arpocrate seduto sul loto” 20). No obstante, las búsquedas que llevaron a cabo en este formato, más complejo que el de las tarjetas, fueron muy personales, y abrieron caminos que con el tiempo llegarían a divergir notablemente entre sí.

Ejemplo paradigmático de esta tensión entre lo individual y lo colectivo es el caso de José Luis Castillejo. Diplomático de profesión, Castillejo fue miembro de *zaj* entre 1966 y 1969, pero aquel breve lapso de tiempo fue fundamental, tanto para el grupo como, especialmente, para él, que empezó a dedicarse a la escritura gracias al estímulo de Hidalgo. Le había conocido en el estudio del escultor Pablo Serrano, pero su verdadero encuentro se produjo meses después, justamente en el lugar de nuestro desencuentro con él, es decir, Argelia, aunque no en el desierto sino en la casa del propio Castillejo, que le había invitado a pasar el verano. Para entonces, el diplomático había escrito ya algunos ensayos filosóficos y lo que él mismo calificaría como textos de “crítica convencional,” y trabajaba en un libro “que quería que fuera medio autobiográfico, pero no tenía más que unas notas. Entonces fue Juan [Hidalgo] el que me dijo: ‘¡Pero bueno!, si tienes el libro ahí.’” (Castillejo, “Cartones, libros. . .” 2).

Así nació *La caída del avión en el terreno baldío* (1967) (fig. 12 y 13), el primer libro *zaj* y el primer libro de Castillejo, quien, a partir de ese momento y hasta su muerte, sería escritor de libros en el más estricto sentido: su escritura *experimental*—palabra que, anticipémoslo ya, él detestaba—se desarrolló siempre en forma de libros. Sus cartones *zaj* fueron la excepción que confirma

la regla, e incluso en ellos puede verse un juego con el libro como “ese hilo invisible que da unidad a contenidos diversos,” a través del recurso a “la metáfora de una exposición de pintura,” como sugiere Sandra Santana (105). En *La caída del avión en el terreno baldío*, el hilo conductor viene dado por la biografía más o menos ficticia de su autor; lo anecdótico, sin embargo, se diluye en la fragmentación y la visualidad de una escritura que se recrea en el espacio de la hoja en blanco, la distribución de las letras y los signos, y sus colores.



Figura 12. José Luis Castillejo, una hoja de *La caída del avión en el terreno baldío*. (Kunstabibliothek Berlin).



Figura 13. José Luis Castillejo, una hoja de *La caída del avión en el terreno baldío*.

Por otro lado, las hojas son lo suficientemente numerosas y grandes como para darle a la obra entidad de libro, pero no están ni numeradas ni encuadernadas, sino simplemente contenidas en una caja, de manera que funcionan como cartones sueltos que el lector puede (des)ordenar a su gusto o al azar. Estos recursos problematizan la forma misma del libro, pero lo más importante de cara a la evolución de Castillejo es que tienden a neutralizar su “yo” autobiográfico, en un proceso de despersonalización no carente de cierto humor negro muy característico del diplomático: “But beware of that which is breathtakingly beautiful, for at any moment the telephone may ring . . .”—dice un pasaje de *Silence* de John Cage (111) citado, en su idioma original, en una de las hojas de *La caída del avión en el terreno baldío*;—“. . . or the airplane come down in a vacant lot”—concluye el pasaje. Castillejo no transcribió esta segunda parte dentro de su libro, pero a la vista está que la tradujo para titularlo.

El proceso de despersonalización de la primera obra de Castillejo contiene la semilla de su personalísimo camino hacia la abstracción de la escritura. El siguiente paso previo a su eclosión sería su segundo y último libro *za j*,

dedicado a *La política* (1968). Encuadernada en riguroso negro, esta obra mantiene, igual que la anterior, un referente externo, ajeno a la propia escritura. Se trata en este caso de la cuestión del poder político. La vigilancia, las prohibiciones, las detenciones, los juicios, y toda otra serie de mecanismos de control son los oscuros temas que recorren sus hojas. El autor remite a ellos mediante un lenguaje repetitivo y roto, que quiere ser una recreación de “la realidad neurótica, incendiaria, propagandística” de los medios de comunicación de masas y de su “intento de repetir para controlar” (Castillejo, “entrevista con Mancebo” s./p.). Con ello, Castillejo trataba de “ir más allá” del “fraccionamiento” de la sociedad contemporánea pero, como él mismo subrayaría años después, no lo lograría: *La política*, finalmente, se limita a exponer una situación sin llegar a trascenderla (Castillejo, “entrevista con Mancebo” s./p.).

El escritor lograría por fin su afán de trascendencia con la publicación de *The Book of i's* (1969), una obra de extraordinaria originalidad. Con ella daba comienzo a una búsqueda tan incansable como solitaria que le alejaría de zaj irremediadamente. Por sorprendente que pueda parecer, los modelos del diplomático estarían ahora en la pintura moderna, de la que fue apasionado coleccionista, y en la crítica formalista de su admirado amigo Clement Greenberg. Guiado por estos referentes, Castillejo opondría al arte híbrido del *intermedia* una defensa acérrima de la especificidad diferencial de las artes, y buscaría “decir lo escrito como escrito y no como hablado, o dibujado, o pintado, o marcado, o cantado. . .” (Castillejo, *Ensayos*. . . 106). Trataría de fundar con ello una escritura *moderna o nueva*—adjetivos por los que apostaba frente a *experimental*—, una escritura que lograra convertirse en un arte autónomo, capaz de transcribir “las imágenes del alma o psique profunda y las del espíritu, personales o colectivas, venciendo la ignorancia impuesta por una sociedad mediatizada, desalmada y sin espíritu, repleta de pensamientos fijos e incapacitada para pensar” (Castillejo, *Ensayos*. . . 147–148.). Este empeño excepcional daría lugar a infinidad de libros, de los que hasta ahora solo ha visto la luz una pequeña parte. Esta ha sido, aun con todo, suficiente para convertirle en una figura de referencia fundamental de la escritura experimental en España. Más de tres años después de su fallecimiento, Ediciones La Bahía (Santander, España, 2018) prepara la primera publicación monográfica realizada hasta la fecha sobre la obra y la figura de José Luis Castillejo, que acompañará a la primera retrospectiva jamás dedicada al autor, organizada a iniciativa del MUSAC (León, España). Con la esperanza de que estas aportaciones sienten la base a ulteriores investigaciones, remitimos aquí al iluminador ensayo de Sandra Santana sobre *The Book of i's* incluido en este volumen.

Si regresamos ahora a Argelia, encontraremos—imaginaremos—a Hidalgo trabajando en su *Viaje a Argel* (1967) (fig. 14 y 15). Como su propio nombre indica, se trata de un libro de viaje, que recoge las impresiones y

reflexiones de su autor durante su estancia veraniega en la casa de Castillejo. Las palabras de Hidalgo, sin embargo, no constituyen más que una parte de la obra: a ellas se suman las de Castillejo y su pareja, Ilse, así como versículos del Paraíso del Corán, letras árabes, fragmentos de fotografías tomadas durante un concierto za'j celebrado en la residencia del diplomático, y documentos varios relativos a acciones y otras actividades. Todos estos materiales tienen en común el lapso temporal—verano de 1966—durante el que se generaron o formaron parte de la vida de Hidalgo—destaca, por ejemplo su propuesta para el evento colectivo *Falling Event* de la artista Fluxus Mieko Shiomi—. Remiten, por lo tanto, y de una forma inevitable aunque no evidentemente biográfica, al viaje del artista al país norteafricano.<sup>14</sup> Además, para terminar de señalar este vínculo, Hidalgo escogió el verde, color sagrado del Corán, para la impresión de las páginas, y añadió en la portada el rojo que, junto al verde y el blanco, completa los colores de la bandera argelina (Sarmiento, “El recorrido. . .” 21).

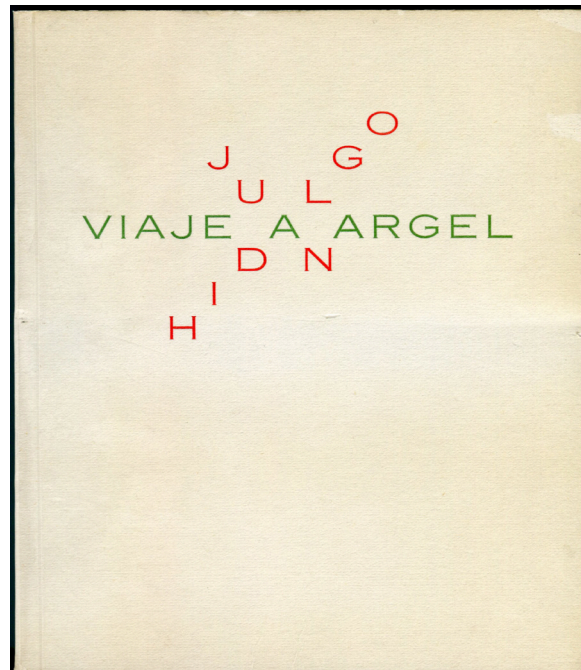


Figura 14. Juan Hidalgo, *Viaje a Argel*. Madrid: Artes Gráficas Luis Pérez, 1967 (colección particular de Henar Rivière).



Figura 15. Juan Hidalgo, dos hojas del *Viaje a Argel*.

El *Viaje a Argel* se enmarca así en unas coordenadas espaciotemporales muy concretas. Estas, sin embargo, están abiertas a una superposición de estratos lenta e incesante: en ellas se incluyen, por un lado, siglos de historia y encuentros de civilizaciones. Por otro lado, el libro incorpora los tiempos y espacios de cada nuevo lector, igual que hacían los cartones za j. Como aquellos, el *Viaje. . .* de Hidalgo propicia un viaje privado en su receptor, y lo hace también a través de una ausencia, un silencio, si se quiere, que en este caso crece conforme avanzamos en la lectura; un silencio que nos va envolviendo hasta que acabamos por escucharnos a nosotros mismos pasando las páginas del libro e intentando descifrarlas; es decir, hasta que nuestra propia presencia se suma a la del resto de personajes y cosas que discurren por sus hojas.

La ausencia propiciatoria en cuestión es la del narrador y la intencionalidad textual. El autor actúa como un mero recopilador de materiales dispares, e introduce sus pensamientos entre ellos en igualdad de condiciones. Ninguna jerarquía existe entre sus frases, las de Ilse o el Corán, las letras árabes o los fragmentos fotográficos, que simplemente se distribuyen por el espacio de cada hoja en una disposición determinada por el azar de un juego de cartas españolas (Sarmiento, “El recorrido. . .” 21). Los distintos componentes carecen además de una identificación explícita: el lector no puede saber a simple vista quién escribió cada sentencia, a qué situación remiten las imágenes, o por qué

se incluyen oraciones que informan, por ejemplo, de la caída de esperma y saliva. Sólo la tipografía permite reconocer la identidad que guardan entre sí los distintos grupos de elementos, ya que a cada uno le corresponde un tipo y tamaño de letra determinado. Esto no hace sino subrayar su heterogeneidad, y crea en el lector la sensación de estar escuchando un conjunto de voces imaginarias, cuyos timbres resuenan en su cabeza sin que logre conectarlas a su fuente originaria, física, de sonido.

El *Viaje a Argel* es así la partitura de una composición coral, escrita según métodos propios de la música aleatoria. Como ocurría con las piezas del *Concierto Postal*, el ejecutante de la obra es “usted mismo.” La diferencia es que ahora el lector multiplica sus funciones como consecuencia de la mayor complejidad de la forma libro con respecto a las postales: es al mismo tiempo el director que orquesta en su mente lo escrito, el intérprete de cada una de las melodías superpuestas, y el oyente que escucha, sumada a las demás, su propia voz muda. De este modo, la pluralidad de personas que resuenan en las memorias de Hidalgo activa una pluralidad de personas en el receptor. Testimonio de una vivencia individual, el *Viaje a Argel* logra así constelar la experiencia de todo el que se acerque a sus páginas y se entretenga en ellas. No en balde su autor lo presentaría en un cartón como un “nuevo capítulo de las mil y una noches” (Sarmiento, za j 132), es decir, como una pequeña parte—un “algo más”—de una realidad abismada que se contiene a sí misma en su infinitud.

Una vez analizado el *Viaje a Argel*, se hace evidente la diferencia que iba a separar a Castillejo de za j a partir de 1969. Como se ha visto anteriormente, *The Book of i's* del diplomático abría su búsqueda de la especificidad diferencial de la escritura. Por el contrario, del *Viaje* de Hidalgo bien puede afirmarse—parafraseando a Castillejo—que dice “lo escrito” no solo “como escrito,” sino también como cantado, compuesto musical y visualmente, dibujado, fotografiado . . . Es decir, que se trata de un libro de escritura *intermedia* que se sirve de una variedad sinestésica de recursos para ofrecer un fragmento de vida “actualizable” por cada cuál.<sup>15</sup>

Semejante diversidad puede encontrarse también en el libro za j de Walter Marchetti *Arpocrate seduto sul loto* (1968) (figs. 16–20), una obra que revela con especial claridad el origen *intermedia* del arte conceptual. De formato apaisado y voluminoso grosor, el *Arpocrate* hace gala de una marcada asepsia formal, con el predominio del blanco de sus hojas, escritas por una sola cara, y la severidad del azul ultramar de sus tintas. No obstante, como ocurría con otros ejemplos de la escritura del grupo, *Arpocrate* se las ingenia para captar la atención del lector y jugar con ella al desconcierto; de este modo, la mantiene alerta, la diversifica y la multiplica, hasta liberarla de sus apriorismos y suspenderla en un estado de conciencia pleno y activo. Y todo

ello, sin renunciar a la función de tratado de composición que explicita su segundo título: *o sea, principios básicos de la composición, de su técnica, de los días de la semana favorables para componer, del almacenamiento y tratamiento de las ideas y de los 48 tipos fundamentales de composición*.

El libro *zaj* de Marchetti es, en efecto, al mismo tiempo una propuesta *performativa* para el receptor, y una obra autorreferencial desde la que el italiano dialoga consigo mismo y su descontento con la concepción tradicional de la música. Lo que activa esta doble naturaleza es el espíritu transgresor de *Arpocrate*, un personaje de orígenes mitológicos y significados herméticos—en el más estricto sentido de la palabra—, que puede considerarse una personificación de Marchetti (Rivière, “Arpocrate seduto sul loto” 23). A través de él, el artista quiso consolidar la base teórico-filosófica de su trabajo y darle sentido a su actividad, por lo que lo convirtió en depositario de sus opiniones sobre la música y el mundo, así como de las partituras y textos de acciones que fue escribiendo desde 1965 hasta la fecha de su publicación. A estos, les sumó otros materiales que se corresponden de forma estricta, tanto en su tipología como en su orden de aparición, con las secciones que anuncia su segundo título: *principios básicos de la composición y de su técnica*—por ejemplo, “lo que vaya a ser interpretado al aire libre tiene que componerse sólo en mayo o junio. jamás en julio”—, *días de la semana favorables para componer*—“sábado. componga en el agua”—, *almacenamiento y tratamiento de las ideas*—“en general no es aconsejable guardar ideas en lugares húmedos y mal ventilados”—y *los 48 tipos fundamentales de composición*—“uno”, “dos”, “tres” y así sucesivamente hasta “cuarenta y ocho”—.

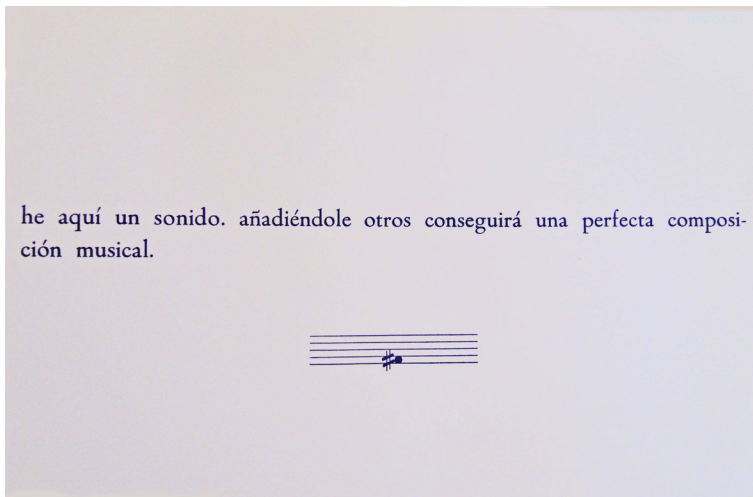


Figura 16. Walter Marchetti, principio compositivo de *Arpocrate seduto sul loto*.

Ahora bien, cabe preguntarse: ¿es que hay días especiales para componer? Y si los hay, ¿no será igual de importante la estación del año, el siglo o cualquier otra circunstancia? ¿Y por qué 48 tipos de composición y no 256 o 1 millón? Es decir, los apartados que estructuran el *Arpocrate* están escogidos con minuciosa arbitrariedad. Esto, unido al tono de los ejemplos citados para cada uno de ellos, pone en evidencia la actitud irónica e, incluso, burlesca, con la que el artista afronta, no ya solo el género literario que escoge como plataforma—el tratado—, sino su propia necesidad de ordenar sus pensamientos y proyectos en un libro. Este es el espacio—fronterizo, como no podía ser de otra manera—de la creación para Marchetti: el de la negación de sí mismo y, equivalentemente, de la música; un espacio “anti” que, como demuestra la abundante producción discográfica que desplegó el artista a partir de la década de los setenta, sería extremadamente fértil en su propuesta de nuevas posibilidades dentro de lo que hoy conocemos como “arte sonoro.”<sup>16</sup>

m	1568	g	1718	g	295	c	7	z	1774	r	29	z	2	a
1	o	1718	v	3	z	82	d	888	h	88	o	6	r	228
c	1	h	8	d	297	e	2	p	81	u	9	l	993	t
1556	b	33	g	1566	r	64	i	673	t	4	n	9	o	581
b	73	n	1674	m	864	m	40	v	8	g	961	m	2	q
59	u	341	v	6	s	907	f	34	m	94	r	416	f	26
c	878	s	287	h	1237	f	94	r	2	s	1430	r	32	l
52	v	1157	m	20	z	1056	f	758	u	94	v	439	n	1111
n	1	s	866	m	6	o	561	d	1534	e	602	m	4	f
6	t	1091	g	9	t	5	s	1161	h	3	c	355	c	1020
e	23	b	78	v	5	c	452	l	1409	s	61	h	3	t
246	c	60	e	175	f	1048	o	740	u	20	b	995	b	8
s	2	s	1	r	44	g	9	m	6	h	4	i	1574	g
24	g	1683	d	191	c	8	h	2	d	18	s	62	h	734
t	108	h	64	e	18	g	5	a	35	o	3	f	7	v
420	e	349	s	7	g	834	t	6	l	6	u	60	n	62
c	1261	z	1636	t	99	m	6	r	15	t	1474	d	1191	r

Figura 17. Walter Marchetti, partitura de *La Caccia* de *Arpocrate seduto sul loto*.

La auto-negación del *Arpocrate* se produce, como se ha dicho, mediante la ironía: “La ironía forma parte de mi vida, es congenial a mi naturaleza. Me río de mí mismo y del mundo. ¡No me puedo tomar en serio este desastre!”—afirmaba el artista en una entrevista (Marchetti, entrevista con Rivière s./p.)—. Pero también se alcanza a través de los métodos compositivos, que introducen en la obra el azar y un buscado desorden. Para evitar toda intencionalidad en la preparación de su libro, una vez numeradas las páginas, Marchetti fue metiendo en ellas aleatoriamente los distintos materiales. Después

eliminó la paginación, lo cual, unido a la ausencia de índice o de títulos que anuncien el inicio de las distintas secciones, invalida la utilidad tratadística del libro. Los materiales correspondientes a los *principios compositivos*, los *días de la semana*, el *almacenamiento y tratamiento de las ideas*, y los *tipos de composición*, se mezclan sin solución de continuidad con las instrucciones y textos de acciones, así como con observaciones, reflexiones, consignas a los lectores—“infórmese detenidamente del suceso que va a tener lugar dentro de unos instantes”—, músicas imposibles—“piense una obra, pero no la escriba ni la ejecute jamás”—, y una serie de hojas donde, a diferencia de las demás, predomina la imagen sobre lo escrito. Esta última serie la integran, en primer lugar, partituras gráficas de Marchetti, que aparecen sin identificar, aumentando con su presencia anónima la confusión en el lector. En segundo lugar, la componen tres grupos de piezas conceptuales, rotuladas como “música mental,” “música visible” y “el libro de la forma”.



Figura 18. Walter Marchetti, *música mental* de *Arpocrate seduto sul loto*.

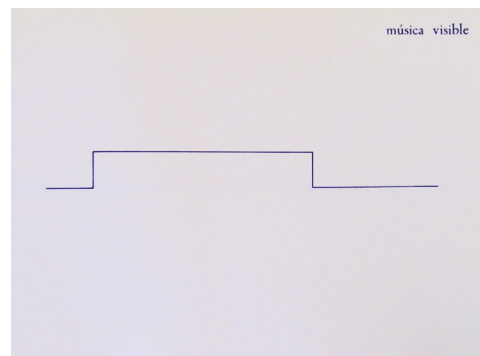


Figura 19. Walter Marchetti, *música visible* de *Arpocrate seduto sul loto*.

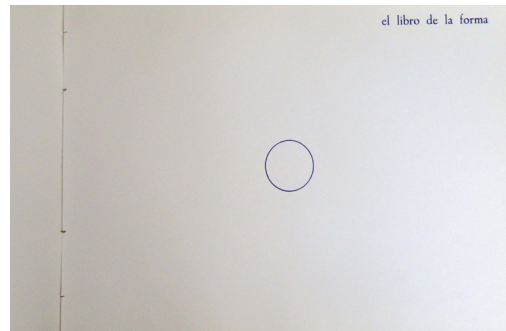


Figura 20. Walter Marchetti, *el libro de la forma* de *Arpocrate seduto sul loto*.

La variación interna de cada uno de estos tres conjuntos le imprime movimiento a la lectura, hasta el punto de que cada uno podría funcionar como un folioscopio independiente.<sup>17</sup> Las músicas mentales—formadas por una pequeña raya de longitud constante que se desplaza a lo largo del eje horizontal—y las visibles—líneas horizontales que se bifurcan, se abomban, se ondulan, etc.—evocan, respectivamente, la ubicación temporal de imaginarias percepciones acústicas, y sus evoluciones tímbricas e interválicas. Por su parte, el libro de la forma, con su círculo de grosor variable, funciona como el redil de espacio en blanco de la hoja, llevando a su culminación la burla marchettiana del afán humano de atrapar la complejidad de la experiencia bajo una forma abarcable. El *Arpocrate*, llamado también *el gran libro de la forma* en su tercer título, burla así su propia forma. Al desordenar su orden y difuminar su estructura hasta diluirla totalmente según los procedimientos apenas vistos, sumerge al lector en un *continuum* de actividad mental rica en estímulos—visuales, acústicos y verbales; informativos, provocativos o irreverentes—, propiciando en él un proceso personal que hace saltar por los aires sus esquemas mentales y las coordenadas que le aprisionan, para devolverle a una percepción subjetiva del tiempo y el espacio, al fluir incesante y heterogéneo de las cosas, las noches y los días (Rivière, “Arpocrate seduto sul loto” 26–31).

Para concluir, cabe observar que, si en el *Viaje a Argel* de Hidalgo resonaba una pluralidad de personas, el *Arpocrate* de Marchetti es una pluralidad de libros. En primer lugar, se trata de un libro-objeto de gran contundencia material y, al mismo tiempo, de una personificación de su autor. También es un cuaderno de bitácora que Marchetti fue escribiendo conforme descubría junto a su pareja los mares de z a j, y una guía de navegación que le ayudó a no perder el rumbo en su zozobra. Se ha visto que, además de como un tratado de composición, y por la manera en que está escrito, puede entenderse también como una composición musical abierta. Por último, *Arpocrate sedujo sul loto* es todas estas cosas y su negación o, mejor dicho, su suspensión y conversión

en un proceso o “libro de acción” (Rivière, “Arpocrate seduto sul loto de Walter Marchetti” 93).

En definitiva: en los libros de artista, *zaj* halló una plataforma que le permitió trasladar la aventura colectiva del arte postal a un espacio más amplio y más íntimo. A diferencia de los cartones, los libros no encarnaban de forma urgente las tensiones socio-económicas que afectaban a la existencia del grupo y al arte de la época en general. Permitieron así investigaciones más pausadas donde Castillejo, Hidalgo y Marchetti ahondaron en sus búsquedas personales. Estas tuvieron en común un cuestionamiento de la propia forma libro y de sus diferentes géneros, así como de la figura del autor. Por lo demás, existe una mayor diferencia entre las obras de Castillejo y las de sus colegas: preludio a la eclosión de un camino en solitario dedicado en exclusiva a la escritura, sus libros *zaj* no comparten la esencia performativa de los de Marchetti e Hidalgo.

### **Etcéteras**

El segundo libro *zaj* de Hidalgo vio la luz en 1971. Titulado *De Juan Hidalgo* (figs. 21 y 22), consiste en una recopilación de obras del artista de naturaleza, en principio, diversa: partituras e instrucciones de acciones por un lado, y piezas de arte postal por el otro. Al reunir las en un solo volumen e igualarlas usando la misma tipografía con contadas excepciones, *De Juan Hidalgo* transmite sin embargo la impresión de que se trata de obras de la misma clase y, de hecho, las convierte en obras de la misma clase. Al fin y al cabo, se trata en todos los casos de textos escritos, independientemente de cuál fuera su medio originario. En este sentido, este libro de artista puede considerarse como la confirmación de la tesis que defiende el presente ensayo, a saber, que la escritura del grupo *zaj* es, con las necesarias excepciones que confirman la regla, una escritura performativa. Del mismo modo en que, como se ha visto, el texto de un cartón es a menudo una acción a realizar por “usted mismo,” una acción de Hidalgo es, antes que nada, un escrito, y lo primero que interpretará su intérprete será su lenguaje y la infinidad de posibilidades que este encierra.

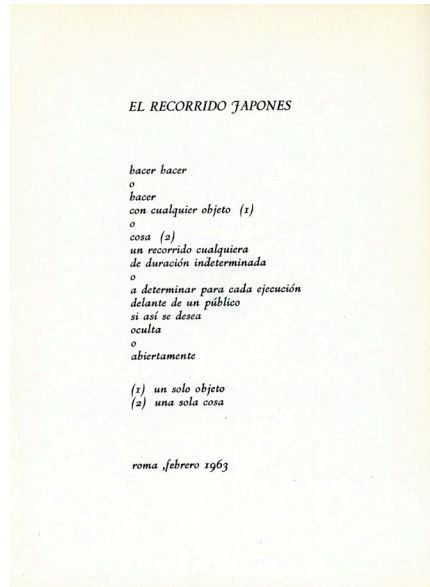


Figura 21. Juan Hidalgo, *El recorrido japonés* (1963) de *De Juan Hidalgo*. Madrid: Artes Gráficas Luis Pérez, 1971 (colección particular de Henar Rivièrre).

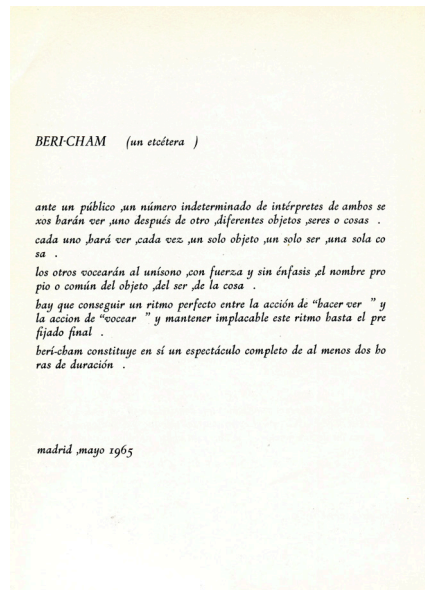


Figura 22. Juan Hidalgo, *Mírate y verás* (1965) de *De Juan Hidalgo*.

Esta equivalencia entre escritura y acción queda ulteriormente confirmada por el uso que hace *De Juan Hidalgo* del término *etcétera*. “An *etcetera*”—explicaba el compositor Edmund Haines al público estadounidense en 1967—“is defined by Hidalgo, inventor of the ‘form,’ as a short happening, ‘a musical event of short duration and self-contained, which presents to the audience an enigma or dilemma’” (Haines 80). Tal aclaración no carece de problemas, pero es muy valiosa desde dos puntos de vista. Desde una perspectiva histórica, contextualiza al *etcétera* en la época del nacimiento del arte de acción, cuando la expresión “happening” se utilizaba aún para referirse en sentido amplio a toda manifestación accionista, y sus diferentes exponentes trataban de ponerle nombre propio a sus formas particulares de hacer dentro de ese gran paraguas.<sup>18</sup> Un *etcétera* sería así el tipo de pieza de acción característico de *zaj*—que empleó el término por primera vez en 1965—, igual que el *evento* fue el tipo de pieza de acción característico de Fluxus. Pero la cita de Haines va más allá, e introduce también el plano estético del *etcétera* al aludir a su cualidad enigmática o, lo que es lo mismo, a su naturaleza propiciatoria. Respecto a ella, Hidalgo insistiría en varias ocasiones en una idea desconcertante a primera vista: la de que el *etcétera* es un “documento público” (Hidalgo, “*zaj*” 431; Hidalgo y Gaviño de Franchy s./p.). Le hacía con ello un guiño a la etimología de la expresión china *gōng’àn* y japonesa *kōan*, emparentando su práctica artística con la práctica zen y declarando que el objetivo de sus acciones era, como el de los *kōan* zen, precipitar la iluminación en el receptor. Si volvemos ahora a las hojas de *De Juan Hidalgo*, veremos que el calificativo “etcétera” se aplica aquí a gran variedad de textos, sin que sea posible encontrar un denominador formal común a todos ellos que, en contra de lo que afirmaba Haines, proponen acciones tanto de gran brevedad como de extensa duración, y en ocasiones no proporcionan información temporal alguna. Sea como fuere, lo interesante para el propósito de este estudio es observar que no todos los textos de acciones son calificados como *etcéteras* y que, sin embargo, sí lo son textos que nacieron como piezas de arte postal. Aunque esto, bien pensado, poco puede sorprendernos a estas alturas de nuestro recorrido por la escritura experimental de *zaj*, porque ¿qué eran los cartones *zaj*, sino “documentos públicos” que garantizaban la existencia del grupo en un medio hostil, al tiempo en que desencadenaban el libre hacer de la conciencia de sus destinatarios? Lo hacían, recordémoslo, convirtiendo los límites de la información en su centro de gravedad, mediante un mecanismo análogo al de la expresión lingüística “etcétera,” esa suspensión de la palabra que remite a un “algo más” indefinido, que queda fuera de ella. No es casual que la página introductoria de *De Juan Hidalgo* explique el origen de esa otra locución del artista a la que se ha venido aludiendo a lo largo de este artículo: “mi madre me contó que cuando estuvo en [la región española conocida como] la mancha con sus padres y hermanos, de pequeña, pedían en la tienda

‘el algo’ después de hacer una compra. —deme vs. el algo, decían. y el tendero les daba unas pastillas de limón, unas habas secas, algo. Yo también les doy ese algo” [sic] (Hidalgo, *De Juan Hidalgo* s./p.). Esta cita nos recuerda la ambivalente voluntad de *zaj* de utilizar el barniz de lo español como seña de identidad dentro del escenario global del arte *intermedia*. En lo que a la escritura del grupo respecta, permite dar un paso más y tomar la parte por el todo: no todos los textos reunidos por *De Juan Hidalgo* son *etcéteras*, pero el libro en su conjunto y, por extensión, toda la escritura de *zaj*, pueden—y deben—entenderse como *etcéteras*, es decir, como palabras que conducen al borde del lenguaje, abismando al lector a un espacio libre de signos donde todo está por inventar.<sup>19</sup>

## Notas

1. Higgins tomó el término “*intermedia*” del poeta y pensador inglés Samuel Taylor Coleridge (1772–1834). (Higgins s./p.). En cuanto a la referencia al uso previo del término “arte híbrido,” se debe a la artista *zaj* Esther Ferrer (Ferrer s./p.).
2. Hidalgo, recientemente galardonado en España con el prestigioso Premio Nacional de Artes Plásticas, fue el primer compositor español que presentó obra en Darmstadt, concretamente en los Cursos de 1957. El año siguiente volvió con un nuevo trabajo; en esta ocasión, además, también Marchetti estrenó obra allí. En cuanto al paso de ambos por París, tuvo lugar en 1961, cuando el estudio de música electroacústica contrató a Hidalgo unos meses. El resultado de su estancia fue la primera obra de música concreta jamás producida por un español (*Étude de stage*). El estudio en cuestión era el del *Service de la Recherche* de la RTF o Radiotelevisión francesa, dirigido por Pierre Schaeffer. El de Milán era el *Studio di Fonologia Musicale* de la RAI o Radiotelevisión italiana, fundado por Maderna junto a Luciano Berio. (El tercero y último de estos estudios pioneros en Europa fue el *Studio für Elektronische Musik* de la WDR o *Westdeutscher Rundfunk* con sede en Colonia, en el que destacaba la figura de Karlheinz Stockhausen).
3. Fueron los propios artistas *zaj* y los escasos críticos cómplices de su actividad, quienes acuñaron los términos de “teatro musical” y “música de acción.” En la prensa de la época explicaban que su práctica era en cierta medida una evolución de las llamadas “música visual” y “música abierta” o aleatoria y, al mismo tiempo, la vinculaban con el término—entonces bastante genérico—, de “happening.” En cualquier caso, un estudio detallado del empleo que hicieron de estas distintas expresiones evidencia unas fluctuaciones terminológicas que fueron frecuentes en toda la escena internacional durante los años germinales del arte de acción (Rivière, “Especulaciones. . .” 1569 y 1572; Rivière, “Rasgar la actualidad. . .” 82–87).
4. De este año datan las primeras piezas de música de acción de ambos: *A Letter for*

*David Tudor* de Hidalgo y varios trabajos de Marchetti como *Newspaper* o sus *Piano Musics* para David Tudor. Véase: David Tudor Papers (Series I, Box 11) en Getty Research Institute, Los Angeles, California.

5. Las piezas eran un “Etude” de Hidalgo (con toda probabilidad el *Étude de stage* compuesto en París), y una “Piano Music” de Marchetti (sin duda alguna de las compuestas en 1961 para David Tudor; véase: *supra*, nota 4). El transcurso del festival difirió notablemente de lo previsto y no existe evidencia de que ninguna de las dos obras llegara finalmente a realizarse (Rivière, “El nacimiento de Fluxus. . .” 287–296; Rivière, “Fluxus – Internationale. . .” 49–90).
6. Hidalgo recordaba que “[e]n cierto momento recibí una carta de Maciunas y en ella me planteaba que era una lástima que en Japón existiera el Hi Red Center, en Madrid *zaj*, etc. En esa carta también me propuso que aglutináramos todo bajo el nombre de Fluxus. No fue por impertinencia, pero con el humor con el que se desarrollaban todo este tipo de actividades, le contesté diciendo que de la misma manera que podrías llamar a todo Fluxus, podríamos llamar a todo *zaj*” (Hidalgo, “*zaj* y Fluxus” 69). Otro episodio muy elocuente al respecto se produjo cuando *zaj* fue invitado a participar en la histórica exposición *Happening & Fluxus*, curada por Harald Szeemann con la colaboración del artista Fluxus Wolf Vostell. Este último nunca olvidaría la respuesta del grupo: “We are not interested in this exhibition,” declaraban en la nota que acompañaba a una fotografía con varios de sus miembros dándole la espalda a la cámara (Szeemann y Sohm s./p.; Sarmiento, “El recorrido *zaj*” 14, 24).
7. Recuérdese a este respecto que Fluxus fue la primera red internacional de artistas propiamente dicha, nacida como resultado de la incipiente globalización de los años cincuenta y sesenta del siglo XX (Rivière, “George Maciunas. . .” 17–18; Rivière, “Fluxus: la genesis. . .” 125–153).
8. En un pasaje de su célebre recopilación de textos *Silence*, publicada por primera vez en 1961, Cage hacía referencia a una estancia de Marchetti e Hidalgo en Barcelona y Madrid en 1960, que concluyó con la marcha de ambos rumbo a París y Milán: “And now I’ve just heard about Marchetti. They’ve made a mistake. I do hope it isn’t a mistake. Hidalgo’s gone to Paris and Marchetti’s gone to Milan and Spain is left without anyone. What we need now is not disarmament and people marching in the streets but someone, someone active active in Spain interested in modern art. Why do they all leave it? What is wrong with Spain?” [sic] (Cage 241–242).
9. La expresión “*zaj* en el temporal” es de Hidalgo, que la empleó para establecer una distinción entre la dimensión histórica del grupo de la atemporal, en un guiño a la apertura del arte *intermedia*: “*zaj* en el intemporal fue siempre una posibilidad.” (Hidalgo, “*zaj*” 429).
10. En la primera de 1967, por ejemplo, Hidalgo escribía a Dick Higgins comentándole, entre otras cosas, el acoso policial que estaba sufriendo el grupo, y a finales de 1971 le informaba de su intención de marcharse de España debido a la situación política del país (Correspondencia). Finalmente, tras participar en los célebres Encuentros de Pamplona en 1972 y realizar una gira por Estados Unidos y Canadá organizada

por John Cage en 1973, los integrantes de *zaj* abandonaron España. Marchetti e Hidalgo se instalaron en Milán, y la performer Esther Ferrer (n. 1937), tercer miembro del grupo desde 1967 (y Premio Nacional de Artes Plásticas en 2008), en París.

11. Marchetti e Hidalgo tuvieron ocasión de experimentar la incompreensión a la que tendrían que hacer frente en España por parte de críticos y artistas ya en 1960 durante su estancia en Barcelona y Madrid, ciudad, esta última, a la que el italiano llegó a calificar como un auténtico “desierto” cultural (Jurado s./p.; Rivière, “Especulaciones. . .” 1566). La condición de extranjería a la que se vio condenado *zaj* ha marcado de forma indeleble su recepción: José Díaz Cuyás aludía a ella para denunciar el olvido historiográfico que sufría el grupo aún en 1996, cuando se celebró la primera y única gran retrospectiva que se le ha dedicado en España (Díaz Cuyás 27). La reciente tesis doctoral de Julio Pérez Manzanares demuestra que esta carencia persiste en nuestros días y que aún queda mucho por hacer en lo que respecta a la valoración histórica de *zaj* (Pérez Manzanares, *passim*).
12. Este apartado está basado en un artículo publicado en una revista española (Rivière, “El arte postal de *zaj*. . .” 63–68), así como en otras reflexiones previas de la autora (Rivière, “Papeles. . .” 421–436).
13. Parecer ser que también José Luis Castillejo, diplomático y escritor experimental que estuvo vinculado a *zaj* durante algún tiempo, ayudó a financiar las publicaciones del grupo. En cualquier caso, su vinculación al grupo fue, aunque intensa, breve, y no cubrió todo el lapso de tiempo durante el que se editaron sus cartones y libros.
14. Aquí “el tiempo del viaje” se entiende en sentido amplio: no sólo incluye las semanas que Hidalgo pasó en Argel, sino también los días previos, cuando “psicológicamente empezó mi viaje aún en Madrid,” como escribía el artista en sus notas sobre el libro (Pérez 55).
15. En un artículo publicado hace unos años propuse el concepto de “actualizable” como una cualidad esencial a la performatividad de la escritura de *zaj*. Me basé para ello en la terminología empleada por José Luis Castillejo en su libro de crítica artística *Actualidad y participación* (Rivière, “Papeles. . .” 434; Castillejo, *Actualidad. . .* 13–14, 17–18, 55).
16. El programa radiofónico *Ars Sonora* de Radiotelevisión española (RTVE) le dedicó en 2009 un monográfico a Walter Marchetti donde se ofrece una inmersión bastante completa en su universo (anti)musical. El *podcast* del programa está accesible online (Rivière y Álvarez-Fernández 2009). Recientemente se ha celebrado en España una exposición dedicada al arte sonoro en España, cuyo catálogo ofrece abundante información al respecto (VVAA).
17. De hecho, las músicas visibles se publicaron todas juntas en un cuaderno (Marchetti, *Musiche visibili. . .*).
18. Sobre la problemática terminológica, véase: *supra*, nota 3.
19. Respecto a la definición de los libros de Hidalgo como *etcéteras* es interesante aludir a lo que llamaremos un acertado error interpretativo que se ha dado en la bibliografía sobre el artista. En 1966 Hidalgo enviaba a sus contactos un cartón titulado *zej*, que les invitaba a su “viaje a Argel 1966,” calificándolo como “el *etcétera* más comple-

jo.” Por “viaje a Argel” aquí hay que entender el viaje de Hidalgo y su estancia en Argel: “veranee este año en Argel y encuéntrese con Juan Hidalgo. . .”—decía la postal, en un juego que sin duda dio pie al ulterior cartón *Encuentre a zaj en el desierto* que se ha visto en este ensayo (Hidalgo 1967). El error interpretativo en cuestión consistió en confundir aquel “viaje a Argel 1966” con el libro *Viaje a Argel* y, por consiguiente, en aplicar el calificativo de “el *etcétera* más complejo” al libro (Pérez 41). Un escrito posterior del artista demuestra que esa interpretación es, aunque adecuada en sentido metafórico, incorrecta en sentido estricto, ya que corrobora que cuando Hidalgo hablaba de su *etcétera* “más complejo” se refería al viaje, y no al libro: tras reproducir el texto del cartón *zej*, añadía que “[usted] encontrará unas referencias a este *etcétera* en mi libro *Viaje a Argel*, en árabe *zaj = zej*” (Hidalgo, “zaj” 435). En cualquier caso, esta (con)fusión entre el viaje y el *Viaje* de Hidalgo es una maravillosa confirmación de la identidad que se da entre lo escrito y lo vivido en y por *zaj*.

## Obras citadas

- Barce, Ramón. Entrevista con Henar Rivière, Madrid, 15 de abril de 2003. Inédita.
- Correspondencia entre Zaj y Dick Higgins, Archivo Sohm, Staatsgalerie Stuttgart (Alemania). 1966–1973. Traducida al castellano por José Luis Castillejo y publicada por José Antonio Sarmiento en *Sin Título 5* (1998): 61–87. 20 Agosto, 2016.
- Cage, John. *Silence*, 2ª ed. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.
- Castillejo, José Luis. “Cartones, libros y poética Zaj.” Entrevista por José Díaz Cuyás. *Concreta 7* (2016): 1–6. Web. 16 Agosto, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Ensayos sobre arte y escritura*. Heras (Cantabria): Ediciones La Bahía, 2013.
- \_\_\_\_\_. Entrevista por Juan Agustín Mancebo. 1995. Web. 18 Agosto, 2016.
- \_\_\_\_\_. *The Book of i's*. Constanza: edición a cargo del artista, 1969.
- \_\_\_\_\_. *La política*. Madrid: Artes Gráficas Luis Pérez, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Actualidad y participación. Una filosofía contemporánea*. Madrid: Tecnos, 1968.
- \_\_\_\_\_. *La caída del avión en el terreno baldío*. Madrid: Artes Gráficas Luis Pérez, 1967.
- Díaz Cuyás, José. “Zaj ¿Un cuento chino?” *Zaj*. Ed. J. A. Sarmiento. Madrid: MNCARS, 1996. 27–31.
- Ferrer, Esther. Entrevista con Henar Rivière, París, 12 de abril de 2009. Inédita.
- Haines, Edmund. “The New Dada in Spanish Music.” *The Antioch Review* 1 (1967): 76–88.
- Hidalgo, Juan. “Zaj: el oído en el ojo.” Entrevista por Carlos Jiménez. *Lápiz* 56 (1989): 41–48.
- \_\_\_\_\_. “Zaj y Fluxus.” Entrevista por Octavio Zaya. *Arena internacional del arte* 2 (1989): 68–75.
- \_\_\_\_\_. “Zaj.” *Revista de letras* I 1 (1969): 424–444.
- \_\_\_\_\_. *De Juan Hidalgo*. Madrid: Artes Gráficas Luis Pérez, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Viaje a Argel*. Madrid: Artes Gráficas Luis Pérez, 1967.

- \_\_\_\_. *Zaj*. Argel, 1967.
- \_\_\_\_. Carta a David Tudor, 29 de enero de 1965, en David Tudor Papers (Series IV, Box 54) Getty Research Institute, Los Angeles, California.
- \_\_\_\_. “Cronología biográfica: los 60” Web. 14 Agosto, 2016.
- Hidalgo, Juan y Carlos Gaviño de Franchy, eds. *Zaj*. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1987.
- Higgins, Dick, ed. *Something Else Newsletter* 1 (1966): s./p.
- Jurado, Miquel. “Homenaje en Barcelona al Club 49, promotor de la vanguardia en la posguerra.” *El País*, 10 de noviembre de 1987. 15 Agosto, 2016.
- Marchetti, Walter. Entrevista por Henar Rivière. Milán, 29 de abril de 2003. Inédita.
- \_\_\_\_. *Musiche visibili, da “Arpocrate seduto sul loto.”* Asolo: Francesco Conz, 1977.
- \_\_\_\_. *Arpocrate seduto sul loto*. Madrid: Artes Gráficas Luis Pérez, 1968. Impreso.
- Pérez, David. *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Media y Esther Ferrer*. Valencia: Editorial UPV, 1993. 29–64.
- Pérez Manzanares, Julio. *Juan Hidalgo: Poética/Política de la indeterminación*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009.
- Rivière, Henar. “George Maciunas y la Guerra Fría. Un ‘bolchevique cultural’ en la Alemania occidental.” *Arte y Parte* 121 (2016): 12–41.
- \_\_\_\_. *El nacimiento de Fluxus en Alemania y su recepción crítica. Mito y realidad*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015. eprints.sim.ucm.es/34236/ Web. 14 Agosto, 2016.
- \_\_\_\_. “El arte postal de Zaj: una escritura preformativa.” *Minerva* 25 (2015): 63–68.
- \_\_\_\_. “Arpocrate seduto sul loto de Walter Marchetti.” *Arte y Parte* 115 (2015): 88–111.
- \_\_\_\_. “Rasgar la actualidad. El boletín *dé-coll/age* de Wolf Vostell.” *Arte y Parte* 109 (2014): 68–91.
- \_\_\_\_. “Fluxus: la génesis de una red internacional de artistas o La vanguardia que no tuvo lugar.” *El arca de babel. Teoría y práctica artística en el escenario transcultural*. Ed. E. Fernández del Campo y H. Rivière, Madrid: Abada, 2013. 125–153.
- \_\_\_\_. “Fluxus – Internationale Festspiele neuester Musik.” “*The lunatics are on the loose. . .*” *European Fluxus Festivals 1962–1977*. Ed. P. Stegmann. Potsdam: Down With Art!, 2012. 47–90.
- \_\_\_\_. “Fluxus-Concert / Zaj-Concert.” “*The lunatics are on the loose. . .*” *European Fluxus Festivals 1962–1977*. Ed. P. Stegmann. Potsdam: Down With Art!, 2012. 375–390.
- \_\_\_\_. “Especulaciones: Zaj y la crítica española.” *Actas del XVIII Congreso CEHA: Mirando a Clio. El arte español espejo de su historia*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2012. 1565–1575.
- \_\_\_\_. “Papeles para la historia de Fluxus y Zaj: entre el documento y la práctica artística.” *Anales de Historia del Arte* 21 (2011): 421–436. 16 agosto, 2016.
- \_\_\_\_. “Arpocrate seduto sul loto.” *Walter Marchetti. Música visible*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2004. 18–31. 18 Agosto, 2016.
- Rivière, Henar y Miguel Álvarez-Fernández. “Walter Marchetti.” *Ars Sonora*, programa

- de RTVE emitido el 7 de febrero de 2009. 17 Agosto, 2016.
- Santana, Sandra. "José Luis Castillejo: la escritura que se dibuja a sí misma." *Concreta* 7 (2016): 104–109. 16 Agosto, 2016.
- Sarmiento, José Antonio, ed. *Zaj*. Madrid: MNCARS, 1996.
- \_\_\_\_\_. "El recorrido Zaj." *Zaj*. Ed. J. A. Sarmiento. Madrid: MNCARS, 1996. 14–24.
- Szeemann, Harald y Hanns Sohm, eds. *Happening & Fluxus. Materialien*. Colonia: Kölnischer Kunstverein, 1970.
- VV.AA. *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961–2016*. Madrid: Fundación Juan March, 2016.
- Zaj. Festival Zaj I*. 1965.

---

Rivière Ríos, Henar. "La escritura performativa del grupo Zaj: arte postal, libros de artista, etcéteras." *Ensayo/Error. Arte y escritura experimentales en España (1960–1980)*. Ed. Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés. *Hispanic Issues On Line* 21 (2018): 136–168.