

Veinte años sin imagen

Vingt ans sans image

“Todo acto inútil o ineficaz es libre. Todo acto que pueda tener una influencia sobre la marcha de las cosas está vigilado.” (Raymond Queneau, *Diarios*)

«Est libre tout acte inutile ou inefficace. Est surveillé tout acte qui peut avoir une influence sur la marche des choses.» (R. Queneau, *Journaux*)

La música contemporánea constituye uno de los conceptos más equívocos de la cultura actual. La extraordinaria longevidad de un término que, por definición, remite al presente de manera constante desvirtúa las referencias y la práctica que se realiza bajo su ámbito. Podríamos arriesgar una primera definición afirmando que el campo de acción del término música contemporánea se origina con la ruptura tonal, pero eso es algo que nos conduce hasta los años veinte y que prácticamente se anuncia a finales del siglo XIX. Decir que todo el siglo XX es el de la música contemporánea es un absurdo.

Una filiación más sensata del término nos lleva a la postguerra. La generación que se hizo cargo de las tareas de creación musical nada más terminar la segunda guerra mundial se planteó una postura intransigente en todos los ámbitos: ninguna conciliación con el pasado y renovación no sólo de la tonalidad sino también de la forma y la función de la música. A ello hay que añadir que se trata de una generación aún activa y que, en diversos grados, ha alcanzado las mayores cotas de reconocimiento, reputación y poder asignados a los creadores en nuestra esfera cultural. Todo esto favorece esa imagen de arco continuo proyectada por la vanguardia de mediados de siglo y, en consecuencia, dificulta la articulación de pulsos generacionales necesariamente transcurridos en esos cincuenta años que viene durando la ruptura estética más larga de la historia.

¿Cómo delinear, entonces, una imagen de las generaciones más jóvenes o, al menos, los acon-

La musique contemporaine constitue un des aspects les plus équivoques de la culture actuelle. L'extraordinaire longévité d'un terme qui, par définition, renvoie constamment au présent dénature les références et la pratique qui se réalise sous son emprise. Nous pourrions risquer une première définition en affirmant que le champ d'action du terme de musique contemporaine trouve son origine avec la rupture tonale, mais cela nous conduit jusqu'aux années vingt et à quelque chose qui, pratiquement s'annonce à la fin du XIX^{ème} siècle. Il serait absurde de dire que le XX^{ème} siècle est le siècle de la musique contemporaine.

Une filiation plus sensée du terme nous conduit à l'après-guerre. La génération qui se chargea de la création musicale à la fin de la deuxième guerre mondiale a posé le problème d'une position intransigente dans tous les domaines : aucune conciliation avec le passé, et le renouvellement non seulement de la tonalité, mais aussi de la forme et de la fonction de la musique. Il faut ajouter à cela le fait qu'il s'agit d'une génération encore active et qui à plusieurs degrés, a atteint les plus hauts niveaux de reconnaissance, de réputation, et de pouvoir assignés aux créateurs dans notre sphère culturelle. Tout ceci favorise cette image d'arc continu projetée par l'avant-garde vers le milieu du siècle et, en conséquence rend difficile l'articulation des vagues successives de générations qui se sont écoulées nécessairement au cours de ces cinquante années que dure la rupture esthétique, la plus longue, déjà, de l'histoire.

Comment profiler, alors, une image des plus jeunes générations ou, du moins les événements les plus

tecimientos más señalados de los últimos veinte años? ¿Cómo asignar imágenes o señas de identidad claras a unos acontecimientos inmersos en una especie de placidez rupturista, en un presente exasperantemente largo y vacío de sacudidas históricas que señalen los cambios, cuando no los descarrilamientos? Incluso las etiquetas (siempre falsas, pero algunas más sugerentes que otras) que han desfilado por estas dos décadas parecían compradas de ocasión y con la fecha de caducidad marcada: postmodernidad, fin de la historia, pensamiento débil..., gangas, en suma, para consumir en una temporada. Y, pese a todo, el poco tiempo que duraron ofrecieron ese temblor característico con el que los jóvenes perciben que algo es suyo y no de papá y mamá.

Pero, por encima de la frustración que acompaña siempre al eterno pretendiente a la herencia, por encima de una imagen de decadencia biológica ligada a la senectud de la vanguardia que parece hoy el retrato de la creación musical, el mundo ha cambiado de manera tan vertiginosa que la primera obligación de cualquier análisis consiste en ajustar la imagen de los acontecimientos estéticos a la hora actual.

La primera imagen de ese cambio es la de la universalización. La música de tradición clásica posee inequívocas raíces europeas, incluso centroeuropeas. Frente a ello la conciencia del mundo ha explotado y el eurocentrismo vive horas bajas. Se puede añadir, además, el dato de un predominio norteamericano en los modos y valores sociales, económicos y, a la postre, culturales de esta segunda mitad del siglo que termina. Por último, la universalización ha mostrado a los espíritus sensibles que las culturas de la tierra (las grandes y las pequeñas) tienen en su escala la misma entidad y la misma capacidad de maravilla que la nuestra.

Una segunda imagen de ese cambio la constituye la desaparición, brusca y casi de opereta, del *otro* social y económico. La orfandad de balizas históricas que vive Europa ha llevado, quizás, a sobrevalorar la caída del muro de Berlín, al menos la fecha. Sin embargo, es un buen marco cronológico. El desmoronamiento del bloque soviético significa la desaparición de un teatro de sombras

marquants des dernières vingt années? Comment assigner des images ou des signes d'identité clairs à des événements plongés dans une sorte de placidité rupturiste, dans un présent exaspérément long et vide de remous historiques qui signalent les changements, si ce n'est les déraillements? Même les étiquettes (toujours fausses, mais quelques-unes plus suggestives que d'autres) qui ont défilé au long de ces deux décades avaient l'air d'être achetées d'occasion et d'avoir une date de péremption dépassée: post-modernité, fin de l'histoire, pensée faible..., des aubaines, en somme, à consommer dans un temps donné. Et, malgré leur courte durée, elles offrirent ce frémissement caractéristique par lequel les jeunes perçoivent que quelque chose est à eux et non pas de papa et de maman.

Mais, par-dessus la frustration qui accompagne toujours l'éternel prétendant à l'héritage, par-dessus l'image de décadence biologique liée à la sénilité de l'avant-garde qui aujourd'hui ressemble au portrait de la création musicale, le monde a changé si vertigineusement que n'importe quelle analyse doit consister tout d'abord à ajuster l'image des événements esthétiques à l'actualité.

La première image de ce changement est celle de l'universalisation. La musique de tradition classique possède d'évidentes racines européennes, voire de l'Europe centrale. Face à cela la conscience du monde a explosé et l'eurocentrisme est au creux de la vague. On peut ajouter, d'ailleurs, comme donnée, la prédominance nord-américaine dans les mœurs et les valeurs sociales, économiques et, finalement culturelles dans cette seconde moitié du siècle qui s'achève. En dernier lieu, l'universalisation a montré aux esprits sensibles que les cultures du monde (les grandes et les petites) ont, à leur échelle, la même consistance que la nôtre et qu'elles sont capables d'émerveillement.

Une deuxième image de ce changement est celle que constitue la disparition, brusque et presque d'opérette de l'*autre* social et économique. Le manque de balises historiques que vit l'Europe, nous a, peut-être, amenés à survaloriser la chute du mur de Berlin, du moins la date. C'est, cependant, un bon cadre chronologique. L'écroulement du bloc soviétique signifie la disparition d'un théâtre d'ombres qui

que muestra que probablemente nunca existió eso que, bajo el nombre de socialismo, pretendía ser la alternativa a un sistema y que, como contramodelo, servía para delimitarlo.

La tercera imagen de ese cambio tiene lazos con las anteriores, pero se caracteriza por una enorme resistencia a mostrarse. Sin embargo, ella es la que, en realidad, podría proporcionarnos las claves profundas de unas transformaciones que, no por casualidad, se nos escapan; ella es la que ha modificado el sustrato mismo de lo cultural. Sólo un esfuerzo dedicado a dibujarla, siquiera sea un poco, podría decirnos qué ha pasado.

El sistema invisible

La estructura capitalista moderna se ha vuelto invisible. Lo que de ella se percibe es sólo un campo de proyecciones: desplazamientos de las actividades productivas hacia ámbitos ricos de promesas, inestabilidad funcional que sugiere que nadie se encuentra al margen de la carrera por el bienestar económico, neutralidad ante los símbolos fuertemente especiados (tradiciones locales, clases sociales de viejo cuño, ideas religiosas, residuos de patriarcalismo, etc), y, desde luego, desarrollo y progreso en alianza con la ciencia y la tecnología de las que se convierte en condición necesaria. Esa invisibilidad tiene efectos trascendentales sobre la actividad cultural.

Pero si la imagen global es invisible, el teatro del capitalismo es rico en figuras simbólicas. Lo infinito, por ejemplo, lo inextinguible que permite imaginar una conquista continua, yace en sus ilusiones. El desorden derivado de la lucha por la riqueza sólo se atenúa si esa riqueza forma parte de un territorio vasto, imaginariamente inagotable. No es un concepto metafísico ni una idea inefable, es algo concreto que se proyecta como una narración que enciende las esperanzas del acceso individual a un trozo de cielo. La marcha del capitalismo conduce incesantemente hacia nuevos espacios susceptibles de generar ilusiones de infinito. La modernidad se ha teñido del mismo símbolo, "...la idea de ser moderno cambió con la fe, inspirada por la ciencia moderna, en el progreso *infinito* del conocimiento y en el avance *infinito* hacia mejoras

montre que, ce que prétendait, sous le nom de socialisme, être l'alternative à un système qui, comme modèle opposé, servait à le délimiter, n'a probablement jamais existé.

La troisième image de ce changement est liée aux précédentes, mais se caractérise par une énorme résistance à apparaître au grand jour. Néanmoins, c'est en réalité celle qui pourrait nous fournir les clés profondes des transformations qui nous échappent, non pas par hasard ; c'est elle qui a modifié le substrat même du culturel. Il s'en faudrait d'un effort pour la dessiner, ne serait-ce qu'un peu, pour qu'elle nous dise ce qui s'est passé.

Le système invisible

La structure capitaliste moderne est devenue invisible. On n'en perçoit qu'un champ de projections : déplacement des activités productives vers des domaines riches en promesses, instabilité fonctionnelle qui suggère que personne n'est hors de course pour ce qui est du confort économique, neutralité face aux symboles fortement épicés (traditions locales, classes sociales anciennes, idées religieuses, résidus du patriarcat, etc) et, bien entendu, développement et progrès en collaboration avec la science et la technologie, qui devient une condition nécessaire. Cette invisibilité a des effets transcendants sur l'activité culturelle.

Mais si l'image globale est invisible, le théâtre du capitalisme est riche en figures symboliques. L'infini, par exemple, l'inextinguible qui permet d'imaginer une conquête continue, gît dans ses illusions. Le désordre dérivé de la lutte pour la richesse ne s'atténue que si cette richesse fait partie d'un territoire vaste, imaginativement inépuisable. Ce n'est ni un concept ni une idée ineffable, c'est quelque chose de concret qui se projette comme une narration qui ravive les espoirs d'accéder individuellement à un bout de ciel. La marche du capitalisme conduit sans cesse vers de nouveaux espaces susceptibles de produire des illusions d'infini. La modernité s'est teinte du même symbole, «...l'idée d'être moderne changea avec la foi, inspirée par la science moderne, en le progrès *infini* de la connaissance et en la progression *infinie* vers des améliorations sociales et morales» (Habermas. Les *italiques* ne sont pas de l'auteur).

Ce qui a rendu si résistant le tissu capitaliste c'est

sociales y morales” (Habermas. Las cursivas son nuestras).

Lo que ha hecho tan resistente el tejido capitalista es una especie de estructura fantasmal, capaz de camuflarse tras las categorías más inmatéridas de la realidad. Al modo del pensamiento cuántico, las estructuras capitalistas sólo se dejan codificar de un modo estadístico, pero se convierten en figuras inasibles si se busca su composición particular. Tras haber buscado su naturaleza última en objetos específicos (la mercancía), hoy se la supone emparentada con la familia de los signos y se ha liberado de elementos referenciales de la estructura visible del poder (la burguesía, por ejemplo). “En el esquema de simulación de la sociedad capitalista avanzada, el valor de uso y el valor de cambio se combinan en aspectos reflejos de un único proceso de reproducción semiológica abstracta o, lo que es lo mismo, los clásicos polos de signifiante y significado se extienden en una homología estructural única en el núcleo de la lógica del signo.” (Arthur Kroker)

Una de las paradojas más notables del momento cultural actual es que sólo la abstracción al más alto nivel puede ofrecer una imagen coherente de la estructura en la que vivimos y convertirse en fuente de conocimiento de la realidad. Sin embargo, las condiciones de fragmentación social provocadas por ese mismo desarrollo capitalista han hecho muy problemática, cuando no indeseable, la abstracción generalizada.

La abstracción, no sólo como tendencia artística sino también como proceso intelectual, fue la fuerza dominante durante los veinticinco años posteriores a la guerra mundial. Presente en las artes plásticas, la arquitectura, la música, la literatura, el teatro, la danza, el diseño e incluso el cine, había ganado terreno en el jazz y en ciertas modalidades de la música juvenil de masas. El debilitamiento de esta fuerza está ligado tanto al alejamiento temporal del fortísimo traumatismo creado por la última guerra como a las condiciones de una cultura basada en una proyección del ilusionismo capitalista. También la cultura debía generar campos *infinitos* de explotación.

Resulta natural que la mayoría de esas con-

una especie de estructura fantasmática, capaz de se camuflar detrás de las categorías las más inmatéridas de la realidad. Como en la teoría cuántica, las estructuras capitalistas no se dejan codificar que de una forma estadística, pero se convierten en figuras insaisiables si se busca la composición particular. Después de haber buscado su naturaleza última en objetos específicos (la mercancía), se supone hoy, que ella está emparentada con la familia de los signos y se ha liberado de los elementos referenciales de la estructura visible del poder (la burguesía, por ejemplo). «En el esquema de simulación de la sociedad avanzada, el valor de uso y el valor de cambio se combinan en aspectos reflejos de un único proceso de reproducción semiológica abstracta o, lo que es lo mismo, los polos clásicos de signifiante y significado se extienden en una homología estructural única en el núcleo de la lógica del signo.» (Arthur Kroker)

Uno de los paradoxes les plus remarquables du moment culturel actuel est que, seule l'abstraction au plus haut niveau peut offrir une image cohérente de la structure dans laquelle nous vivons et qu'elle seule peut devenir la source de connaissance de la réalité. Cependant les conditions de fragmentation sociale provoquées par ce même développement capitaliste ont rendu l'abstraction généralisée problématique voire même indésirable.

L'abstraction, non seulement comme tendance artistique, mais aussi, comme processus intellectuel, fut la force dominante des vingt-cinq années qui succédèrent à la guerre mondiale. Présente dans les arts plastiques, l'architecture, la musique, la littérature, le théâtre, la danse, le design et même dans le cinéma, elle avait gagné du terrain dans le jazz et dans certaines modalités de la musique de masse des jeunes. L'affaiblissement de ces forces est lié à la fois à l'éloignement dans le temps du très fort traumatisme engendré par la dernière guerre, et aux conditions d'une culture fondée sur l'illusionnisme capitaliste. La culture devrait aussi générer des champs *infinis* d'exploitation.

Il semble naturel que la plupart de ces conditions se soient d'abord présentées aux États-Unis. C'était le pays qui avait gagné la guerre sans la subir à l'intérieur de ses frontières. En Europe, l'activité ar-

diciones se presentarán primero en Estados Unidos. Era el país que había ganado la guerra sin sufrirla dentro de sus fronteras. En Europa, la actividad artística e intelectual había transitado por los raíles de la crítica antiburguesa sin, por ello, ser capaz de modificar de manera substancial los vicios que criticaba. En términos generales, era anticapitalista, no necesariamente por programa ideológico sino porque buscaba poner en tensión los resortes de una sociedad cuyas contradicciones en la estructura social aconsejaban todo lo contrario: la somnolencia.

No debe exagerarse demasiado esta función que, pese a todo, sobrevive en las pesadillas de los neoconservadores actuales que, al decir de Hal Foster, «sobrestiman exageradamente la efectividad de la cultura, ya que de acuerdo con ellos ha sido la modernidad en gran parte -sus transgresiones, escándalos, intensidades- lo que ha erosionado nuestros vínculos sociales tradicionales. Hoy tal erosión no puede negarse (no debería, por lo menos desde la izquierda, ya que es tan liberadora como destructora). Pero, ¿cuál es su causa real y decisiva? ¿El shock del urinario de Duchamp, ya suavizado desde hace tiempo, o los 'flujos' inexplicables del capital? Ciertamente, es el capital el que desestructura las formas sociales. La vanguardia sólo se enfrentó a unas cuantas convenciones artísticas viejas».

Una función para el arte de masas

Estados Unidos encontró pronto una estrecha alianza entre las disciplinas artísticas capaces de vehicular una imagen social y una expansión económica de gran envergadura. El cine había heredado de la ópera y el teatro la función de establecer la imagen social por excelencia y, durante todo el siglo XX, este programa ha sido cumplido con eficacia: modos de vida, costumbres amorosas, educación sentimental y moral, materialización de numerosos fantasmas individuales y colectivos, análisis social, fantasías y vuelos simbólicos, reajustes históricos, etc., todo ha pasado por la pantalla mágica. A partir de la realidad del cine americano, quedaba prefigurado que cualquier actividad comunicativo-cultural no sería ya el

tístico e intelectual que había circulado por los raíles de la crítica antiburguesa, sino que, para ser capaz de modificar en substancia los vicios que criticaba. En el conjunto, ella era anticapitalista, no necesariamente por programa ideológico, ella buscaba más bien a poner en tensión los resortes de una sociedad cuyas contradicciones de estructura social aconsejaban todo lo contrario: la somnolencia.

On ne doit pas trop exagérer cette fonction qui, malgré tout, survit dans les cauchemars des néo-conservateurs actuels qui, au dire de Hal Foster, «surestiment de façon exagérée l'effectivité de la culture, car en accord avec eux, c'est en grande partie la modernité – ses transgressions, ses scandales, ses intensités – qui a érodé nos liens sociaux traditionnels. On ne peut nier aujourd'hui une telle érosion (on ne devrait pas, au moins à gauche, puisqu'elle est aussi libératrice que destructrice). Mais quelle serait la cause réelle et décisive ? Le choc de l'urinoir de Duchamp, adouci depuis longtemps, ou les 'flux' inexplicables du capital ? Certes, c'est le capital qui prive de structure les formes sociales. L'avant-garde ne fit face qu'à de vieilles conventions artistiques».

Une fonction pour l'art des masses

Les États-Unis trouvèrent très vite une étroite alliance entre les disciplines artistiques capables de véhiculer une image sociale et une expansion économique de grande envergure. Le cinéma avait hérité du théâtre et de l'opéra la fonction d'établir l'image sociale par excellence, et pendant le XX^{ème} siècle ce programme a été accompli avec efficacité : modes de vie, coutumes amoureuses, éducation sentimentale et morale, matérialisation de nombreux fantasmes individuels et collectifs, analyse sociale, fantaisies et vols symboliques, rajustements historiques, etc., tout est passé par l'écran magique. À partir de la réalité du cinéma américain, on a préfiguré que toute activité communicative-culturelle ne s'efforcera plus de définir une image de la société postindustrielle mais plutôt un mécanisme de son expansion.

La musique avait fait partie de ces arts de représentation de l'image sociale jusqu'au XX^{ème} siècle, en particulier, à travers l'opéra et les différentes formules de théâtre. L'exigence d'une autonomie absolue de la création musicale a coïncidé avec le transfert de

esfuerzo por definir una imagen de la sociedad postindustrial sino un mecanismo de su expansión.

La música había formado parte de esas artes de representación de la imagen social hasta el siglo XX, especialmente a través de la ópera y las diversas fórmulas de teatro. La exigencia de una autonomía absoluta de la creación musical coincidió con el traspaso de la música al cine de una función social de masas. Restituir a lo musical esa función era un asunto complejo en el que se mezclaba el disco (vehículo principal de la capitalización) con un conglomerado heterogéneo del que las fórmulas clave han sido encontradas difícilmente y tras un proceso de tanteo. Las condiciones fundamentales se encontraban en el poder adquisitivo de una juventud cuyo acceso al rango de sujeto económico no se correspondía con una oferta adecuada de imagen. El fenómeno englobaba, además, otros aspectos de una producción ligada a la imagen: vestimenta, lugares de diversión, alimentación, etc.

No se trataba de suponerle a los jóvenes lo que les es consustancial: la necesidad de hacer *tabula rasa* con respecto a los problemas de sus mayores; la cuestión consistía en hacer de ellos un sector, aprovechar un incipiente nivel adquisitivo y promover comportamientos diferenciales que condujeran a hábitos de consumo propios derivados de la necesidad de una señal de identidad. Era el primer intento de dotar a un sector social nuevo de una identidad cultural ligada a pautas de consumo diferenciales. Algo que el cine comercial no había hecho, ya que seguía concibiéndose como un fenómeno universal o, al menos, intersectorial.

El puzzle de la economía de sectores

El éxito de esta iniciativa ha marcado la pauta para desarrollar una sociedad de sectores o un capitalismo de la identidad. A partir de los años sesenta, la existencia de una industria poderosa ligada a la música de masas era un hecho en el ámbito anglosajón y se extendía por el mundo, conduciendo al declive, además, al uso de otras lenguas que no fueran la inglesa en el ámbito de la música ligera.

A efectos de nuestro análisis, lo que interesa

la función social de masas, de la música al cine. Restituir esta función a la música era una cuestión compleja en la que se mezclaba el disco (principal vehículo de la capitalización) con un conglomerado heterogéneo de las fórmulas clave que han sido encontradas difícilmente y por tanteos. Las condiciones fundamentales se encontraban en el poder de compra de una juventud cuyo acceso al rango de sujeto económico no correspondía a una oferta de imagen adecuada. El fenómeno englobaba, además, otros aspectos de una producción ligada a la imagen: vestimenta, lugares de diversión, alimentación, etc.

Il ne s'agissait pas de supposer chez les jeunes ce qui leur est consubstantiel : la nécessité de faire table rase sur les problèmes de leurs aînés ; la question consistait à faire d'eux un secteur, profiter d'un pouvoir d'achat naissant et promouvoir des comportements différentiels qui conduisent à des habitudes de consommation propres dérivées du besoin de signes d'identité. C'était la première fois qu'on tentait de doter un nouveau secteur social d'une identité culturelle liée à des règles de consommation différentielle. Quelque chose que le cinéma commercial n'avait pas fait, puisqu'on le concevait toujours comme un phénomène universel ou, du moins, intersectoriel.

Le puzzle de l'économie de secteurs

Le succès de cette initiative a donné le ton pour développer une économie de secteurs ou un capitalisme de l'identité. À partir des années soixante, l'existence d'une industrie puissante liée à la musique de masses était un fait dans le domaine anglo-saxon et s'étendait à travers le monde, conduisant au déclin, dans le cadre de la musique légère, des langues qui ne seraient pas anglaises.

Ce qui nous intéresse de retenir pour notre analyse c'est la parfaite symbiose entre l'accès de la musique au marché de masses et la création d'un secteur économique, culturel, et communicatif de possibilités d'expansion insoupçonnées, là où précédemment il n'y avait rien, ainsi que la nécessité de le garder et le fixer en termes d'image culturelle.

L'expérience a fait école et aujourd'hui la tendance à la sectorisation est l'acteur principal des conditions culturelles qui continuent à émaner des États-Unis : women-culture, gay-culture, black-culture (pour ne

retener es la perfecta simbiosis entre el acceso de la música al mercado de masas y la creación de un sector económico cultural y comunicativo con insospechadas posibilidades de expansión allí donde antes no había nada, así como la necesidad de mantenerlo acotado en términos de imagen cultural.

La experiencia ha creado escuela y hoy la tendencia a la sectorialización es la protagonista de las condiciones culturales que continúan emanando de Estados Unidos: *women-culture*, *gay-culture*, *black-culture*, *latin-culture* (por citar los principales sectores presentes en la escena americana actual), llevan a sus diferentes universos propios las disciplinas artísticas y de comunicación. En todos ellos, la condición necesaria es la constitución de una economía propia. Lo que los ha hecho resistentes es que la economía sectorizada les ha proporcionado en pocos años condiciones de liberación que una sociedad universalizante se ve incapaz de ofrecer aún hoy día. De una sociedad en la que, según Lyotard: "el conocimiento ha llegado a ser la fuerza principal de la producción", nos encaminamos hacia otra focalizada hacia las identidades de sectores como fuente de explotación económica y de actividad cultural.

La difícil renovación de las herencias

La influencia de estas condiciones sobre la música heredera de las tradiciones clásicas europeas está aún por debatir. Frente a una realidad en perpetua mutación, la tradición musical clásica de origen europeo continúa con una práctica cuyas instituciones nacen de la fractura del clasicismo. La creación musical ha cargado con todos estos problemas. De lo sublime romántico recibe la necesidad de hacer de la obra musical un todo coherente, un universo completo en el que las reglas y su realización agotan sus formulaciones. La música serial de la Escuela de Viena, aunque rompió con las leyes tonales, condujo los imperativos anteriores a su apoteosis, así como a las bases mismas del material. Ninguna obra será igual a otra. Cada una constituirá un universo definido que no admite repetición que no sea banal. Como expresaba

citar que los principales sectores presentes sur la scène américaine actuelle), conduisent les disciplines artistiques et celles de la communication, vers les différents univers qui leur sont propres. Mais la constitution d'une économie propre est nécessaire, dans tous les cas. Ce qui les a rendus résistants c'est que la sectorisation de l'économie leur a fourni, en peu d'années, des conditions de libération qu'une société universalisante, aujourd'hui encore, n'est pas en disposition d'offrir. D'une société dans laquelle, selon Lyotard : «la connaissance en est arrivée à être la principale force de la production», nous nous dirigeons vers une autre, focalisée, cette fois, vers les identités de secteurs comme source d'exploitation économique et d'activité culturelle.

Le difficile renouvellement des héritages

L'influence de ces conditions sur la musique héritière des traditions classiques européennes reste encore à débattre. Face à une réalité en perpétuelle mutation, la tradition musicale classique d'origine européenne perpétue une pratique dont les institutions qui naissent de la fracture du classicisme. Tous ces problèmes sont retombés sur la création musicale. Du sublime romantique, elle reçoit le besoin de faire de l'œuvre musicale un tout cohérent, un univers complet dans lequel règles et réalisation épuisent leurs formulations. La musique sérielle de l'Ecole de Vienne, bien qu'elle ait rompu avec les lois tonales, a conduit les impératifs précédents à leur apothéose, ainsi qu'aux sources même du matériau. Aucune œuvre ne sera semblable à une autre. Chacune constituera un univers défini qui n'admet pas de répétition qui soit banale. Comme l'exprimait Adorno : «chaque œuvre d'art est l'ennemie mortelle d'une autre». De la pensée européenne. La création musicale a hérité sa vocation à l'universalité, qui conduit progressivement à de plus grands niveaux d'abstraction. L'avant-garde de l'après-guerre illustre cette optique en décrivant la nouvelle musique comme un univers, sans cesse en expansion ou en posant le problème de la relativisation de la forme dans les œuvres ouvertes.

L'aventure de l'avant-garde de l'après-guerre faisait front à d'incalculables forces. Pour être admise elle devait argumenter sa légitimité en termes de continuité et de renouvellement du legs historique ; pour être

Adorno: "cada obra de arte es enemiga mortal de otra". Del pensamiento europeo, la creación musical heredó la vocación de universalidad que conduce progresivamente a mayores niveles de abstracción. La vanguardia de la postguerra ejemplificó estos enfoques cuando describió la nueva música como un universo en perpetua expansión o planteó la relativización de la forma en las obras abiertas.

La aventura de la vanguardia de la postguerra se enfrentaba a fuerzas incalculables. Para ser admitida tenía que argumentar su legitimidad en términos de continuidad y renovación del legado histórico; para ser asimilada tenía que hacerse habitual en el repertorio y había que contar con los intérpretes que, a su vez, eran refractarios a acercarse a una música que desorientaba a un público perfectamente domado para adorar al gran chamán romántico: el intérprete; para ser comprendida había que divulgarla, explicarla y, sobre todo, había que cambiar los parámetros de la formación musical, auténtico bastión de un edén romántico tonal sin ninguna conexión con la realidad musical. A todas estas fuerzas se enfrentó la vanguardia con notables éxitos locales mientras su reputación estuvo sostenida por una atmósfera favorable, es decir, mientras la necesidad de renovación de unas sociedades aún siniestradas eran perentorias. Pero todo esto se situaba al margen de la evolución general de las estructuras de mercado que comenzaba a desarrollar nuevas redes de expansión.

La paraeconomía como destino

Se habla poco de las condiciones de existencia de la creación musical actual en relación con las condiciones de mercado. Lo que está en juego es si un fenómeno cultural sólo adquiere validez referencial si participa de la estructura de un capitalismo generalizado, lo que hoy implica formar parte de un sector. Europa sigue aún siendo dueña del concepto de una cultura de validez general y aquí el fondo del problema parece haberse quedado reducido a discutir si la creación debe depender de instituciones públicas o de iniciativas privadas.

En este esquema simplista, los defensores de

asimilada ella debía se hacer habitual en el repertorio, y se debía tener en cuenta de los intérpretes que, a su vez, eran refractarios y se negaban a acercarse a una música que desorientaba a un público perfectamente formado para adorar al gran chamán romántico: el intérprete; para ser comprendida se debía divulgar, explicarla y, sobre todo, se debía cambiar los parámetros de la formación musical, auténtico bastión de un edén romántico tonal sin ninguna conexión con la realidad. La vanguardia se enfrentó a todas estas fuerzas con notables éxitos locales, pero su reputación fue sostenida por una atmósfera favorable, es decir, durante que las necesidades de renovación de sociedades, todavía siniestradas, eran perentorias. Pero todo esto se situaba al margen de la evolución general de las estructuras de mercado que comenzaba a desarrollar nuevas redes de expansión.

La paraeconomía como destino

On parle peu des conditions d'existence de la création musicale actuelle en rapport avec les conditions de marché. Ce qui est en jeu c'est que si un phénomène culturel n'acquiert de validité que s'il participe à la structure d'un capitalisme généralisé, ce qui, aujourd'hui, implique de faire partie d'un secteur. L'Europe a toujours une dette envers le concept, d'une culture de validité générale et ici le fond du problème semble être réduit à débattre si la création doit dépendre des institutions publiques ou d'initiatives privées. Dans ce schéma simpliste, les défenseurs de la première idée se déclarent partisans du droit à la culture, tandis que les seconds jouent le rôle de libéraux à outrance, défenseurs des excellences de l'économie de marché. Pour les premiers, la création culturelle n'est pas un produit spontané et doit bénéficier d'un soutien financier (la quantité est après très nuancée par le mécanisme diabolique des priorités des dépenses publiques). Pour les seconds, ceci dénature le *naturel* de la création et accusent les premiers de bureaucratisme et de tous les maux associés à la gestion publique. Les premiers ont de moins en moins de réponses face à une tendance mondiale à l'amaigrissement des attributions des états nationaux, mais un pragmatisme résiduel leur fait voir que si les états nationaux de tradition européenne

lo primero se declaran partidarios del derecho a la cultura, mientras que los segundos juegan el papel de liberales a ultranza, defensores de las excelencias de la economía de mercado. Para los primeros, la creación cultural no es un producto espontáneo y debe ser ayudado económicamente (la cuantía queda luego muy matizada por el mecanismo diabólico de las prioridades del gasto público); para los segundos, esto distorsiona la *naturalidad* de la creación, acusan a los primeros de burocratismo y de todos los males asociados a la gestión pública. Los primeros tienen cada vez menos respuestas frente a una tendencia mundial al adelgazamiento de las atribuciones de los estados, pero un pragmatismo residual les hace ver que si los estados nacionales de tradición europea atienden económicamente a museos, bibliotecas, monumentos, orquestas, teatros... (y la evidencia diaria dice que si se los desatiende suelen desaparecer sin que ninguna iniciativa privada los restituya), otro tanto debe ocurrir si se quiere que exista una creación cultural.

Tanto si es sostenido de forma pública como si lo es de forma privada, todo trabajo de creación artística se apoya sobre unas perspectivas de identificación social, al margen de que la creación busque transformar esa misma identificación. Esa identificación social se diluye progresivamente en Europa; es decir, la sociedad en su conjunto ya no se considera vinculada a un esfuerzo creador universalizante, mientras que la cultura de sectores en Europa es un eco débil del modelo americano. Es decir, que en esa desvinculación progresiva influyen mutaciones del propio modelo de sociedad: se acepta tarde y de mala gana los modelos americanos (pero se aceptan), y se observa una nula capacidad para ofrecer modelos propios. Ésta es la tenaza que asfixia a la aventura creativa.

El discreto encanto de la indigencia

La creación musical de filiación clásica se ha visto afectada por el adelgazamiento de la rama materna en cuanto a identificación social; además, no ha podido participar en el pequeño pastel económico

sostienen económicamente los museos, las bibliotecas, los monumentos, los orquestas, los teatros... (et l'évidence quotidienne montre que si on les néglige, ils disparaissent d'habitude, sans qu'aucune initiative privée ne les prenne en charge) il doit en être de même si l'on veut qu'une création culturelle existe.

Qu'il soit soutenu par le domaine public ou le privé, tout travail de création artistique s'appuie sur des perspectives d'identification sociale, indépendamment du fait que la création cherche à transformer cette même identification. Cette identification se dilue progressivement en Europe; c'est-à-dire, la société dans l'ensemble n'est plus considérée comme étant liée à un effort créateur universalisant, alors que la culture de secteurs en Europe est un faible écho du modèle américain. C'est-à-dire que des mutations du propre modèle de société influent dans ce détachement progressif: on accepte tard et à contrecœur les modèles américains (mais on les accepte) et on observe que la capacité à offrir des modèles propres est nulle. Ce sont ces tenailles qui étouffent l'aventure créative.

Le charme discret du dénuement

La création musicale de filiation classique a été affectée par l'amaigrissement de la branche maternelle en ce qui concerne l'identification sociale; d'ailleurs, elle n'a pas pu prendre part dans le petit gâteau économique auquel le répertoire classique était parvenu. Descendante légitime, mais déshéritée, de la tradition classique, la création musicale se trouve attrapée dans ce conflit. Elle hérite de cette tradition tous ses malentendus et toutes ses rigidités, si l'on en sort, ses options de légitimité disparaissent.

Si la création musicale qui pratique le renouvellement systématique ne s'identifie pas encore avec aucun secteur, la prostration qui l'attend est prévisible. Sa traversée contre l'orientation sociale actuelle est comparable à celle du désert. Que la création musicale participe à peine dans les structures économiques, n'est pas chose nouvelle dans son histoire. Ce qui est vraiment nouveau dans les deux dernières décades c'est qu'on en est venu à considérer l'éloignement de la composition envers toute source de moyens propres comme un exemple de son autisme social. Ceci établit un lien, bien entendu, avec

que ha logrado el repertorio clásico. Descendiente legítima, pero desheredada, de la tradición clásica, la creación musical se encuentra atrapada en este conflicto. De esta tradición recibe todos sus malentendidos y rigideces, fuera de ella desaparecen sus opciones de legitimidad.

Si la creación musical que practica la renovación sistemática no se identifica ya visiblemente con ningún sector, es previsible la postración que le espera. Contra la orientación social actual, su travesía es claramente la del desierto. Que la creación musical apenas participe de las estructuras económicas no es una gran novedad en su historia. Lo que sí resulta una novedad en las dos últimas décadas es que ese alejamiento de la composición de toda fuente de recursos propios ha pasado a considerarse como una muestra de su autismo social. Esto conecta, por supuesto, con su ausencia de los sectores nacidos de la fragmentación provocada por el capitalismo de la identidad.

Es este contexto el que explica la precaria fisonomía de su práctica, sus querellas de familia y su perenne estado de irritabilidad. Los enemigos de la creación musical hablan constantemente de su carácter endogámico, del espíritu de capilla que la caracteriza, del hecho de que sus citas sólo reúnen a participantes, parientes y amigos. Esta caricatura es más o menos real según el ámbito al que se refiera, pero lo que resulta chocante es que la creación musical tenga aún enemigos dado su grado de postración. ¿Será que molesta el único título que aún le queda: su legitimidad como continuadora de la tradición clásica? En realidad, la sustancia de esos ataques remite a su ruptura lingüística. Sin embargo, esa vieja escisión coincide en el tiempo con otras rupturas artísticas que fueron pronto asimiladas. ¿Por qué, entonces, la herida dura aún casi un siglo en la música? Hay dos respuestas posibles: la primera sería que la ruptura atonal separaba casi definitivamente a la música de un lenguaje consensuado entre creadores y público; de hecho, toda la música de consumo posterior ha practicado un regresivo lenguaje tonal, al menos hasta la llegada de la electrónica. La segunda respuesta es más significativa, con esa ruptura la creación musical perdía

l'absence des secteurs nés de la fragmentation provoquée par le capitalisme de l'identité.

C'est ce contexte qui explique la précaire physiognomie de sa pratique, ses querelles de famille et son éternel état d'irritabilité. Les ennemis de la création musicale parlent constamment de son caractère endogamique, de l'esprit de chapelle qui la caractérise, du fait que ses actes ne réunissent que des participants, des parents et des amis. Cette caricature est plus ou moins réelle selon le domaine concerné, mais ce qui est frappant c'est que la création musicale ait encore des ennemis, étant donné son grade de prostration. Peut-être, l'unique titre qu'il lui reste, dérange-t-il : celui de sa légitimité comme agent continuateur de la tradition classique ? En réalité, la substance de ces attaques renvoie à sa rupture linguistique. Cependant, cette vieille scission coïncide dans le temps avec d'autres ruptures artistiques qui furent très vite assimilées. Alors pourquoi la blessure dure encore, dans la musique, depuis presque un siècle ? Deux réponses sont possibles : la première serait que la rupture atonale séparait presque définitivement la musique d'un langage consensuel entre les créateurs et le public ; en fait, toute la musique de consommation postérieure, a pratiqué un langage tonal régressif, au moins jusqu'à l'arrivée de l'électronique. La deuxième réponse est plus significative, avec cette rupture la création musicale perdait définitivement tout ancrage économique. Voici les véritables raisons pour lesquelles la création musicale a encore des ennemis : son existence même gêne d'autres tendances plus accommodantes lorsqu'il s'agit de se faire une place économique.

D'après ce schéma, la difficulté de langage serait le principal obstacle à un tel objectif. Toutefois, l'expérience des deux dernières décades paraît indiquer le contraire : les retours, néotonalismes, néoexpressionismes, néosymphonismes ou les simples nuances apportées aux tranchantes arrêtes des avant-gardes ont été constants pendant cette période et cela n'a pas rompu la tendance à l'isolement économique de la création musicale, cela a plutôt été le contraire. Les nouveaux conservateurs se trompent quand ils mettent en rapport la difficulté de langage avec l'isolement économique ; ce ne sont pas ces règles-là qui prévalent dans les disciplines

definitivamente todo anclaje económico. Aquí se encuentran las verdaderas razones de que la creación musical tenga aún enemigos: su simple existencia estorba a otras tendencias más acomodaticias de cara a hacerse un hueco económico.

Según este esquema, sería la dificultad de lenguaje el principal estorbo para tal objetivo. Sin embargo, la experiencia de las dos últimas décadas parece indicar lo contrario: los retornos, neotonalismos, neoexpresionismos, neosinfonismos o las simples matizaciones de las aristas vanguardistas han sido constantes en este periodo y ello no ha roto la tendencia al aislamiento económico de la creación musical, más bien al contrario. Los nuevos conservadores se equivocan al relacionar dificultad de lenguaje con aislamiento económico; no son esas las pautas que se marcan en disciplinas artísticas afines. La experiencia de las artes plásticas es una prueba de ello: las mayores violencias formales del cubismo o la abstracción (por citar a los movimientos que rompieron con la figuración) pasaron enseguida a figurar en la mitología de las plusvalías económicas, y la tendencia se ha mantenido a lo largo de todo el siglo. Aunque nadie se atreva a formularlo tan cínicamente, la idea que subyace es que si la ruptura plástica ha dado dividendos es que debe de ser buena, y si la musical no los da es que se trata de un callejón sin salida.

Contradicciones europeas

Si se quiere encontrar una explicación al aislamiento actual de la creación musical hay que relacionarlo con la emergencia de economías de identidad de las que no participa. Durante casi todo el siglo, la indigencia económica se veía con sustancial al ejercicio de la composición y, aunque a regañadientes, la creación musical tenía reservado un espacio en el apoyo público y en los rincones de la programación musical clásica. La degradación de tal estado de cosas ha sido precipitada por la fragmentación de las economías culturales, ya no hay excusa para seguir manteniendo al indigente si cada sector busca su música identificatoria. Los sectores emergentes ya citados (women-culture, gay-culture, black-culture, latin-culture), así como las experiencias

artísticas vecinas. L'expérience des arts plastiques en est la preuve : les plus grandes violences formelles du cubisme ou de l'abstraction (pour ne citer que les mouvements qui ont rompu avec la figuration) en arrivèrent à figurer rapidement dans la mythologie des plus-values économiques, et la tendance s'est maintenue tout au long de ce siècle. Même si personne n'ose le formuler de façon aussi cynique, l'idée sous-jacente est que si la rupture plastique a produit des dividendes c'est qu'elle doit être bonne, si la musicale n'en produit pas c'est qu'il s'agit alors d'une voie sans issue.

Contradictions européennes

Si l'on veut trouver une explication à l'isolement de la création musicale il faut la mettre en rapport avec l'apparition des économies de l'identité, auxquelles elle ne participe pas. Pendant presque tout le siècle, l'indigence économique était considérée comme consubstantielle à l'exercice de la composition et, bien qu'à contrecœur, la création musicale avait un espace réservé dans le soutien public et les recoins de la programmation de la musique classique. La dégradation d'un tel état de choses a été précipité par la fragmentation des économies culturelles, il n'y a plus d'excuse pour maintenir l'indigent si chaque secteur cherche sa musique identificatrice. Les secteurs naissants déjà cités (women-culture, gay-culture, black-culture, latin-culture), ainsi que les expériences multidisciplinaires de la *performance* à grand spectacle arrivées de la scène new-yorkaise (comme cela s'était passé avec les avant-gardes warholiennes des années 60 et 70), recourent à la musique pop et rock à un degré plus ou moins grand de sophistication, assaisonnées de plages répétitives et de climats sonores d'une étrangeté suggestive. Le laboratoire new-yorkais méprise tout mouvement artistique qui ne génère pas sa propre perspective de marché.

Reste à savoir quelles sont les réactions à ce phénomène dans les pratiques européennes. Que la création n'ait pas de poids social actuellement ne signifie pas qu'elle n'ait pas de valeur artistique. Ne représenter personne apparemment ne signifie pas manquer de qualité et d'immanence. En dehors du moment où elle se crée, cette valeur artistique se mêle dialectiquement avec sa valeur historique, ce qui déplace à

multidisciplinares de la *performance* gran espectáculo llegadas de la escena neoyorkina (como ya ocurriría con las vanguardias warholianas de los años sesenta y setenta), recurren a música pop y rock con mayor o menor grado de sofisticación, sazónada con playas repetitivas y climas sonoros de sugestiva extrañeza. El laboratorio neoyorkino desdeña cualquier movimiento artístico que no genere su propia expectativa de mercado.

Falta saber cuáles son las reacciones a este fenómeno en las prácticas europeas. Que la creación musical no tenga peso social actualmente, no significa que no tenga valor artístico. No representar aparentemente a nadie no significa que no posea calidad e inmanencia. Fuera del momento en que se crea, ese valor artístico se mezcla dialécticamente con su valor histórico, lo que desplaza a algún grado de posteridad sus hipotéticos valores. Este consuelo parece servir a muchos protagonistas de la creación actual. Se sobrevive económicamente de otra cosa y se confía en condiciones futuras para dar validez al trabajo.

A su vez, los escasos focos en los que algunas instituciones dedicadas a la creación musical se han asentado con solidez practican un historicismo forzado, las variables del futuro se convierten en certidumbres presentes a poco que las obras musicales generadas bajo su influencia reúnan las características requeridas por esa historia ficción: calidad técnica, renovación de formas y soportes sonoros, adscripción a las líneas planeadas previamente como las más avanzadas del pensamiento musical. Se trata de valores aceptables; pero, aun suponiendo la mejor fe, esto no significa que coincidan con las apreciaciones del futuro y, desde luego, no atacan los problemas de aislamiento del presente. Al contrario: los elementos constitutivos de la creación musical se realimentan en un conjunto de códigos cuya lógica es más académica y disciplinar que artística. Los neoconservadores y enemigos de la creación musical complican más las cosas al arrojar tendenciosas confusiones sobre el problema.

La creación musical debe afrontar sus problemas con mayor lucidez. Insertarse en un circuito económico no está en su mano. En nombre de sus

quelque degré de postérité ses valeurs hypothétiques. Cette consolation paraît servir à beaucoup de protagonistes de la création actuelle. On survit économiquement par autre chose et on fait confiance aux futures conditions pour donner de la validité au travail.

En même temps, les rares points où se sont solidement établies quelques institutions consacrées à la création musicale pratiquent un historicisme forcé, les variables du futur deviennent les certitudes du présent pour peu que les œuvres engendrées sous leur influence réunissent les caractéristiques requises par cette histoire fiction : qualité technique, renouvellement des formes et des supports sonores adscription aux lignes préalablement planifiées comme les plus avancées de la pensée musicale. Il s'agit de valeurs acceptables ; mais même avec toute la meilleure foi du monde, cela ne signifie pas qu'elles coïncident avec les appréciations du futur et, bien entendu, n'attaquent pas les problèmes de l'isolement présent. Au contraire : les éléments constitutifs de la création musicale se réalimentent dans un ensemble de codes dont la logique est plus académique et disciplinaire qu'artistique. Les néoconservateurs, ennemis de la création musicale compliquent encore plus les choses en lançant des confusions tendancieuses sur le problème.

La création musicale doit faire face à ses problèmes avec une plus grande lucidité. Son insertion dans un circuit économique n'est pas chose facile. Au nom de ses prétentions culturelles elle peut exiger des cultures nationales une place représentative ; mais il faut qu'elle sache que cette place est souvent proportionnelle à un niveau de prestige. Le cas français montre que ce prestige n'est pas toujours lié à l'autonomie de la création. Le parapluie protecteur représenté par Pierre Boulez est plutôt formé par sa réputation mondiale en tant que chef d'orchestre que par son travail de composition.

Dans les dix ou quinze dernières années, la création musicale, ses institutions représentatives, petites ou grandes et nombre de ses acteurs ont joué la défense. Les ramollissements de langage ont été peut-être des choix libres, mais ils ont offert, dans leur ensemble une image de démission ou de perte de tension. Pour leur part, les créateurs qui ont suivi les lignes de travail les plus rigoureuses n'ont pas pu se défaire d'un vernis d'académisme ou de défense de tendances

pretensiones culturales puede exigir a las culturas nacionales un hueco representativo; pero debe de saber que éste suele ser proporcional a alguna cuota de prestigio. El caso francés muestra que este prestigio no está siempre ligado a la autonomía de la creación. El paraguas protector representado por Boulez está formado por su reputación mundial como director de orquesta en mucho mayor medida que su obra compositiva.

En los últimos diez o quince años, la creación musical, sus instituciones representativas, grandes o pequeñas, y no pocos de sus actores han jugado a la defensiva. Los reblandecimientos de lenguaje pueden haber sido elecciones libres, pero en su conjunto han ofrecido una imagen de dimisión o de pérdida de tensión. Por su parte, los creadores que han seguido líneas de trabajo más rigurosas no han podido librarse de un barniz de academicismo o seguidismo de tendencias ya prefiguradas desde veinte años hacia atrás.

¿Una nueva ruptura?

La creación musical es la única forma de pensamiento ligada al hecho sonoro como materia estética y es impensable que desaparezca. Si hoy la naturaleza de su práctica se sitúa contra las poderosas fuerzas del capital, esto obliga a conocer esas fuerzas como si de otra asignatura más se tratara. Componer hoy implica descubrir los rasgos de un radicalismo que, aunque actualizado, equivale al que siempre ha motivado a los creadores.

Todo apunta a que hoy este radicalismo no se sitúa sólo, ni siquiera preferentemente, en los ámbitos de la gramática musical. Las generaciones actuales comienzan a hablar de ética tanto más que de estética, de función en mayor medida que de forma, de expresión mucho más de lo que lo permitía hasta hace poco el puritanismo moderno, de autoorganización en lugar de confiar a ciegas en instituciones agotadas y dominadas por rivales erigidos en jueces. Cambiar el mundo a través de la música es, en primer lugar, cambiar la música y ésta se nos presenta hoy tan llena de trampas que difícilmente puede imaginarse una trayectoria sensata para un creador si previamente no toma una postura clara frente a la máquina de mistificación

déjà préfigurées depuis vingt ans en arrière.

Une nouvelle rupture ?

La création musicale est l'unique forme de pensée liée au fait sonore comme matière esthétique et sa disparition est impensable. Si aujourd'hui la nature de sa pratique se situe contre les puissantes forces du capital, ceci oblige à connaître ces forces comme s'il s'agissait d'une autre matière. Aujourd'hui composer implique découvrir les traits d'un radicalisme qui, bien qu'actualisé, équivaut à celui qui a toujours motivé les créateurs.

Tout semble indiquer que ce radicalisme ne se situe pas seulement dans les domaines de la grammaire musicale, et ceci sans même aucune priorité. Les générations actuelles commencent à parler d'éthique autant que d'esthétique, de fonction plus que de forme, d'expression, beaucoup plus que ne le permettait, il n'y a pas si longtemps, le puritanisme moderne, d'autoorganisation, au lieu d'avoir une confiance aveugle en des institutions épuisées et dominées par des rivaux érigés en juges. Changer le monde à travers la musique c'est, en premier lieu, changer la musique et celle-ci nous apparaît aujourd'hui tellement pleine de pièges qu'il est difficile d'imaginer une trajectoire sensée pour un créateur si, préalablement, il n'adopte pas une position claire face à la machine de mythification qu'est devenue la vie musicale et qui affaiblit la substance même de l'imagination créative. Exercer la composition aujourd'hui suppose qu'il faille à nouveau armer notre capacité de radicalisme, mais surtout savoir l'adapter à un échantillonnage ample et divers de situations.

La faiblesse de la situation dans laquelle se trouve la création musicale se manifeste en particulier dans le fait que les filtres intermédiaires qui se situent entre le créateur et le récepteur sont ceux qui focalisent la maigre attention que la société montre à l'égard de ce phénomène, spécialement l'interprète et les institutions organisatrices. Pour cette raison, l'autre victime de cette déformation, en plus du créateur, c'est le récepteur, c'est-à-dire le public. Etant donné que la musique nouvelle doit être constamment expliquée, légitimée et encadrée dans une ligne historique, les maillons de transmission accumulent toutes sortes d'attributions, et en dernier lieu, d'abus.

en que se ha convertido la vida musical y que desvirtúa la sustancia misma de la imaginación creadora. Ejercer hoy la composición implica rearmar nuestra capacidad de radicalismo, pero, sobre todo, saber adaptarlo a un muestrario amplio y diverso de situaciones.

La debilidad de la situación en que se encuentra la creación musical se manifiesta de manera especial en el hecho de que los filtros intermedios que se sitúan entre el creador y el receptor son los que focalizan la escasa atención que la sociedad muestra hacia el fenómeno, especialmente el intérprete y las instituciones organizadoras. Por ello, la otra víctima de esta deformación, además del creador, es el receptor, es decir, el público. Puesto que la música nueva debe ser constantemente explicada, legitimada y enmarcada en una línea histórica, los eslabones de transmisión acumulan toda clase de atribuciones y, en último término, abusos.

Intérpretes, organizadores y divulgadores absorben toda la inseguridad de su difícil situación y terminan encarnándola, con lo que el sector se hace todavía más frágil. Cuando alguna institución de producción y difusión de música actual dispone de medios importantes, en general ataca el problema ensanchando su poder (hay que ser muy ingenuo para no ver ya las aberraciones de tal sistema). Esto produce un debilitamiento aún mayor del origen y el destino de lo musical (de nuevo, creador y público). Al compositor se le terminan imponiendo las características que debe reunir su música para participar en tan importante órgano difusor; en cuanto al público, se le sustrae la capacidad de juicio puesto que este poderoso medio ya ha decidido por él lo que es homologable.

La hora del talento

No es posible seguir transigiendo con esta falsa solución. Es mucho más que un problema de difusión. Es un replanteamiento de toda la cadena que va desde la creación hasta el momento de la escucha. Al margen de que el hipotético público de la creación musical contemporánea se sitúe en un limbo social aún por definir, el compositor debe pensar en un oyente adulto, capaz de captar la

Interprètes, organisateurs et divulgateurs absorbent toute l'insécurité de leur difficile situation et finissent par l'incarner, ce qui rend plus fragile le secteur. Lorsqu'une institution de production et de diffusion de la musique actuelle dispose de moyens considérables, elle attaque, en général, le problème en élargissant son pouvoir (il faut être très ingénu pour ne pas voir déjà les aberrations d'un tel système). Ceci produit un affaiblissement encore plus grand de l'origine et de la destination du fait musical (à nouveau, créateur et public). Les caractéristiques que doit remplir la musique pour pouvoir s'introduire dans un organe diffuseur si important, finissent par être imposées au compositeur ; quant au public, on lui soustrait la capacité de jugement car ce puissant instrument à déjà décidé à sa place ce qui est homologable.

L'heure du talent

Il n'est pas possible de continuer à transiger avec cette fausse solution. C'est beaucoup plus qu'un problème de diffusion. C'est une remise en question de toute la chaîne qui va de la création jusqu'au moment de l'écoute. Indépendamment du fait que l'hypothétique public de la création musicale contemporaine se situe dans des limbes sociales qui restent encore à définir, le compositeur doit penser à un auditeur adulte capable de capter la totalité de sa proposition artistique, de juger et de refuser ou approuver son travail ; et le meilleur moyen pour qu'il s'approche de sa musique c'est de réduire les chaînons intermédiaires à leur juste dimension.

Pour ce faire, le compositeur doit faire face à des mécanismes d'inertie très puissants. La facilité c'est de se laisser porter par ceux qui ont le pouvoir de disposer d'une voie de diffusion qui garantit au compositeur, au moins, le sentiment d'utilité. Mais ce mécanisme pernicieux commence à montrer ses limites et, de plus en plus ses vices. Y faire face ne doit pas signifier une nouvelle opération de conquête de ce pouvoir qui répéterait, *ad libitum*, les mêmes problèmes, peut-être après une brève période de rafraîchissement.

Renouveler ce tissu malade c'est quelque chose qui doit faire partie du projet esthétique et, en conséquence doit constituer une réflexion globale du

J. Fernández Guerra. *Regard perdu dans L*, 1995.

totalidad de su propuesta artística, juzgar y rechazar o aprobar su trabajo; y la mejor manera de que se acerque a su música es limitar los eslabones intermedios a su justa dimensión.

Para ello, el compositor debe hacer frente a mecanismos inerciales muy poderosos. Lo fácil es dejarse llevar por quienes tienen el poder de disponer de una vía de difusión que garantice al compositor al menos una sensación de utilidad. Pero este mecanismo pernicioso comienza a mostrar sus limitaciones y, cada vez más, sus vicios. Enfrentarse a esto no debe significar una nueva operación de conquista de ese poder que repetiría, *ad libitum*, los mismos problemas, quizá después de un breve período de refresco.

Renovar ese tejido enfermo es algo que debe formar parte del proyecto estético y, consecuentemente, debe constituir una reflexión global del

parcours d'une proposition musicale de sa naissance à la réception partant de sa logique même. Le véritable objectif consiste à parvenir à ce que la plus grande quantité du contenu arrive à son audition avec le minimum d'interférences. La pensée ingénue pense qu'on y parvient, simplement, à l'aide d'une bonne exécution musicale. Il est déjà temps de dépasser ce stade. Le compositeur doit inclure dans sa pensée musicale la critique et l'alternative au rôle de ces filtres qui conditionnent la valeur, le poids et, fréquemment la physionomie même de son œuvre musicale.

En réalité, cette attitude se profile déjà au cours de ces dernières années. Timidement et à l'état embryonnaire, surgit une résistance à cette soumission qui a conduit le jeune compositeur à accepter, si souvent, un paysage musical absurde. Il est peut-être temps de déclarer que la musique

recorrido de una propuesta musical desde su nacimiento hasta la recepción a partir de su lógica misma. El objetivo auténtico consiste en conseguir que la mayor cantidad posible del contenido llegue hasta su audición con el mínimo de interferencias. El pensamiento ingenuo piensa que esto se consigue, simplemente, con una buena ejecución musical. Hora es ya de sobrepasar ese estadio. El compositor debe incluir en su pensamiento musical la crítica y la alternativa al papel de esos filtros que condicionan el valor, el peso y, con frecuencia, la fisonomía misma de su obra musical.

En realidad, esta actitud se perfila ya en los últimos años. De forma tímida y embrionaria, surge una resistencia a esa sumisión que ha llevado al compositor joven a aceptar, tan a menudo, un paisaje musical absurdo. Quizás sea la hora de declarar que la música contemporánea ha exhalado su último suspiro. La creación musical puede renacer sin esa carga de rareza y esnobismo elitista que ha llevado a la composición a perder casi todo su sistema inmunitario frente a la agresión de una sociedad fundada en la ley exclusiva del beneficio. Puede que las condiciones históricas y sociales actuales dificulten la asignación de una fecha de nacimiento a esta situación que comienza a vislumbrarse, pero el creador musical está aprendiendo, con dureza, que no tiene nada que ganar en una situación caracterizada por el agotamiento y la insignificancia.

¿Cuál puede ser, en términos exclusivamente musicales, el resultado de ese cambio que se insinúa? Dejemos a los compositores manifestarse. Cuando se ha buscado algún dato positivo en el panorama estético y musical de los últimos años, se ha repetido hasta la náusea que vivíamos una época de libertad de tendencias y escuelas. Quédemonos en ello, pero no sin antes recordar que la libertad es el territorio natural del talento. A él pertenece la hora actual.

Jorge Fernández Guerra es compositor y director de Doce Notas.

contemporánea a exhalé son dernier soupir. La création musicale peut renaître sans cette charge d'extravagance et de snobisme élitiste qui a amené la composition à perdre presque tout son système immunitaire face à l'agression d'une société fondée sur la loi exclusive du bénéfice. Il se peut que les conditions historiques et sociales fassent obstacle à l'assignation d'une date de naissance à cette situation que l'on commence à entrevoir, mais le créateur musical est en train d'apprendre, durement, qu'il n'a rien à gagner dans une situation caractérisée par l'épuisement et l'insignifiance.

Quel peut être, en des termes exclusivement musicaux, le résultat de ce changement qui s'insinue ? Laissons les compositeurs se manifester. Quand on a cherché une donnée positive dans le panorama esthétique et musical de ces dernières années, on a répété jusqu'à satiété que nous vivions une époque de libertés de tendances et d'écoles. Restons-en là, mais rappelons, avant de finir, que la liberté est le territoire naturel du talent. L'heure actuelle lui appartient.

Jorge Fernández Guerra est compositeur et directeur de Doce Notas.