

Lo imprevisible condenado a la necesidad

Accidente remite de inmediato a una familia de términos como azar, caos, catástrofe... Todos ellos tienen una etimología opuesta a orden, dirección o racionalidad desde tiempos inmemoriales, pero su historia más reciente (en algunos casos, podríamos hablar de todo el siglo XX) los ha elevado al estrellato epistemológico. Accidente no es exactamente lo mismo que los términos citados. No ha entrado en el Olimpo matemático, como sí lo han hecho los otros ni se ha usado como categoría sociológica. En cierto modo, el término accidente todavía no está connotado (¿contaminado?) y puede seguir designando cualquier tipo de ruptura.

Nos hemos acostumbrado a que azar, caos y catástrofe formen parte del paradigma dominante. Las explicaciones que recibimos a través de la divulgación científica nos han familiarizado con las singularidades de la materia tal y como la presenta la física cuántica, o el orden emanado del caos en la dinámica de fluidos, cuando no lo contrario, el caos derivado del orden en esquemas como la conocida transformación del panadero. En los últimos años, el azar se ha convertido en elemento explicativo de áreas como la genética o la evolución de las especies, y finalmente ha desembarcado en la historia –tanto en la social como en la individual–, en el comportamiento y hasta en la trayectoria de las relaciones de dominio en la pareja.

Toda esta intromisión de elementos de reputación incontrolable en ámbitos que suponíamos caracterizados por un carácter esencial, teleológico y determinable (¿no nos atrevamos a decir ya determinista!), ha desestabilizado muchos de nuestros supuestos; pero, en el fondo, se ha digerido porque posee condimentos que intuimos, al fin, como tranquilizadores.

L'imprevisible condamné à la nécessité

Accident renvoie immédiatement à une famille de termes comme hasard, chaos, catastrophe... Tous partagent une même étymologie, opposée, depuis des temps immémoriaux, à la notion d'ordre, de direction ou de rationalité ; mais leur histoire plus récente (et dans certains cas, nous pourrions parler de tout le XXe siècle), les a élevés à la catégorie d'étoile de l'épistémologie. Accident n'est pas exactement égal aux termes cités. Il n'a pas été admis à l'Olympe mathématique, au contraire des autres, et n'a pas plus été utilisé comme catégorie sociologique. D'une certaine façon, le terme accident n'est pas encore connoté (contaminé ?) et peut donc désigner tout type de rupture.

Nous nous sommes habitués à ce que hasard, chaos et catastrophe fassent partie du paradigme dominant. Les explications que nous recevons à travers la divulgation scientifique nous ont familiarisé avec les singularités de la matière, telle que la présentent la physique quantique ou l'ordre émané du chaos dans la dynamique des fluides, quand ce n'est pas le contraire, le chaos dérivé de l'ordre dans des schémas qui rappellent la célèbre transformation du boulanger. Ces dernières années, le hasard s'est converti en un élément explicatif de matières comme la génétique ou l'évolution des espèces pour débarquer finalement dans l'histoire –la sociale et l'individuelle –, dans le comportement et même dans la trajectoire des relations de pouvoir à l'intérieur du couple.

Toute cette intromission d'éléments de réputation incontrôlable dans des domaines que nous supposons définis par un caractère essentiel, théologique et déterminable (nous n'osons plus dire déterministe !) a déséquilibré nombre de nos hypothèses ; mais, dans le fond, ces éléments ont été digérés grâce à leurs condiments que nous

Pensar el accidente es, en general, pensar en lo anterior al accidente, lo que en términos coloquiales significa prevenirlo, cómo no debe producirse, cómo evitarlo; es, en muchos sentidos, la exorcización de un miedo.

Pero si pretendemos reflexionar sobre el instante mismo del accidente, nos enfrentamos a una operación paradójica. El accidente no se deja reducir. Sabemos que se trata de un elemento que funda otros. Una serie de accidentes es una curva, una traza, un organismo..., pero un accidente aislado es el misterio, la falta de sentido, el acontecimiento que nos ignora. Si tenemos que destruir la partícula para medirla, podemos decir también que la materia nos mide al destruirnos. Esa es la relación oscura y terrible que nos une al cosmos.

Este misterio irreductible nos fragiliza, y esa fragilidad es una novedad, al menos como estado de ánimo permanente, como sistema de creencia.

Las últimas décadas han intentando domesticar esa fragilidad. Diversas etiquetas han buscado hacer admisible lo que no deja de vivirse como reducción o limitación de nuestras expectativas vitales. En vano. La fragilidad como sistema no es empresa fácil. No basta con desenmascarar la impostura de los sistemas fuertes, todo el entramado cultural del ser humano, desde que pronunció la primera palabra con sentido, es un intento por construir una red que aminore la caída, que identifique los contornos del misterio. El accidente, como el agujero negro, sólo puede tratarse por sus bordes, por sus efectos colaterales, por sus irradiaciones indirectas; el núcleo del fenómeno nos elude, nos elimina.

La época del accidente

El accidente como metáfora del momento actual es, ante todo, el grado cero de un periodo cultural incapaz de enunciar estímulos basados en datos verificables. Pero no el grado cero de Barthes sobre el cual se comienza a edificar una nueva lectura o una escritura, sino un enigma; pero —y esto es lo más inquietante— no un enigma interesante, algo que motive a su resolución; estamos, más bien, ante un periodo que invita a la fuga, a la

percepción, a la fin, como des tranquilizantes.

Pensar a l'accident consiste en général à penser à ce qui précède l'accident, ce qui en termes de colloque signifierait le prévoir, empêcher qu'il se produise, l'éviter ; c'est, dans beaucoup de sens, l'exorcisation d'une peur.

Mais si nous prétendons réfléchir sur l'instant-même de l'accident, nous nous affrontons à une opération paradoxale. L'accident ne se laisse pas réduire. Nous savons qu'il s'agit d'un élément qui enfonde d'autres. Une série d'accidents est une courbe, une trace, un organisme..., mais un accident isolé est le mystère, le manque de sens, l'événement qui nous ignore. Si nous devons détruire la particule pour la mesurer, nous pouvons aussi dire que la matière nous mesure quand elle nous détruit. C'est là la relation terrible qui nous unit au cosmos.

Ce mystère irréductible nous fragilise, et cette fragilité est une nouveauté, au moins en tant qu'état d'âme permanent, système de croyance.

Les dernières décennies ont essayé de domestiquer cette fragilité. Diverses étiquettes ont cherché à faire admettre ce qu'après tout, se vit comme une réduction ou limitation de nos attentes vitales.

En vain. La fragilité comme système n'est pas une entreprise facile. Il ne suffit pas de démasquer l'imposture des systèmes forts, toute l'armature culturelle de l'être humain depuis qu'il prononça la première parole ayant un sens, c'est une tentative de construire un réseau qui amortisse la chute, qui identifie les contours du mystère. L'accident, comme l'anti-matière, ne peut se traiter que par ses rives, par ses effets collatéraux, par ses irradiations indirectes ; le noyau du phénomène nous élude, nous élimine.

L'époque de l'accident

L'accident comme métaphore du moment actuel est avant tout le degré zéro d'une époque culturelle incapable d'énoncer des stimulants basés sur des faits vérifiables. Mais ce n'est pas le degré zéro de Barthes, sur lequel commence à s'édifier une nouvelle lecture ou une écriture, mais une énigme : mais — et c'est ce qui est le plus inquiétant — non pas une énigme intéressante, qui nous incite à la résoudre ; nous nous trouvons plutôt face à une

evasión, al sonambulismo. El accidente contemporáneo es la ausencia total de signo, la mudez absoluta del sentido.

Hay un fenómeno emparentado con el accidente del que representa su cara más amable: la mutación. Ante el accidente todavía pensamos en esas imágenes tremendas de los noticiarios televisivos. La mutación, sin embargo, nos hace imaginar la renovación. Lo que muta, es cierto, lo hace súbitamente, de manera inesperada y, en rigor, accidental. Pero el producto de la mutación es frecuentemente anunciador de caminos distintos y fecundos. La mitología contemporánea, derivada predominantemente del relato científico, nos ha acostumbrado a aceptar que mutación tras mutación hemos llegado hasta aquí, nosotros y nuestro entorno. Nos parece bien y esperamos el advenimiento de nuevas mutaciones con morbosa curiosidad.

Si nos situamos en el ámbito de la aventura artística, es mucho más tranquilizador imaginar un recorrido marcado por mutaciones. La mutación, especialmente si es tan incruenta como la que se produce en los dominios del lenguaje o los códigos artísticos, tiene la reputación de ser algo tan necesario como inevitable, algo que tenía que ocurrir aunque no lo supiéramos. Un día, una disonancia queda sin resolver y ya tenemos un nuevo sistema armónico; otro día un acorde se enarmoniza con otro de una tonalidad lejana y ya disponemos de un campo ampliado de relaciones tonales... Nadie expresó mejor que Baudelaire cómo la sistematización de la excepción se convertía en el espíritu de una época: "El arte es lo imprevisible convertido en necesidad". Esta bella frase atravesó todo un siglo de modernidad y resurgió intacta cuando, tras la II Guerra Mundial, Pierre Boulez la resucitó. La capacidad de un eslogan se mide por la resistencia que provoca en el contexto de su época. Esta elegante fórmula guardó intacto todo su poder de sugestión tras enfrentarse galanamente al apogeo burgués. De hecho, a un burgués tradicional la palabra "imprevisión" debía sonarle como una provocación.

Cuando Boulez la hace suya, el efecto principal de esta frase reside en su capacidad paradójica

época que nos invite a la huida, a la evasión, al sonambulismo. L'accident contemporain est l'absence totale de signe, le mutisme absolu du sens.

Il existe un phénomène apparenté à l'accident qui représente son visage le plus aimable : la mutation. Face à l'accident, nous pensons encore à ces images terribles des journaux télévisés. La mutation, par contre, nous fait penser à la rénovation. Ce qui mue, c'est certain, le fait subitement, d'une façon inespérée et, en toute rigueur, accidentelle. Mais le produit de la mutation est fréquemment annonciateur de voies nouvelles et fécondes. La mythologie contemporaine, dérivée principalement du récit scientifique, nous a habitué à accepter que c'est par mutations successives que nous sommes arrivés ici, nous et notre environnement. Cela nous semble bien, et nous attendons l'avènement de nouvelles mutations avec une curiosité morbide.

Si nous nous situons dans le domaine de l'aventure artistique, il est beaucoup plus tranquilisant d'imaginer un parcours marqué par des mutations. La mutation, particulièrement si elle est aussi peu sanglante que celle qui se produit dans le cadre du langage ou des codes artistiques, a la réputation d'être aussi nécessaire qu'inevitable ; elle est considérée comme quelque chose qui devait arriver bien que nous l'ignorions. Un jour, une dissonance reste sans résolution, et nous avons un nouveau système harmonique ; un autre jour, il se produit une enharmonie entre deux accords d'une tonalité éloignée et nous disposons d'un champ amplifié de relations tonales... Personne n'exprima mieux que Baudelaire la systématisation de l'exception se convertissant en l'esprit d'une époque : "L'art est l'imprevisible devenu nécessité". Cette belle phrase traversa tout un siècle de modernité et resurgit intacte quand, après la Deuxième guerre mondiale, Pierre Boulez la fit ressusciter. La capacité d'un slogan se mesure par la résistance qu'il provoque dans le contexte de son époque. Cette formule élégante a conservé intact son pouvoir de suggestion après s'être affronté d'une façon galante à l'apogée bourgeoise. En fait, un bourgeois traditionnel devait considérer le mot "imprevisión" comme une provocation.

ca. Todavía en esos años, lo imprevisible es el accidente; algo que no se espera. Pero el acento polémico se plasma en la necesidad; es decir, el arte es necesario “aunque surja de lo imprevisible”; una vuelta de tuerca más y se dirá “es necesario porque surge de lo imprevisible”.

Pero, con los años, la transformación social ha vuelto a modificar el contexto y hoy se da por sentado que la evolución artística, o su propio nacimiento, surge de lo imprevisible. Lo que no está tan claro es su necesidad. Da la sensación de que se ha cerrado un largo periodo en el que el arte representaba una de las esencias de lo humano y que se ha abierto otro en el que no es más que un simple competidor de otras estrategias de organización del sentido, por ejemplo, la comunicación o las operaciones identitarias, y por supuesto, un competidor en clara inferioridad de condiciones.

Disimular la inseguridad

¿Cómo se ha podido llegar hasta un punto en el que la función artística no puede ofrecer más que redundancias de códigos ajenos? El arte ha tenido siempre entre sus utilidades la de indagar en las condiciones de nuestra relación con el mundo y son éstas las que hoy desconciertan. De “rey de la creación”, el ser humano ha pasado a ser el accidente, o mejor, un accidente dentro de una larga cadena de ellos. Y todo esto ha sucedido en un lapso de tiempo muy breve en términos culturales. Cuando el arte ha sugerido la inestabilidad de nuestra relación con el mundo, tal y como ahora se percibe, la reacción ha sido la de negar el presagio del mensajero. Pero, sobre todo, la negación ha sido tanto más enérgica cuanto mayor ha sido la nitidez con la que las redes de comunicación han conseguido convencer a la opinión pública de nuestra falta de esencialidad cósmica. Da lo mismo que se exprese en forma de parlamento en una comedia de Woody Allen o en una noticia periodística a propósito del código genético, las personas manejan actualmente datos sobre la relatividad de nuestro tránsito vital como si fueran elementos de cultura popular.

Es esa consciencia la que ha empujado al arte

Lorsque Boulez la fait sienne, l'effet principal de cette phrase réside dans sa charge paradoxale. Encore à cette époque, l'imprévisible est l'accident ; quelque chose que l'on n'attend pas. Mais l'accent polémique se forme dans la nécessité ; c'est-à-dire, l'art est nécessaire “bien qu'il surgisse de l'imprévisible” ; un tour d'écrou de plus et on dira “il est nécessaire parce qu'il surgit de l'imprévisible”.

Mais au cours des années la transformation sociale a de nouveau modifié le contexte, et aujourd'hui on accepte parfaitement que l'évolution artistique, ou sa propre naissance, surgissent de l'imprévisible. Moins évidente est sa nécessité. Il semble qu'une longue époque s'est terminée où l'art représentait l'une des essences de l'humain, et qu'une autre a commencé où l'art n'est qu'un simple concurrent d'autres stratégies d'organisation du sens, par exemple la communication ou les opérations identitaires, et bien évidemment un concurrent en infériorité de conditions.

Dissimuler l'insécurité

Comment est-il possible que nous soyons arrivés à un point où la fonction artistique ne peut offrir autre chose que redondances de codes d'autrui ? L'art a toujours eu, entre ses fonctions, celle d'enquêter sur les conditions de notre relation au monde, et ce sont aujourd'hui ces dernières qui déconcertent. Jadis “roi de la création”, l'être humain en est devenu l'accident, ou plutôt un accident dans une longue chaîne d'accidents. Et tout ceci s'est produit en un laps de temps très court, en termes culturels. Lorsque l'art a suggéré l'instabilité de notre relation au monde, comme on le perçoit aujourd'hui, la réaction a été de nier le présage du messager. Mais surtout, la négation a été d'autant plus énergique que croissait la netteté avec laquelle les réseaux de communication sont arrivés à convaincre l'opinion publique de notre manque d'essentiel cosmique. Il revient au même qu'elle s'exprime sous forme de discours dans une comédie de Woody Allen ou dans une nouvelle journalistique à propos du code génétique, les gens manient actuellement des faits sur la relativité de notre transit vital comme s'il s'agissait d'éléments de culture populaire.

Cette conscience est celle qui a poussé l'art vers

hacia cotas de simulación indisimuladas. Se asume ya que no es de buen tono que el arte husmee por los territorios de nuestra inseguridad, del mismo modo que no se considera elegante hacer notar (y menos decir) a una persona fea que lo es. Es cierto que muchas de las manifestaciones de las artes plásticas más recientes contienen una temática en la que la "nueva inseguridad" es casi omnipresente; pero el contenido simulador no anda lejos, y éste habita, sobre todo, en las estrategias narrativas. Es decir, la forma de la obra se separa del contenido y, frecuentemente, pide prestados modos y maneras de los grandes espectáculos narrativos de nuestra época: cine, televisión, imagen grabada o representada como si lo fuera, etc. Si se me permite recuperar una vieja expresión a lo "Escuela de Franckfort", diría que el contenido de verdad de estas estrategias artísticas que tanto envidian a la comunicación se resiente y diluye, porque un arte en el que la evidencia del contenido no altera los contornos de la forma es, como mínimo, un arte debilitado. Casi lo de menos es que sea un arte de superchería, lo más grave es que contribuye a que los competidores del arte tengan más razón y potencia que él. Y no deja de ser el menor de los absurdos que la creación artística sucumba sin apenas batalla ante grandes monstruos de masas como la comunicación contemporánea o las operaciones narrativas a escala global y después les rinda homenaje o sienta envidia de ellas.

Abrir la obra

En el ámbito de la creación musical, los problemas son mucho más difusos y abstractos. Va en contra de la corriente dominante simplemente insinuar que los códigos de masas van desde lo grosero hasta la simple manipulación. Pero aunque defendamos aún esta vieja idea y nadie haya conseguido convencernos con argumentos de que las músicas "populares" son lenguajes válidos a escala planetaria, el impulso simulador ha invadido terrenos de la experimentación lingüística que sólo contaban con las modestas tónicas de su propia dignidad. Es obvio que se trata de una presión fortísima la que lleva a simular una unidad

des taux de simulation indissimulés. On assume déjà qu'il n'est pas de bon ton que l'art furète dans les territoires de notre insécurité, de la même façon qu'on ne considère pas très élégant de faire remarquer (et encore moins de dire) à une personne qu'elle est laide. Il est certain que de nombreuses manifestations d'arts plastiques, de l'époque récente, ont une thématique où la "nouvelle insécurité" est pratiquement omniprésente ; mais le contenu simulateur n'est pas loin, et demeure surtout dans les stratégies narratives. C'est-à-dire, la forme de l'œuvre se sépare du contenu et, fréquemment, emprunte des modes et des manières propres aux grands spectacles narratifs de notre époque : ciné, télévision, image gravée ou représentée comme si elle l'était, etc. Si on me permet de récupérer une vieille expression très "École de Francfort", je dirais que le contenu de vérité de ces stratégies artistiques qui envient tant la communication perd sa force et se dilue, car un art où l'évidence du contenu n'altère pas les contours de la forme est, pour le moins, un art débilisé. Il est presque moins important qu'il s'agisse d'un art de la supercherie ; le plus grave est qu'il contribue au fait que les concurrents de l'art le surpassent en raison et puissance. Et on arrive au comble de l'absurde quand la création artistique succombe sans à peine livrer bataille aux grands monstres de masses comme la communication contemporaine ou les opérations narratives à l'échelle globale, puis qu'ensuite elle leur rende hommage ou en devient envieuse.

Ouvrir l'œuvre

Dans le domaine de la création musicale, les problèmes sont beaucoup plus diffus et abstraits. C'est s'opposer au courant dominant que d'insinuer simplement que les codes de masses vont de la grossièreté à la pure manipulation. Mais bien que nous défendons encore cette vieille idée et que personne n'a jamais pu nous convaincre avec des arguments que les musiques "populaires" soient des langages valides à l'échelle planétaire, l'élan simulateur a envahi le terrain de l'expérimentation linguistique, qui ne comptait qu'avec les modestes toniques de sa propre dignité. Il est évident qu'il

de lenguaje en las artes de representación con una relación inversamente proporcional a nuestra creencia actual en la unidad del ciclo vital. Pero creíamos que el siglo XX nos había educado en la resistencia al engaño a todos aquellos que habitamos en el planeta arte.

Sea como fuere, el pequeño ciclo de bonanza vivido por una deriva de la obra musical hacia una falsa burbuja unitaria está tocando a su fin. No puede admitirse por más tiempo el desfase creciente entre un mundo que revela por doquier sus incertidumbres y unas obras que dicen representarlo y, sin embargo, se muestran deudoras de una unidad de obra que lo niega y confunde a quien debe verse retratado en ella.

No sé qué público preferirá identificarse con unos proyectos artísticos en concordancia con los datos del mundo, tal y como lo conocemos hoy en día; pero sí sé que la inmensa mayoría termina prefiriendo la simulación consciente y frívola de los códigos de masas a la elegante y altiva simulación que le brinda la vida musical actual.

Pero, ¿cuál es esa simulación en el ámbito de la creación musical? En primer lugar, en la actual situación de lenguaje musical no es posible definir los contornos de una obra. Es decir, la obra no existe en los términos convencionales. Éstos serían los de un proyecto cuya configuración coincide con unidades de desarrollo reducibles a unidades de percepción. Como estos elementos son culturales, no corresponden a absolutos. Que una unidad de desarrollo conlleve una unidad de percepción implica, como en todas las operaciones de lenguaje, un consenso. Este consenso se formará con lo que en cada momento cultural entendamos por desarrollo (hablo ahora sólo en términos musicales) y por percepción. Pero en esta operación no está ausente la concepción del mundo y la relación que el ser humano entabla con él. Somos herederos de una tradición musical forjada en espacios muy limitados (los focos principales de la vida artística de la vieja Europa) y bajo una tutela epistemológica muy estable (la visión del mundo newtoniana). Añadámosle a ello el idealismo, el voluntarismo burgués, la visión religiosa del mundo y tendremos un marco irreconocible

s'agit d'une pression très forte qui induit à simuler une unité de langage dans les arts de la représentation dans une relation inversement proportionnelle à notre croyance actuelle dans l'unité du cycle vital. Mais nous pensions, nous qui habitons la planète art, que le XXe siècle nous avait éduqué dans la résistance à la tromperie.

Quoi qu'il en soit, le petit cycle de calme vécu par une dérive de l'œuvre musicale vers une fausse bulle unitaire touche à sa fin. On ne peut plus admettre le déphasage croissant entre un monde qui révèle de toute part ses incertitudes et des œuvres qui disent le représenter tout en se révélant les débitrices d'une unité d'œuvre qui le nie et confond qui doit se voir représenté en elle.

Je ne sais quel public voudrait d'abord s'identifier à des projets artistiques en concordance avec les faits du monde, tel que nous le connaissons aujourd'hui ; mais je sais par contre que la grande majorité finit par préférer la simulation consciente et frivole des codes de masses à l'élégante et fière simulation offerte par la vie musicale actuelle.

Mais quelle est donc cette simulation dans le domaine de la création musicale ? En premier lieu, dans la situation actuelle du langage musical il n'est pas possible de définir les contours d'une œuvre. C'est-à-dire, l'œuvre n'existe pas dans des termes conventionnels. Ceux-ci appartiendraient à un projet dont la configuration coïnciderait avec des unités de développement reducibles à des unités de perception. Comme ces éléments sont culturels, ils ne correspondent pas à des absolus. Qu'une unité de développement sous-tende une unité de perception implique, comme dans toutes les opérations de langage, un consensus. Ce consensus se formera à partir de ce que nous considérons, dans chaque mouvement culturel, par développement (je me réfère ici uniquement à des termes musicaux) et par perception. Mais dans cette opération, la conception du monde n'est pas absente et la relation que l'être humain entame avec lui non plus. Nous sommes les héritiers d'une tradition musicale forgée dans des espaces très limités (les foyers principaux de la vie artistique de la vieille Europe), et sous une tutelle épistémologique très stable (la vision newtonienne du monde). Ajoutons à

hoy en día. La abstracción del lenguaje de los experimentadores y vanguardistas del siglo XX era el intento de buscar respuestas desde una lógica artística a una expansión de valores que hacía imposible el mismo grado de coherencia consensuada en cuanto a unidades artísticas que caracterizaban a los siglos anteriores al XX.

El arte debe expresar siempre su época, esa es su primera obligación; y debe hacerlo con la mayor perfección posible, esa es su segunda obligación. Logrado esto, el resto puede sumergirse en el campo de lo discutible. Pero los datos del mundo de hoy, incluida la parte más banal de la realidad, en plena época del accidente, no permiten brindarle al espectador el reflejo de una unidad; ni siquiera la del laberinto (como propugnaban las vanguardias de mediados de siglo).

Quien quiera ver en esto una resonancia del concepto de obra abierta puede hacerlo, pero sin olvidar que han pasado cincuenta años de intensa reflexión y acción desde que la generación de Umberto Eco la formulara, y los matices son muy importantes –como los que separan la turbación que provocaba entre guerras la mecánica cuántica y las perplejidades actuales ante la teoría de las supercuerdas. Es decir, no es que la obra pueda, o deba, ser abierta, es que no puede dejar de serlo porque las condiciones de lenguaje no permiten la obra cerrada. Esto es válido para cualquier concepción musical de nuestros días, para cualquier escuela o tendencia con la excepción de las que recrean lenguajes viejos, muy viejos ya, o para las tradiciones locales o regionales que la industria ha convertido en mercancía bajo rótulos del tipo “músicas del mundo”. Incluso la banalidad de los modos en los que se usan estas músicas (muchas de ellas perfectamente dignas en sus contextos, como lo son todas las de tradición popular), es un síntoma más de la fragmentación de nuestra visión del mundo y de la imposibilidad para proponer una especie de “gran unificación” de códigos.

Resistencia o sumisión

Frente a estas evidencias, la gran mayoría de los trabajos musicales recientes de la “llamémosle”

cela l'idéalisme, le volontarisme bourgeois, la vision religieuse du monde et nous aurons un cadre méconnaissable aujourd'hui. L'abstraction du langage des expérimentateurs et des avant-gardes du XXe siècle était une tentative de chercher des réponses – depuis une logique artistique – à une expansion de valeurs qui rendait impossible le même degré de cohérence consentie quant aux unités artistiques caractéristiques des siècles antérieurs.

L'art doit toujours exprimer son époque, c'est là sa première tâche ; et il doit le faire avec la plus grande perfection possible, c'est sa deuxième tâche. Après quoi, le reste peut plonger dans le discutible. Mais les faits du monde aujourd'hui, y compris la part la plus banale de la réalité, en pleine époque de l'accident, ne permettent pas d'offrir au spectateur le reflet d'une unité ; ni celle du labyrinthe (comme le proposaient les avant-gardes du milieu du siècle).

Ceux qui voudraient y voir une résonance du concept de l'œuvre ouverte peuvent le faire, mais sans oublier qu'il y a eu cinquante ans de réflexions et d'actions intenses depuis la génération de Umberto Eco qui la formula, et les nuances sont très importantes – comme celles qui différencient la perturbation provoquée par la mécanique quantique entre les deux guerres et la perplexité actuelle face à la théorie des supercuerdas. Ce n'est pas que la parole puisse, ou doive être ouverte, mais qu'elle ne peut cesser de l'être car les conditions du langage ne permettent pas l'œuvre fermée. Ceci est valable pour n'importe quelle conception musicale de nos jours, n'importe quelle école ou tendance à l'exception de celles qui recréent les langages anciens, déjà très anciens, ou pour les traditions locales ou régionales que l'industrie a converti en marchandise du type “musiques du monde”. Même la banalité des modes où l'on utilise ces musiques (nombre d'entre elles tout à fait dignes dans leurs contextes, comme le sont toutes celles de traditions populaires) est un symptôme supplémentaire de la fragmentation de notre vision du monde et de l'impossibilité de proposer une sorte de “grande unification” de codes.

tradición contemporánea se ofrecen al mundo (al público, si se prefiere) engalanados como "obras", es decir, como algo que tiene un comienzo, un arco de desarrollo y un fin; la mayor parte de ellas tienen una duración convencional y se adaptan a todo tipo de limitaciones externas (las duraciones de los conciertos, los minutajes de los discos, las imposiciones de las instituciones musicales que las reciben, las características de las ediciones, las contingencias de los encargos o los concursos, las expectativas locales del tipo de público que asiste a su estreno, los grados de dificultad instrumental que un entorno profesional considera el estándar de oficio, los fetiches de escuela, los trucos de escritura que harán la vida más fácil al compositor en un contexto dado, etc.).

Todo esto parece debido a una formalización de la carrera artística, pero también a una especie de exigencia psicológica. La creación musical actual sigue una tendencia que la empuja hacia un conformismo que no sólo se puede explicar por un pragmatismo en la ya de por sí difícil vida musical. La simulación no es sólo una forma de hacer trampas, es también un bálsamo que alivia el dolor provocado por la fragilidad de nuestra visión del mundo. Es posible que, como ciertos medicamentos, su efecto termine cobrándose un precio muy alto en nuestro resentido organismo espiritual.

Pero aunque esta exigencia tenga hoy motivaciones de fondo (y seguramente mañana parezca poco perdonable), hay también una deriva imposible de silenciar. Por ejemplo, la creación de fetiches locales (no sólo de un país al otro, sino incluso de una ciudad a otra), el "vedetismo" cuya necesidad predicán algunos grandes festivales o instituciones y acogen con alborozo los beneficiarios, o la sobreproducción de obras con su corolario de repetición de ideas y fórmulas, y, pese a todo, su dificultad para insertarse en circuitos de consumo. Todos estos síntomas son perceptibles y preocupantes sin necesidad de recurrir a argumentos ligados a la "verdad artística", discusión que nos llevaría muy lejos de la intención de este escrito.

Résistance ou soumission

Face à ces évidences, la grande majorité des travaux musicaux récents de la tradition dite contemporaine s'offrent au monde (au public, si on préfère) décorés comme des "œuvres", c'est-à-dire comme quelque chose qui a un début, un développement en arc, et une fin ; la plupart ont une durée conventionnelle et s'adaptent à tout type de limitations externes (la durée des concerts, des disques, les impositions des institutions musicales qui les reçoivent, les caractéristiques des éditions, les contingences des commandes et des concours, les attentes locales du type de public qui assiste aux créations, les degrés de difficulté instrumentale correspondant au standard imposé par un environnement professionnel, les fétiches d'école, les trucs d'écriture qui rendront la vie du compositeur plus facile dans un contexte donné, etc.)

Tout cela semble provenir d'une formalisation de la carrière artistique mais aussi d'une sorte d'exigence psychologique. La création musicale actuelle suit une tendance qui la conduit vers un conformisme qui ne peut pas seulement s'expliquer par un pragmatisme dans la vie musicale déjà si difficile en soi. La simulation n'est pas seulement une forme de tricher, c'est aussi un baume qui soulage la douleur provoquée par la fragilité de notre vision du monde. Son effet, comme celui de certains médicaments, peut aussi finir par coûter très cher à notre organisme spirituel si fatigué.

Mais bien que cette exigence puisse aujourd'hui avoir des motifs profonds (et demain, ça semblera certainement peu pardonnable), il y a aussi une dérive impossible à taire. Par exemple, la création de fétiches locaux (non seulement d'un pays à l'autre, mais aussi d'une ville à l'autre), le "vedettariat" dont la nécessité est annoncée par quelques grands festivals ou institutions et recueillie avec grande joie par les bénéficiaires, ou la surproduction d'œuvres avec leurs corollaires de répétition d'idées et de formules, et, malgré tout, sa difficulté à s'insérer dans des circuits de consommation. Tous ces symptômes sont perceptibles et préoccupants sans nécessité de recourir à des arguments liés à la "vérité artistique", une discussion qui nous emmènerait bien loin de l'intention de cet écrit.

Por un arte transparente

Ya sea desde un punto de vista pragmático o desde otro trascendente, la expresión artística no tiene nada que ganar con operaciones de mixtificación (más allá de que un cierto número de artistas oportunistas asienten su posición social). La creación musical debe hacer transparente la condición de fragilidad del individuo de hoy, de sus incertidumbres. Para ello tiene que fingir situaciones de lenguaje idealizadas o trucadas. El público no puede entender (aunque le suene "bonita") una propuesta que le hable de un mundo distinto a aquel en el que vive. La problematización de la forma y el despojamiento de las operaciones de seducción son elementos virtualmente imprescindibles para que la expresión musical actual cumpla con la función que la cultura le asigna. Si la creación musical se sale de esta senda para atender solicitudes analgésicas, para atenuar u ocultar la angustia de un momento culturalmente inestable o para ofrecer la sensación de que en su entorno se organiza una vida artística capaz de ocupar un huequito en el mercado cultural; si abandona su misión de informar sobre el mundo, debe saber que además de la insignificancia a medio plazo, le esperan formidables competidores, como son la industria de la simulación y el entretenimiento y el mercado de la comunicación. Ante ellos se tendrá que plegar más y más para terminar aceptando una sumisión que anticipe su sustitución por propuestas "culturales" emanadas de la industria.

Si esto ocurre, estaríamos ante el riesgo de una nueva Edad Media. En aquella, la incertidumbre sobre la visión del mundo facilitó que una institución de alcance mundial (la Iglesia), dictara las condiciones de una expresión colectiva de creación anónima y sometida a control. La incertidumbre actual parece empujar hacia otro tipo de expresión de carácter mundial, de creación igualmente colectiva y con la industria, emanación del mercado, como institución de carácter global y dictadora de contenidos. Las diferencias son, naturalmente, obvias; pero las similitudes son inquietantes.

Jorge Fernández Guerra es compositor.

Pour un art transparent

Que ce soit d'un point de vue pragmatique ou transcendant, l'expression artistique n'a rien à gagner des opérations de mystification (tout au plus, un certain nombre d'artistes opportunistes arrivent à obtenir une position sociale). La création musicale doit rendre transparente la fragilité de l'individu d'aujourd'hui, et de ses incertitudes. Pour cela, il doit feindre des situations de langage idéalisées ou truquées. Le public ne peut comprendre (même si elle lui paraît "jolie") une proposition qui lui parle d'un monde différent de celui où il vit. La problématique de la forme et le dépouillement des opérations de séduction sont des éléments virtuellement indispensables pour que l'expression musicale actuelle puisse remplir sa fonction que la culture lui assigne. Si la création musicale sort de cette voie pour prêter attention aux sollicitudes analgésiques, pour atténuer ou déguiser l'angoisse d'un moment culturellement instable ou pour offrir la sensation qu'autour d'elle s'organise une vie artistique capable d'occuper une petite espace sur le marché de la culture, si elle renonce à sa mission d'informer sur le monde, elle doit savoir qu'en plus de l'insignifiance à moyen terme, de formidables concurrents l'attendent, comme l'industrie de la simulation, le divertissement et le marché de la communication. Face à eux, elle devra plier de plus en plus jusqu'à accepter une soumission qui anticipe sa propre substitution par des propositions "culturelles" émanant de l'industrie.

Si cela arrivait, nous serions face au risque d'un nouveau Moyen Âge où l'incertitude quant à la vision du monde permit à une institution de portée mondiale (l'Église) de dicter les conditions d'une expression collective de création anonyme et soumise à son contrôle. L'incertitude actuelle semble conduire vers un autre type d'expression de caractère mondial, de création également collective et avec l'industrie comme émanation du marché, comme institution de caractère global et distributrice dictatoriale de contenus. Les différences sont, naturellement, évidentes ; mais les similitudes, inquiétantes.

Jorge Fernández Guerra est compositeur.