revista de arte y música
doce
notas
preliminares

6

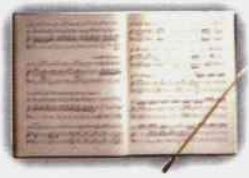
Accidente
la última transgresión
Accident
la dernière transgression

Lo imprevisible condenado a la necesidad L'imprévisible condamné à la nécessité Jorge Fernández Guerra. Una historia griega sobre la sustancia y los accidentes: poetas y filósofos Une histoire grecque de la substance et des accidents : poètes et philosophes Salvador Mas. Una ventana a *El Sur* Une fenêtre sur *Le Sud* Juan María Solare. La lección La leçon Antonio Corveiras. Plantar camas y tirar esponjas: arte y accidente Planter des lits et jeter des éponges : art et accident Carmen Bernárdez. [illegible] La mariée mise à nu par son accident, même Gérard Denizeau. Me di tres días para escribir un texto sobre el tema del accidente Je m'étais donné trois jours pour écrire un texte sur le thème de l'accident Philippe Mairesse. Azar y responsabilidad [illegible] Hazard et responsabilité dans l'art Simeón Saiz Ruiz. [illegible] sentido en la obra sonora de hoy *Transformation et accident* : proposition et sens dans l'œuvre sonore d'aujourd'hui Santiago Torre Lanza. El orden natural digital. En la era de las culturas minoritarias L'ordre naturel digital. A l'ère des cultures minoritaires Paulo Ferreira Lopes. La crítica como accidente. Ya nada volverá a ser como era La critique comme accident. Plus rien ne sera comme avant Jose Luis Turina. Una velada de accidentes Une soirée d'accidents Tom Johnson.

precio 1.500 ptas. prix 70FF

00006
9 771138 398000

Calidad,



prestigio,

fidelidad,

confianza...

...todo concertado

EQUIPO KAPTA

desde 1814 Casa HAZEN
Musicalidad

Arrieta, 8 (junto al Teatro Real) - 28013 Madrid - Tel. 915 594 554
Ctra. de La Coruña, Km. 17,200 - 28230 Las Rozas (Madrid) - Tel. 916 395 548

6

Accidente
la última transgresión
Accident
la dernière transgression

doce notas preliminares
creación création

Nuevos Clavinova

CLP-970 / 950 / 930 / 920

Lujosa cubierta de acabado veteado brillante. Sonido AWM con DSS (muestreo estéreo dinámico) que proporciona un realismo inigualable.

CLP-920

• Cubierta de acabado veteado en color palisandro oscuro • Teclado GH (Efecto martillo graduado) de 88 teclas • Nueva generación de sonido AWM (Memoria avanzada de ondas) con muestreo estéreo • 4 sonidos • Polifonía de 32 notas (máx.) • Interface de PC • Sonido "dual" • Reverberación digital • 2 amplificadores de 20W • 2 pedales • MIDI • Nueva cubierta de teclado deslizante • Doble clavija para auriculares

CLP-930

• Cubierta de acabado veteado en color palisandro oscuro • Teclado GH (Efecto martillo graduado) de 88 teclas • Sensibilidad de pulsación de 4 posiciones • Nueva generación de sonido AWM (Memoria avanzada de ondas) con muestreo estéreo dinámico • 6 sonidos • Polifonía de 64 notas (máx.) • Interface de PC • Sonido "dual" • Reverberación digital • Efectos digitales • Memoria de interpretaciones • 7 temperamentos • 2 amplificadores de 20W • Metronomo • 3 pedales • MIDI • Nueva cubierta de teclado deslizante • Doble clavija para auriculares • 50 piezas musicales de demostración integradas con partitura incluida

CLP-950

• Cubierta de acabado veteado en color palisandro oscuro cuoba • Teclado GH (Efecto martillo graduado) de 88 teclas • Sensibilidad de pulsación de 4 posiciones • Nueva generación de sonido AWM (Memoria avanzada de ondas) con muestreo estéreo dinámico, con muestras de sostenido estéreo, muestras al soltar tecla y reverberación de la caja armónica • 12 sonidos • Polifonía de 64 notas (máx.) • Interface de PC • Sonido "split" • Sonido "dual" • Reverberación digital • Efectos digitales • Brillantez • Memoria de interpretaciones • 7 temperamentos • 2 amplificadores de 60W • Metronomo • 3 pedales • MIDI • Nueva cubierta de teclado deslizante • Doble clavija para auriculares • 50 piezas musicales de demostración integradas con partitura incluida

CLP-970

• Cubierta de acabado veteado en color palisandro oscuro cuoba • Teclado GH (Efecto martillo graduado) de 88 teclas • Sensibilidad de pulsación de 4 posiciones • Nueva generación de sonido AWM (Memoria avanzada de ondas) con muestreo estéreo dinámico, con muestras de sostenido estéreo, muestras al soltar tecla, reverberación de la caja armónica y resonancia de cuerda • 25 sonidos • Polifonía de 128 notas (máx.) • Interface de PC • Sonido "split" • Sonido "dual" • Reverberación digital • Efectos digitales • Brillantez • Secuenciador de 16 pistas • Unidad de Floppy disc con XG GM • Memoria de interpretaciones • 7 temperamentos • 2 amplificadores de 60W • Metronomo • 3 pedales • MIDI • Nueva cubierta de teclado deslizante • Doble clavija para auriculares • 50 piezas musicales de demostración integradas con partitura incluida

YAMAHA

Tel.: 902 52 52 00

sumario sommaire

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA	9-17	**Lo imprevisible condenado a la necesidad** L'imprévisible condamné à la nécessité
SALVADOR MAS	18-34	**Una historia griega sobre la sustancia y los accidentes: poetas y filósofos** Une histoire grecque de la substance et des accidents : poètes et philosophes
JUAN MARÍA SOLARE	35-56	**Una ventana a *El Sur*** Une fenêtre sur *Le Sud*
ANTONIO CORVEIRAS	57-68	**La lección** La leçon
CARMEN BERNÁRDEZ SANCHÍS	69-78	**Plantar camas y tirar esponjas: arte y accidente** Planter des lits et jeter des éponges : art et accident
GÉRARD DENIZEAU	79-82	**La novia desnudada por su accidente, incluso** La mariée mise a nu par son accident, même
PHILIPPE MAIRESSE	83-87	**Me dí tres días para escribir un texto sobre el tema del accidente** Je m'étais donné trois jours pour écrire un texte sur le thème de l'accident
SIMEÓN SAIZ RUIZ	88-100	**Azar y responsabilidad en el arte** Hazard et responsabilité dans l'art
SANTIAGO TORRE LANZA	101-111	**Transformación y accidente: propuesta y sentido en la obra sonora de hoy** Transformation et accident : proposition et sens dans l'œuvre sonore d'aujourd'hui
PAULO FERREIRA LOPES	112-119	**El orden natural digital. En la era de las culturas minoritarias** L'ordre naturel digital. À l'ère des cultures minoritaires
JOSE LUIS TURINA	120-136	**La crítica como accidente. Ya nada volverá a ser como era** La critique comme accident. Plus rien ne sera comme avant
TOM JOHNSON	137-138	**Una velada de accidentes** Une soirée d'accidents

Con la ayuda de Avec l'aide de:

Service Culturel
Ambassade de France

ARCE CEDRO

Esta revista es miembro de ARCE (Asociación de Revistas Culturales de España) y de CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos)

Los anunciantes Les annonceurs

Hazen, 2ª de cubierta / *2e de couverture*
Yamaha, p. 2
Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), p. 4
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 5
IV Premio de Composición "Virgen de la Almudena" de Unión Fenosa, p. 6
Centrodearte.com, p. 7
Polimúsica, pp. 8, 3ª de cubierta/*3e de couverture*
Programa de Exposiciones, Comunidad de Madrid, p. 139
Bookstorming.com, p.140
Ciclo Invitación a la Música, Obra Social Caja de Madrid, p. 141
Kawai, 4ª de cubierta/*4e de couverture*

nº 6 doce notas preliminares: creación création, **diciembre** décembre **2000 precio** prix: **1.500 ptas.** 70FF

Edita/*éditeur*: DOCE NOTAS S.C. Plaza de las Salesas, 2. 28004 Madrid
Tels.: (+34) 91 308 09 98 et (+34) 91 308 00 49. Fax: (+34) 91 308 00 49 E-mail: docenotas@ecua.es

Consejo de redacción/*Conseil de rédaction*: Ana Alberdi, G. Collado, Jean-Marc Chouvel, Gérard Denizeau, J. Fernández Guerra, Esther Ferrer, Luis Gago, Mihu Iliescu, Philippe Mairesse, Ana Serrano, Makis Solomos.

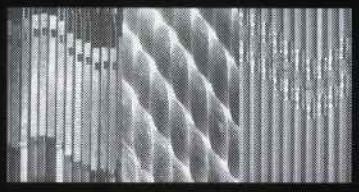
revista de arte y música
doce notas preliminares

Dirección/*Direction*: Gloria Collado, Jorge Fernández Guerra. Redacción/*Rédaction*: Lucas Bolado, Marta García (suscripciones).
Traductores/*Traducteurs*: Pedro Elías (para/*pour*: Carmen Bernárdez Sanchis, Antonio Corveiras, Jorge Fernández Guerra, Salvador Mas, Simeón Saiz Ruiz, Juan María Solare, Santiago Torre Lanza); Lucas Bolado (para/*pour*: G. Denizeau, Tom Johnson). Jesús Sánchez, portugués/español, Nathalie Moulergues, español/francés (para/*pour*: Paulo Ferreira Lopes); y/*et* Florence Canty (para/*pour*: José Luis Turina).
En portada/*En couverture*: Dibujo de/*dessin de* José Manuel Broto, 2000. Cortesía/*Courtoisie* Galería Soledad Lorenzo, Madrid.
Producción gráfica/*Production graphique*: Sergraph S.L. Amado Nervo, 11. 28007 Madrid. Fotomecánica/*Photogravure*: Ilustración 10, Arriaza, 4. 28008 Madrid.
Depósito legal M-39.052-1997 ISSN 1138-3984. Distribuyen: Gama Grises S.L.
Tel. 91 447 38 08 (en quioscos). Celeste Ediciones S.A. Tel. 91 310 05 99 (en librerías).

Programa

enero • marzo

2001



C·D·M·C

• http://cdmc.mcu.es

C·D·M·C

Madrid

Enero

MADRID - Lunes 22, 19.30 h.
NEUE VOCALSOLISTEN STUTTGART
Obras de Oppo, Marco, Schnebel y Hechtle
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Salón de Actos

MADRID - Miércoles 31, 19.30 h.
GRUPO INSTRUMENTAL SIGLO XX
Florián Vlashi, director-concertino
Obras de Falla, Xenakis, Schnittke y Ligeti
Auditorio Nacional de Música. Sala de Cámara

Febrero

MADRID - Lunes 12, 19.30 h.
CONCIERTO HOMENAJE A XAVIER BENGUEREL
Angela Sondermann, flauta
Wolfgang Weigel, guitarra
Dúo de Percusión de Barcelona
Enrique Vetter, recintate
Obras de Benguerel
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Salón de Actos

MADRID - Lunes 26, 19.30 h.
CUARTETO SARAVASTI
Obras de Lauret, Seco, Shostakovich y Colomé
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Salón de Actos

MADRID - Miércoles 21, 19.30 h.
NEOPERCUSIÓN
Juanjo Guillem, director artístico
Obras de Guimerá, Guinjoan, Barber y Taira
Auditorio Nacional de Música. Sala de Cámara

Marzo

MADRID - Lunes 5, 19.30 h.
PORTUCALE ENSEMBLE
Obras de Legido, Freitas, Vasconcellos, Colaço, Sarti, Valls, Rodrigo, Villalobos y Lacerda
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Salón de Actos

MADRID - Miércoles 28, 19.30 h.
GRUPO SONIDO TRECE
Flores Chaviano, director
Obras de Mariné, Burgan, Dúo Vital, Pérez Maseda y Chaviano
Auditorio Nacional de Música. Sala de Cámara

MADRID - Lunes 12, 19.30 h.
ENSEMBLE BARCELONA NOVA MUSICA
Obras de Loevendie, Torres, Stockhausen, de Jong y Charles
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Salón de Actos

C·D·M·C

Otros lugares

DUBLÍN (Irlanda) - Domingo 14 de enero
YOUNG EUROPEAN STRINGS CHAMBER ORCHESTRA
Obras de Marco y Plagge
National Concert Hall. Auditorium

PAMPLONA - Martes 6 de febrero, 20.00 h.
BARCELONA - Miércoles 14 de febrero, 21.00 h.
FERMÍN BERNETXEA, piano
Obras de Mompou, Fernández Álvez, Rodrigo, Barce, de Paz, Bertrán y Sellars
Conservatorio Superior Pablo Sarasate. Auditorio
Conservatorio Superior del Liceo. Aula Magna

Locales

Auditorio Nacional de Música
Príncipe de Vergara, 146
28002 MADRID

Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía
Santa Isabel, 52
28012 MADRID

C·D·M·C

Centro para la Difusión de la Música Contemporánea
Centro de Arte Reina Sofía
Santa Isabel, 52 • 28012 MADRID
Telfs.: 91 468 23 10 - 91 468 29 31
Fax: 91 530 83 21
correo electrónico: correo@cdmc.inaem.es
http://cdmc.mcu.es

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA
CDMC Centro para la Difusión de la Música Contemporánea

PRÓXIMAS EXPOSICIONES:

Juana MORDÓ
(Biblioteca, enero/marzo)

COCTEAU en España
(2nda planta, 7/02 – 16/04)

Juan GRIS
en las Colecciones
del MNCARS
(2nda planta, 7/02 – 16/04)

Rafael CANOGAR
(3ra planta, 21/03 – 28/05)

Vicente HUIDOBRO
(3ra planta, abril/junio)

PICASSO:
LAS GRANDES SERIES
(Planta Baja, 28/03 – 18/06)

Robert FRANK
(3ra planta, 4/04 – 18/06)

PARQUE DEL RETIRO
Franz WEST
(Palacio Velázquez, 19/04 – 24/06)

Lawrence WEINER
(Palacio de Cristal, 19/04 – 24/06)

Museo
Nacional
Centro
de Arte
Reina
Sofía

IV Premio

de Composición Musical

VIRGEN DE LA ALMUDENA

convocado por
EL AYUNTAMIENTO DE MADRID Y UNION FENOSA

- Podrán participar en el Premio todos los compositores españoles.
- Las partituras deberán ser originales y su duración será entre 15 y 25 minutos. Habrán de referirse en su temática a la Villa de Madrid.
- Las obras se presentarán bajo pseudónimo en la Dirección de Relaciones Exteriores de UNION FENOSA (c/Capitán Haya 53, 28020 de Madrid), antes del 1 de marzo del año 2001, donde se podrán recoger las bases ampliadas.
- El premio consistirá:
  - ➤ 1.500.000 de pesetas (libres de impuestos).
  - ➤ El estreno de la obra ganadora en el concierto de la Almudena que UNION FENOSA organiza anualmente.

Composición del Jurado: Ramón González de Amezua, Presidente; Enrique García Asensio, Secretario; Zulema de la Cruz, Carmelo Alonso Bernaola, Ramón Barce y Antonio Iglesias Álvarez, Vocales.

Ayuntamiento de Madrid

UNION FENOSA

Para más información: UNION FENOSA. Dirección de Relaciones Exteriores. C/ Capitán Haya, 53. Madrid, 28020. Teléfono: 91 567 60 00. Fax: 91 571 79 70

M&M no es una marca de chocolates.
M&M is not a chocolate brand.

En La Panaderia de México no se vende pan.
At Mexico's Bakery they don't sale bread.

Belleza y Felicidad no es un culebrón argentino.
Beauty and Happynes is not an Argentinian soap opera.

¿De verdad sabes lo que está pasando en las Américas, Portugal y España?

Do you really know what's going on in the Americas, Portugal, and Spain?

[centrodearte .com]

galerías, instituciones, ferias, educación y becas, revista, recorridos virtuales, foro, catálogos digitales, tienda.

galleries, institutions, art fairs, education & grants, magazine, virtual tours, forum, digital catalogues, store.

Lanzamiento – Launching
ARCO 2001 – The Armory Show 2001

www.centrodearte.com / Info@centrodearte.com

www.polimusica.es

polimusica

MADRID:
Caracas, 6
28010 Madrid
Tfno.: 91 319 48 57
Fax: 91 308 09 45
madrid@polimusica.es

SANTANDER:
Guevara, 10
39001 Santander
Tfno.: 942 22 71 62
Fax: 942 22 71 62
santander@polimusica.es

Visítanos y aprovecha nuestras ofertas on-line

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

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'imprévisible 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 supposions 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

percevons, à la fin, comme des tranquillisants.

Penser à 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 en fonde 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 expectatives 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 enharmoniza 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 paradójiépoque qui nous invite à la fuite, à l'évasion, au somnambulisme. 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 tranquillisant 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'inévitable ; 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'imprévisible 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 affronte d'une façon galante à l'apogée bourgeoise. En fait, un bourgeois traditionnel devait considérer le mot "imprévision" 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 túnicas 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 débilité. 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 tuniques 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 note 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 réductibles à des unités de perception. Comme ces éléments sont culturels, ils ne correspondent pas à des absolus. Qu'une unité de développement soustende 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 e 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 discutable. 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 supercordes. 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 predican 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 expectatives 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 problematicidad 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 petit 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.

SALVADOR MAS

Una historia griega sobre la sustancia y los accidentes: poetas y filósofos

I

Si se habla de "lo accidental", también hay que decir algo sobre "lo sustancial", pues sustancia y accidentes son conceptos que sólo adquieren sentido cuando se reflejan el uno en el otro: si se puede afirmar de algo que es accidental es porque aquello otro es sustancial, y si esto es sustancial es por contraste con otra cosa que es accidental. Si todo fuera accidente no tendría sentido hablar de lo accidental, al igual que la palabra "sustancia" no tendría sentido si todo fuera sustancial. "Sustancia" y "accidente" son palabras que dicen algo en la medida en que excluyen: lo sustancial a lo accidental y lo accidental a lo sustancial. Su uso en situaciones cotidianas es trasparente. Lo accidental es aquello que en algunas situaciones o en algunos individuos es, mientras que desaparece en otras u otros; en esta medida, lo accidental guarda relación con lo azaroso o lo fortuito, con lo que puede ser o no ser. Pero hay cosas que pueden ser en algunas circunstancias y no en otras; todavía seguimos, si hablamos de este modo, en el ámbito de lo accidental, pues lo sustancial en sentido estricto (y lo sustancial siempre es en sentido estricto) es lo que siempre es, que es, por así decirlo, esencialmente: lo que es en sí. Por ejemplo: si decimos de Pedro que es esencial o sustancialmente músico, estamos diciendo que el ser músico es algo absolutamente inseparable de Pedro, que no podemos imaginarnos a Pedro sin esta determinación. Ahora bien, si el ser músico determina esencialmente a Pedro es porque cabe que a otra persona, pongamos por caso a Juan, el ser músico sólo le convenga accidentalmente: Juan no *es* músico, sino

Une histoire grecque de la substance et des accidents : poètes et philosophes

I

Lorsque l'on parle de "l'accidentel", il faut dire aussi un mot sur "le substantiel", puisque substance et accidents sont des concepts qui n'acquièrent leur sens que lorsqu'ils se réfléchissent réciproquement : si l'on peut affirmer que quelque chose est accidentel, c'est parce que telle autre chose est substantielle ; et si ceci est subtantiel c'est par opposition à cela, qui est accidentel. Si tout n'était qu'accident, parler de l'accidentel n'aurait aucun sens, de même que le mot "substance" n'aurait aucun sens si tout était substantiel. "Substance" et "accident" sont des mots qui disent quelque chose dans la mesure où ils excluent : le substantiel excluant l'accidentel et l'accidentel le substantiel. Dans les situations de tous les jours, l'emploi de ces mots est transparent. Dans certains cas et pour certains individus, l'accidentel est ce qui est, alors qu'il disparaît dans d'autres cas ou pour d'autres individus ; l'accidentel garde donc un rapport avec le hasard ou avec l'aléa, avec ce qui peut être ou ne pas être. Mais certaines choses peuvent être dans certains cas et pas dans d'autres ; en parlant de la sorte, nous restons dans le terrain de l'accidentel, puisque le substantiel, dans un sens restreint (et le substantiel est toujours dans un sens restreint) est ce qui est toujours, ce qui est, pour ainsi dire, par essence : ce qui est en soi. Par exemple : quand nous disons que Pierre est par essence ou en substance musicien, nous affirmons que le fait d'être musicien est absolument inséparable de Pierre, que nous ne pouvons pas imaginer Pierre sans cette détermination. Mais, si le fait d'être musicien détermine Pierre de façon essentielle,

que en todo caso *llega a ser* o *deviene* músico.

Este análisis del uso cotidiano de las palabras "sustancia" y "accidente" se remonta a la Grecia Clásica, no en el sentido de la pervivencia de una extraña y oculta influencia que haría de todos nosotros, sin saberlo, una especie de descendientes de los filósofos griegos, sino en la medida en que ellos fueron los primeros que quedaron asombrados y a la vez fueron traicionados por las posibilidades expresivas que tiene el lenguaje: podemos utilizar palabras para decir lo sustancial y podemos utilizar palabras para decir lo accidental, y del poder decir, así como del poder no-decir, se transita con facilidad, inadvertidamente, a la afirmación de la existencia, de la no-existencia y (lo que es más interesante) de la indeterminación entre la existencia y la no existencia: que es azaroso, fortuito o accidental que algo exista o no exista. Pero esto sólo lo podemos saber, como decía, por contraste, porque hay cosas cuya existencia o inexistencia no es ni azarosa, ni fortuita, ni accidental, sino justamente esencial o sustancial. ¿Dónde habitan o dónde son tales cosas? Esta pregunta, profundamente griega, es legítima, pues siempre *vemos* cosas que pueden ser o no ser, que unas veces son y otras no son, mas nunca cosas que son en sentido absoluto. Utilizando una atrevida analogía, los griegos *dijeron* que estas cosas ciertamente *se ven,* pero no con los ojos de la cara, sino con el *ojo del alma*; y en pirueta mental todavía más arriesgada pasaron del "decir" al "ser", asociando el "decir" a lo accidental (se dicen, en efecto, muchas cosas, que no son siempre, sino que en ocasiones son y en ocasiones no son) y el "ser" a lo sustancial (pues lo que es no puede dejar de ser, pues si dejara de ser ya no sería: lo que es, en consecuencia, tiene que ser siempre y necesariamente).

Los griegos hablaban griego, que es, al igual que el castellano y el francés (y otras muchas lenguas), una lengua de origen indoeuropeo. Estas lenguas, entre otras muchas e interesantes características, presentan la curiosa particularidad de tener una estructura predicativa, pues expresan sirviéndose de la estructura sujeto/predicado: dado un sujeto, de él se dicen una serie de

c'est parce que ce fait peut ne concerner quelqu'un d'autre, mettons Jean, que de façon accidentelle : Jean n'*est* pas musicien, dans le meilleur des cas, il peut *arriver à être* ou à *devenir* musicien.

Cette analyse de l'emploi habituel des mots "substance" et "accident" remonte à la Grèce classique, non pas dans le sens de la survivance d'une étrange et secrète influence qui ferait de nous tous, sans que nous le sachions, une sorte de descendants des philosophes grecs, mais dans la mesure où ceux-ci furent les premiers à découvrir avec surprise, et à la fois à être trahis par, les possibilités d'expression de la langue : nous pouvons employer des mots pour dire le substantiel et nous pouvons employer des mots pour dire l'accidentel, et à partir du fait de pouvoir dire et de pouvoir ne-pas-dire, on passe sans difficulté, sans s'en rendre compte, à l'affirmation de l'existence, de la non-existence et (ce qui est encore plus intéressant) de l'indétermination entre l'existence et la non-existence : c'est du hasard, de l'aléa ou de l'accidentel que dépend le fait que quelque chose existe ou qu'elle n'existe pas. Mais, comme je signalais plus haut, nous ne pouvons savoir ceci que par opposition, car il y a des choses dont l'existence ou la non-existence n'est ni hasardeuse, ni aléatoire, ni accidentelle, mais justement essentielle ou substantielle. Où demeurent de telles choses ? Où sont-elles ? Cette question, très profondément grecque, est légitime, car nous *voyons* toujours des choses qui peuvent être ou ne pas être, qui parfois sont et parfois ne sont pas, mais nous ne voyons jamais des choses qui sont en un sens absolu. En employant une analogie bien osée, les Grecs *ont dit* que nous *voyons* certainement ces choses, mais avec les *yeux de l'âme* et non pas avec les yeux du visage ; et, tout en faisant une pirouette mentale encore plus risquée, ils sont passés du "dire" à "l'être", associant ainsi le "dire" à ce qui est accidentel (en effet, on dit beaucoup de choses qui ne sont pas toujours, beaucoup de choses qui sont dans certains cas et qui ne le sont pas dans d'autres) et "l'être" à ce qui est substantiel (car ce qui est ne peut pas ne plus être, puisque si ceci cessait d'être, ceci ne serait plus : ce qui est, par conséquent, doit être toujours et de façon nécessaire).

predicados. Consecuencia inmediata de esta circunstancia es la vital importancia que en este contexto (me refiero al contexto sujeto/predicado) adquiere el verbo "ser", cópula entre el sujeto y el predicado. Lo que asombra y lo que traiciona es, por tanto, la aparentemente sencilla estructura "S es P". El griego, además, es lengua que autoriza con sorprendente facilidad la sustantivización de palabras (verbos, adverbios, adjetivos...) que en principio no funcionan como sustantivos, y sin atentar ni contra la sintaxis, ni contra la gramática, ni contra la belleza formal de la expresión. "Ser" es un verbo, pero "el Ser" es un sustantivo, y la frase "el Ser es" es impecable gramatical y sintácticamente. Esta circunstancia permite también, y esto es lo verdaderamente decisivo, contar historias cuyo protagonista es justamente tal verbo sustantivizado.

Si las historias de los poetas tenían como protagonistas a dioses, héroes y mortales, las de los filósofos versan sobre el Ser, en sí mismo o en alguna de sus manifestaciones, pues los filósofos, que aprendieron de los poetas, también saben dar a sus discursos diferentes episodios, algunos de ellos, justo es reconocerlo, subyugantes y bellos, al menos para los que tienen "el ojo del alma" suficientemente entrenado. Una de tales historias es la de los avatares del "Ser" y los "accidentes". Esta historia tiene mucho que ver con la estructura sujeto/predicado y con la importancia que en ella tiene el verbo "ser" y el sustantivo "el Ser". Podemos, en efecto, decir: el sujeto es la sustancia y de él (esto es, de ella) se dicen accidentalmente un conjunto de predicados. Las exigencias estructurales de esta historia obligan ahora a matizar y complicar nuestro ejemplo inicial: "Pedro es músico". Al igual que sucede con esos personajes de ficción que de repente y sin saber muy bien por qué se emancipan de la voluntad de sus creadores y les obligan a internarse en situaciones o ambientes en principio no previstos, la peculiar e intrincada naturaleza del protagonista de nuestra historia obliga a reconocer que aquel ejemplo no hacía justicia a las exigencias rítmicas y estructurales de una narración que, como comenzamos a comprender ahora, es fácil que se

Les Grecs parlaient en grec, une langue qui, tout comme l'espagnol et le français (ainsi que beaucoup d'autres langues), est d'origine indo-européenne. Ces langues, entre autres caractéristiques intéressantes, ont une très curieuse particularité : celle d'avoir une structure prédicative, puisqu'elles s'expriment suivant la structure sujet/prédicat : une fois que le sujet est donné, on affirme une série de prédicats lui concernant. La conséquence immédiate de tout ceci c'est que le verbe "être", en tant que copule entre le sujet et le prédicat, a une immense importance dans ce contexte (je parle du contexte sujet/prédicat). Ce qui surprend et ce qui trahit c'est, donc, cette structure apparemment simple : "S est P". D'autre part, le grec est une langue qui autorise, avec une surprenante facilité, la substantivation des mots (verbes, adverbes, adjectifs...) qui, en principe, ne s'emploient pas comme des substantifs. Et ce, sans porter atteinte ni à la syntaxe, ni à la grammaire, ni à la beauté formelle de l'expression. "Être" est un verbe, mais "l'être" est un substantif, et la phrase "l'Être est" est impeccable aussi bien du point de vue de la grammaire que de la syntaxe. Ceci permet encore, et c'est ce qui est vraiment décisif, de raconter des histoires dont le héros est justement ce verbe transformé en substantif.

Si les histoires que racontaient les poètes avaient, comme principaux personnages, les dieux, les héros et les mortels, celles des philosophes concernent l'être, l'être lui-même ou dans l'une de ses manifestations, car les philosophes, qui ont appris des poètes, savent aussi introduire dans leurs discours différents passages, dont certains, il faut le reconnaître, sont envoûtants et beaux, du moins pour ceux dont les "yeux de l'âme" sont suffisamment bien exercés. L'une de ces histoires est celle des avatars de "l'Être" et des "accidents". Cette histoire a beaucoup à voir avec la structure sujet/prédicat et avec l'importance que le verbe "être" et le substantif "l'Être" ont dans ladite structure. Nous pouvons dire en effet : le sujet est la substance et, à son sujet (c'est-à-dire, au sujet de la substance), l'on dit, de façon accidentelle, tout un ensemble de prédicats. Les exigences structurelles de cette histoire nous obligent maintenant à introduire dans notre premier

vaya de las manos y cobre vida propia.

En efecto, el "ser músico" es siempre y en todas partes determinación accidental: tal es la sentencia inapelable del "ojo del alma", que aquí, al igual que en otras muchas ocasiones, se contradice con los ojos de la cara, de la "opinión", como se dice en una de la versiones más bellas, más sutiles y quizá por eso mismo más desquiciadas de nuestra historia, pues aquellos y ésta gustan engañarnos con ficciones que aparentan realidad, con determinaciones accidentales que se manifiestan, en la apariencia, como la verdadera sustancia del asunto. Pues la lógica diabólica de nuestra narración, a estas alturas profundamente erotizada por y en el "ojo del alma", obliga o bien a abandonar el discurso (versión ésta de nuestra historia, la del silencio perplejo, que también contaron los griegos, pues cabe que nada exista o que, aunque algo exista, sea inaprehensible, o que, aunque exista y sea aprehensible sea sin embargo incomunicable); o bien a reconocer que cuando decimos "Pedro es músico" lo esencial y definitorio del asunto está en que Pedro sea, mientras que es accidental que sea músico o poeta o fontanero, o que esté en Madrid o en Barcelona o en Bilbao, o que esté sentado o de pie, o que sea alto, bajo, moreno o rubio: todas estas determinaciones no *son* Pedro, sino que son *kata symbêbekós*, expresión ésta que significa literalmente "que acompaña" (se trata, por tanto, de determinaciones que *acompañan* a Pedro), y que se suele traducir como "por accidente". Lo accidental no es lo que es, sino lo que "acompaña" a lo que es: "lo acompañante", una nueva sustantivación, que en castellano, no así en griego, aunque correcta gramaticalmente, viola las más elementales exigencias de belleza formal.

De este modo, se escinde el ámbito del discurso (*logos*), inadvertidamente, en dos grandes territorios: el de lo que es verdaderamente y no puede dejar de ser y el de lo que puede ser o no ser. Este último territorio es el de la contingencia. La escisión, pues, no se plantea como división entre verdad y falsedad, sino entre verdad/falsedad y posibilidad de verdad entremezclada con posibilidad de falsedad. No es que sea falso que Pedro

exemple, "Pierre est musicien", un certain nombre de nuances et de complications. De même que ces personnages de fiction qui, tout d'un coup et sans trop savoir pourquoi, s'affranchissent de la volonté de leurs créateurs et les forcent à s'engager dans des situations et des atmosphères qui en principe n'étaient pas prévues, la nature particulière et complexe du personnage principal de notre histoire nous oblige à reconnaître que cet exemple n'était pas à la hauteur des exigences rythmiques et structurelles d'un récit qui – nous commençons à nous en rendre maintenant compte – peut très facilement nous échapper des mains pour vivre sa propre vie.

En effet, "être musicien" est toujours et partout une détermination accidentelle : tel est l'incontournable verdict des "yeux de l'âme" qui, ici, tout comme souvent ailleurs, désavouent les yeux du visage, ceux de l'"opinion", comme signale l'une des versions les plus belles, les plus subtiles et peut-être, justement à cause de cela, l'une des versions les plus déséquilibrées de notre histoire, car ces yeux et cette opinion aiment nous tromper au moyen de fictions qui semblent réelles, de déterminations accidentelles qui se manifestent, en apparence, comme la vraie substance de la question. Car la logique diabolique de notre récit, profondément érotisée en ce moment par – et dans – les "yeux de l'âme", nous oblige soit à abandonner le discours (c'est là la version de notre histoire, celle du silence perplexe, que les Grecs racontèrent aussi, puisqu'il se peut que rien n'existe ou que, si quelque chose existe, ce soit insaisissable, ou encore que, s'il existe quelque chose qu'on peut appréhender, ce soit cependant quelque chose d'incommunicable), soit à reconnaître que, lorsque nous disons que "Pierre est musicien", ce qui est essentiel et ce qui définit vraiment ce propos c'est le fait que Pierre soit, tandis qu'il est accidentel que Pierre soit musicien, poète ou plombier, ou qu'il soit à Madrid, à Barcelone ou à Bilbao, ou qu'il soit assis ou debout, ou qu'il soit grand, petit, brun ou blond : toutes ce déterminations ne *sont* pas Pierre, mais *kata symbèbekos*, expression qui signifie mot à mot "qui accompagne" (il s'agit donc de déterminations qui *accompagnent* Pierre), et que l'on traduit générale-

sea músico o moreno, es que puede serlo o no serlo. Los ojos de la cara insisten sin embargo en que Pedro *es* músico y moreno, que es verdad tal afirmación, que "la mayoría" ve con toda claridad que estas determinaciones convienen a Pedro; pero sucede que la mayoría tiene cegado el ojo del alma, muy probablemente porque los ojos de su cara están engolfados con los espectáculos y las audiciones.

La mayoría, sostiene otra versión de nuestra historia, parece que está despierta, pero en realidad sueña sueños de apariencia e irrealidad. La mayoría no comprende cómo lo divergente converge consigo mismo; no comprende que se trata, por así decirlo, de un ensamblaje de tensiones opuestas, como el arco y la lira. Lo sustancial, lo verdaderamente esencial, es una ensambladura invisible, que es mucho más fuerte que la visible. Pero situarse en esta perspectiva (la del ojo del alma, la del *Logos*, la del Intelecto infinito, autónomo y sin mezcla, donde lo más lento jamás será alcanzado en la carrera por lo más rápido, la de la Idea...) sólo está al alcance de unos pocos, justamente los filósofos, que se configuran así como una clase especial de hombres al margen de "los muchos". Porque nuestra historia no sólo tiene un tema (con sus variaciones), sino también sus narradores especializados. No todos saben ver y saben contar lo que han visto: que hay, en efecto, una verdadera realidad, por relación a la cual todo lo que no es ella es "accidentalmente": ni verdadero ni falso, sino o verdadero o falso, a veces verdadero, a veces falso; cambiante, mudable, perecedero, siendo unas veces y otras no.

No se trata de que unos (los narradores especializados) digan la verdad y otros (la mayoría de los mortales) la mentira, sino de que, cuando ya no es el "ojo del alma" el que ve y, por tanto, como lo exige la lógica de nuestra historia, si es que deseamos contarla con todos sus matices, se abandona el ámbito de lo esencial y de lo sustancial, es muy difícil saber si lo que se dice es verdadero o falso. El problema narrativo será entonces intentar determinar con precisión y rigor cuál es ese ámbito de lo esencial y de lo sustancial, pues sólo así se tendrá la seguridad de que se está elaborando un discurso verdadero.

ment par "par accident". L'accidentel, ce n'est pas ce qui est, mais ce qui "accompagne" ce qui est : l'"accompagnant", un nouveau substantif qui, en espagnol, mais non pas en grec, viole, tout en étant grammaticalement correct, les exigences les plus élémentaires de la beauté formelle.

C'est ainsi que le champ du discours (*logos*) se scinde par inadvertance en deux granda espaces : celui qui concerne ce qui est vraiment et qui ne peut pas ne plus être, et celui qui concerne ce qui peut être ou ne pas être. Ce dernier terrain est celui de la contingence. La scission ne se pose donc pas comme une division entre le vrai et le faux mais entre le vrai/faux et la possibilité du vrai entremêlée à la possibilité de faux. Il n'est pas faux que Pierre soit musicien ou brun ; mais il s'agit d'un fait qui peut être ou ne pas être. Les yeux du visage insistent cependant pour dire que Pierre *est* musicien et qu'il est brun, que cette affirmation est vraie, que la plupart des gens voit que ces déterminations conviennent à Pierre ; mais il arrive que les yeux de l'âme de la plupart des gens soient aveugles, sans doute parce que les yeux de l'âme s'encanaillent en fréquentant les spectacles et les concerts.

La plupart des gens cautionne une autre version de notre histoire, ces gens semblent réveillés mais, en réalité, ils font des rêves d'apparence et d'irréalité. La plupart des gens ne comprend pas que ce qui est divergent puisse se rapprocher de soi-même ; ces gens ne comprennent pas qu'il s'agit, pour ainsi dire, du rassemblement de tensions opposées, tout comme l'arc et la lyre. Le substantiel, ce qui est vraiment essentiel, est un assemblage invisible, bien plus fort que celui qui est visible. Mais la possibilité de se situer dans cette perspective (celle des yeux de l'âme, celle du *Logos*, celle de l'Intellect infini, autonome et sans mélange, là où ce qui est plus lent ne sera jamais rejoint, à la course, par ce qui est plus rapide, celle de l'Idée...) est seulement à la portée d'un petit nombre de gens, des philosophes justement, qui deviennent ainsi une classe très spéciale d'individus, en marge de "la plupart" des gens. Car notre histoire n'a pas seulement un sujet (avec ses variations), mais encore ses narrateurs spécialisés. Tous ne savent cependant pas voir et raconter ce

rando un discurso rigurosamente cierto, acerca, por ejemplo, de los dioses o de cómo deben comportarse los hombres entre sí, o de qué objetos son bellos o feos.

Pero no es fácil realizar esa determinación, pues ¿qué queda de Pedro si le quitamos todos sus accidentes? ¿Qué es Pedro si prescindimos de que sea músico, alto, moreno o madrileño? Pues justamente eso, que "es". El problema se desplaza así, ya lo sospechábamos, a la determinación del verbo "ser", al hecho de si además de historias más o menos bellas y más o menos extrañas puede haber también un discurso riguroso (una "ciencia", en el sentido griego de la palabra), no sobre las determinaciones accidentales del "ser", sino sobre el "ser" en su máxima indeterminación.

II

Condición de posibilidad y, a la vez, resultado de la narración de nuestra historia es el surgimiento paulatino de lo que podríamos llamar una cultura de la sospecha, la idea, ya apuntada, de que la verdadera realidad (sustancial, esencial...) no es aquello que tienen por tal la mayoría de los seres humanos, pues la verdadera realidad no es lo que perciben los "ojos de la cara", sino lo que surge en el "ver con el ojo del alma": los griegos llamaban a esta extraña actividad *noein*, palabra que acaso pueda ser traducida sin excesiva violencia por "conocer" o por "inteligir". Por ejemplo, imaginemos la experiencia de llegar al conocimiento de que una persona que aparece bajo la forma visible de anciana cardadora de lana es, en realidad, la diosa Afrodita, y supongamos además que la identificación del objeto no es el resultado de una percepción más exacta de su forma externa, sino de una intelección más profunda de su naturaleza real, que se esconde tras la apariencia externa. En tal caso, estaríamos distinguiendo entre dos planos, el del mundo de las apariencias (donde todo es accidental), que percibimos con los ojos de la cara, pero que puede ser engañoso, y el del mundo real (el de lo sustancial), que se esconde tras lo que se ve: lo que se ve, pues, habita en ese terreno intermedio entre lo verdadero y lo falso.

En este mundo de meras apariencias, donde imqu'ils ont vu : qu'il y a en effet une réalité véritable, en fonction de laquelle tout ce qui n'est pas elle, est "par accident" : ni vrai ni faux, mais ou vrai ou faux, parfois vrai, parfois faux ; changeant, inconstant, périssable, étant parfois quelque chose et, parfois, ne l'étant pas.

Il ne s'agit pas d'affirmer que les uns (les narrateurs spécialisés) disent la vérité et que les autres (la plupart des mortels) disent des mensonges, mais de montrer qu'il est très difficile de savoir si ce que l'on dit est vrai ou faux lorsque ce ne sont plus les yeux de l'âme qui voient et que, par conséquent – ainsi que l'exige la logique de notre histoire, si nous voulons la raconter sans en oublier toutes les nuances –, l'on quitte le terrain de ce qui est essentiel et de ce qui est substantiel. Le problème, dans ce récit, ce sera donc d'essayer de déterminer avec précision et rigueur quel est ce terrain de l'essentiel et du substantiel. C'est ainsi, ainsi seulement, que nous pourrons être sûrs qu'il s'agit d'un discours rigoureusement vrai sur les dieux, par exemple, ou sur la façon dont les hommes se conduisent entre eux, ou sur la beauté ou la laideur des objets.

Mais il n'est pas facile de déterminer cela, car que reste-t-il de Pierre si nous lui ôtons tous ses accidents ? Qu'est-ce que Pierre, si nous ne tenons pas compte du fait qu'il est musicien, grand, brun ou madrilène ? Eh bien, justement, il "est". Le problème se déplace donc, nous le soupçonnions déjà, vers la détermination du verbe "être", vers le fait que – outre des histoires plus ou moins belles et plus ou moins étranges – il puisse y avoir un discours rigoureux (une "science", dans le sens grec du mot), non pas sur les déterminations accidentelles de l'être, mais sur l'"être" dans sa plus grande indétermination.

II

Condition de possibilité et à la fois résultat du récit de notre histoire : tel est le lent surgissement de ce que nous pourrions appeler une culture du soupçon, l'idée, déjà ébauchée, du fait que la réalité véritable (substantielle, essentielle...) n'est pas ce que considère la plupart des gens, car celle-là, ce n'est pas ce que perçoivent les "yeux

pera lo meramente accidental, andan errantes mortales que nada saben, y nada saben pues ser y no ser les parece lo mismo y no lo mismo. De aquí que nuestros narradores especializados se vean obligados a apartar de su pensamiento esta vía de investigación, para lo cual no sólo prescinden de lo que les muestra los ojos de la cara y acuden al del alma, sino que además (al menos, tal es su anhelo) piensan correctamente, en el sentido de hacerlo a partir de premisas correctas, pues sólo a partir de éstas se evita lo accidental y se llega a lo verdaderamente sustancial. Esta precisión constituye uno de los momentos claves de nuestra historia, pues supone aceptar que tanto la verdad como el error son deducidos. Y de aquí la vital importancia del punto inicial a partir del cual se desarrolla la actividad deductiva, pues la verdad de los resultados dependerá de la verdad de este punto inicial.

Puede pensarse, por ejemplo, que este punto de partida es la identidad entre Ser y pensar, argumentando que lo que cabe concebir y lo que cabe que sea son una misma cosa, y lo que cabe concebir, añade nuestro narrador especializado, es que el Ser sea y no es posible que no sea. De aquí que haya que concluir que el Ser es y no es posible que deje de ser. El Ser (que, no lo olvidemos, es un verbo sustantivizado), desde esta versión de nuestra historia, debe entenderse unívocamente, puesto que es lo absolutamente idéntico.

Sin embargo, los narradores no especializados –ciegos a la verdad– se atreven a hablar de lo meramente accidental, hablan, en efecto, de llegar a ser y perecer, de ser y no ser, de cambiar de lugar y variar de color resplandeciente, esto es, los mortales ponen nombres a lo que no es, siendo que la trama de nuestra historia ha puesto de manifiesto que, en realidad, lo que es es el Ser, y el Ser, como acabamos de ver, se caracteriza por su perfecta inmovilidad. La conclusión es obvia: estos nombres que ponen los mortales a lo que no es son meras palabras. El paso es importante, puesto que de él se desprende la posibilidad de un nombre que no diga nada real, lo cual implica concebir a la palabra sólo como un nombre que se da a la cosa: la cosa no *es* su nombre, sino que la cosa recibe un nombre (que la *acompaña*). Pero esta forma de

du visage" mais ce qui surgit dans le "voir avec les yeux de l'âme" : les Grecs nommaient cette étrange activité *noein*, mot qu'on peut traduire sans trop de violence par "connaître" ou "comprendre par l'intellect". Imaginons par exemple une expérience nous permettant de savoir qu'une personne qui se montre sous l'apparence visible d'une fileuse de laine est en réalité la déesse Aphrodite, et supposons en outre que l'identification de l'objet ne soit pas le résultat d'une perception plus exacte de sa forme externe, mais celui de la compréhension plus profonde de sa vraie nature, laquelle se cache derrière son apparence exterieure. Dans ce cas-là, nous serions en train de distinguer entre deux niveaux, celui du monde des apparences (où tout n'est qu'accidentel), que nous percevons avec les yeux du visage et qui peut être trompeur, et le monde réel (le monde de ce qui est substantiel) qui se cache derrière ce que l'on voit et qui habite donc ce terrain qui se trouve à mi-chemin entre le vrai et le faux.

Dans le monde des simples apparences, où règne ce qui est simplement accidentel, rôdent sans but les mortels qui ne savent rien, justement parce qu'être et ne pas être leur semble être la même et autre chose à la fois. Nos narrateurs spécialisés se trouvent donc forcés à écarter de leur pensée cette voie de recherche ; ils renoncent ainsi non seulement à ce que leur montrent les yeux du visage et font appel à ceux de l'âme, mais encore (tel est du moins leur désir) ils pensent correctement, c'est-à-dire, à partir de prémisses correctes, qui seules permettent d'éviter ce qui est accidentel et d'atteindre ce qui est vraiment substantiel. Cette précision constitue l'un des moments-clés de notre histoire, car cela implique que l'on accepte que et la vérité et l'erreur sont des déductions. D'où la très grande importance du point de départ à partir duquel se développe l'activité déductive, car la vérité des résultats va dépendre de la vérité de ce point de départ.

On peut penser, par exemple, que ce point de départ, c'est l'identité entre l'Être et la pensée, en expliquant que ce que l'on peut concevoir et ce qui peut être sont la même chose, et ce que l'on peut concevoir, ajoute notre narrateur spécialisé, c'est

pensar aboca directamente a la disociación entre, por una parte, el nombre y, por otra, la cosa.

Hay que tener presente que una cosa es decir lo falso, en el sentido de decir mentiras, y otra muy diferente poner nombres a lo que no es: lo que podríamos llamar el engaño ontológico frente a la simple mentira epistemológica. Es decir, hay nombres que son meras palabras, nombres, en definitiva, que no dicen lo real (lo sustancial, lo esencial, lo verdadero: diversos nombres para un mismo protagonista). Se trata de una idea muy importante en nuestra historia, pues obliga a la disociación entre palabra y cosa, espinosa cuestión, pues a propósito de ella entran en conflicto dos especializaciones narrativas: la poética y la filosófica. A diferencia de lo que les sucede a aquellos que se especializan en narraciones filosóficas, los poetas mantienen la unidad inseparable entre palabra y cosa. Para los poetas es impensable el engaño ontológico.

Las palabras del poeta, en tanto que inspiradas por las Musas, dicen lo que es, y lo que es no es ahora el Ser, sino lo que dice el poeta, si es que sabe escuchar a las Musas, que aunque pueden mentir en ocasiones, saben también, cuando quieren, proclamar la verdad. El del poeta es también un discurso especializado, al alcance tan sólo de unos pocos. El poeta es perfectamente consciente de que en tanto que mortal sólo oye rumores y nada sabe con certeza; pero él, tal es la peculiar naturaleza de su especialización, sabe oír el decir de las Musas, que habitan los olímpicos palacios, son diosas y todo lo saben. Esta forma de narración especializada también toma pie en la distinción entre dos planos, pero ahora no se trata del de la sustancia y el del accidente, pues el poeta hace uso de otros recursos y de otras estrategias narrativas. En primer lugar, estaría el plano en el que se encuentran las Musas, que es el plano de lo que es, de la misma cosa en su pregnancia ontológica. En segundo lugar, el plano en el que habitan los mortales, que es el plano de la inseguridad. En este contexto dibujado por una duplicidad de planos la especialización poética no deja de ser paradójica, puesto que el poeta es mortal y, sin embargo, dice la verdad, la verdad de

que l'Être est et qu'il n'est pas possible qu'il ne soit pas. D'où il faut en conclure que l'Être est et qu'il n'est pas possible qu'il ne soit plus. L'Être (il s'agit là, ne l'oublions pas, d'un verbe substantivé), à partir de cette version de notre histoire, doit s'entendre d'une manière univoque, puisqu'il est l'absolument identique.

Cependant, les narrateurs non spécialisés – aveugles à la vérité – osent parler de ce qui est simplement accidentel ; ils parlent, en effet, d'arriver à être et de périr, d'être et de ne pas être, de changer de place et de toucher à cette couleur éclatante, c'est-à-dire, les mortels donnent des noms à ce qui n'est pas, alors que le déroulement de notre histoire a montré qu'en réalité ce qui est c'est l'Être, et que l'Être, comme nous venons de le voir, se caractérise par une totale immuabilité. La conclusion est évidente : ces noms que les mortels donnent à ce qui n'est pas ne sont que de simples mots. Ce pas est important, car de là découle la possibilité d'un nom ne disant rien de réel, ce qui fait que l'on conçoit un mot tout simplement comme un nom que l'on donne à une chose : la chose n'*est* pas son nom, mais la chose reçoit un nom (qui l'*accompagne*). Or, cette façon de penser débouche directement sur la dissociation entre le nom, d'un côté, et la chose, de l'autre.

Il ne faut pas oublier que ce n'est pas la même chose de dire le faux, dans le sens de dire des mensonges, que de donner des noms à ce qui n'est pas : il s'agit de ce que l'on pourrait appeler le leurre ontologique face au simple mensonge épistémologique. C'est-à-dire : qu'il y a des noms qui sont de simples mots, des noms, en somme, qui ne disent pas ce qu'est le réel (le substantiel, l'essentiel, le vrai : des noms différents pour un même héros). Il s'agit là d'une idée très importante dans note histoire, puisqu'elle oblige à marquer une différence entre le mot et la chose. Question difficile qui provoque un conflit entre deux spécialisations du récit : la poétique et la philosophique. À l'encontre de ceux qui se spécialisent dans le récit philosophique, les poètes vont sauvegarder l'unité inséparable entre le mot et la chose. Ils ne peuvent point concevoir le leurre ontologique.

Les propos du poète, inspirés par les Muses,

lo que es, esto es, el poeta dice la cosa: la palabra que dice el poeta está inseparablemente unida a la cosa que dice la palabra del poeta. Si esto es así, hay que concluir que lo que dice el poeta no lo dice en tanto que mortal, sino en tanto que participa (de un modo extraño, difícilmente comprensible) de la cosa que dicen las Musas. Y esta participación, como ya indicaba, hay que entenderla en el sentido de que los poetas saben escuchar a las Musas que, en efecto, dicen lo que es: las Musas, aunque en ocasiones se complazcan en la mentira, nunca caen en el engaño ontológico puesto que su palabra es la misma cosa. Para las Musas carece de sentido la distinción entre sustancia y accidente, pues su palabra es, por decirlo, la misma sustancia.

El poeta, pues, es un mediador entre los dioses y los mortales; es, como si dijéramos, una especie de intérprete que conoce el idioma que hablan los dioses y el que hablan los mortales. Y en tanto que habitado por un saber de inspiración divina puede traducir el primero al segundo. Esta necesidad de traducción quiere decir que el mensaje de las Musas aparece oculto y velado a los mortales: las Musas dicen la cosa, pero la cosa está oculta y velada y la labor del poeta consiste precisamente en desvelar la cosa. De aquí que la verdad surja cuando el poeta la canta, pero sólo porque las Musas han infundido en él voz divina para celebrar el futuro y el pasado; el poeta, ya en posesión de la voz, recibe el encargo de alabar con himnos la estirpe de los felices Sempiternos. Y esto último, el canto del poeta, es lo que perciben los mortales, los cuales nada saben de las Musas; se limitan a escuchar el canto del poeta.

Dados estos puntos en común (tanto la narración especializada poética como la filosófica pretenden decir lo que es verdad y lo que es real, que se oculta tras las apariencias en las que viven la mayoría de los hombres), y estos puntos de extrema divergencia (los poetas *escuchan*, los filósofos *ven*) es muy comprensible que entre unos y otros haya habido fuertes fricciones.

Los filósofos suelen considerar excesiva la pretensión sacral y hierofántica de los poetas. Consideran más bien que la poesía es sólo palabra sodisent ce qui est, et ce qui est ce n'est pas, en ce moment, l'Être, mais ce que dit le poète, pour autant qu'il sache écouter les Muses qui, bien qu'elles sachent mentir à l'occasion, savent aussi, lorsqu'elles le veulent bien, proclamer la vérité. Le discours du poète est aussi un discours spécialisé à la portée d'un petit nombre de gens. Le poète est parfaitement conscient, en tant que mortel, qu'il n'entend que des rumeurs et qu'il ne sait rien avec certitude ; mais lui, et c'est là la nature particulière de sa spécialisation, il sait entendre le dire des Muses qui habitent les palais de l'Olympe ; ce sont des déesses, et elles savent tout. Cette forme de récit spécialisé se met aussi en oeuvre à partir de la différence entre deux niveaux, mais il ne s'agit plus, maintenant, de la substance et de l'accident, le poète disposant, pour son récit, d'autres moyens et d'autres stratégies. D'abord, il y a le niveau où se trouvent les Muses, le niveau de ce qui est, de la chose elle-même dans sa prégnance ontologique. Ensuite, le niveau habité par les mortels, c'est-à-dire, le niveau de l'insécurité. Dans ce contexte dessiné par une duplicité de niveaux, la spécialisation poétique est d'autant plus paradoxale que le poète est mortel et, malgré tout, il dit la vérité, la vérité de ce qui est, c'est-à-dire, le poète dit la chose : le mot que dit le poète est lié, d'une façon inséparable, à la chose que dit le mot du poète. S'il en est ainsi, il faut en conclure que ce n'est pas en tant que mortel que le poète dit ce qu'il dit, mais en tant qu'il participe (d'une façon étrange, difficilement compréhensible) de la chose que disent les Muses. Et cette participation, comme je l'indiquais plus haut, doit s'entendre dans ce sens : les poètes savent écouter les Muses, lesquelles, en effet, disent ce qui est. Bien qu'elles se complaisent parfois dans le mensonge, les Muses ne se livrent jamais au leurre ontologique, car ce qu'elles disent c'est la chose elle-même. La différence entre la substance et l'accident n'a aucun sens pour les Muses puisque ce qu'elles disent c'est, pour ainsi dire, la substance même.

Le poète est donc un médiateur entre les dieux et les mortels ; c'est, en quelque sorte, une espèce d'interprète qui connaît la langue des dieux et celle des mortels. En tant qu'il est habité par un savoir

metida a medida y ritmo. Pero sucede que aquellos que escuchan esta palabra sometida a medida se estremecen de terror, la piedad les llena los ojos de lágrimas y cesa su dolor: por medio del arte de la palabra el alma queda seducida y mágicamente transformada. La capacidad de actuar por medio del arte de la palabra para así seducir al alma no es patrimonio de la divinidad, sino el resultado de dos técnicas: una que hace errar al alma y otra que engaña a la opinión. Ahora bien, si se trata de dos técnicas estaremos ante una actividad racional y, por tanto, accesible en principio a todo aquel que tenga razón. Y es evidente que poseer razón no es lo mismo que estar inspirado (en el sentido del saber escuchar característico de los poetas). La poesía, desde esta perspectiva, no dice la cosa, sino que maneja un instrumento, la palabra, que le permite manipular los sentimientos de su auditorio.

El medio que tenemos de expresar es la palabra, que no remite a una supuesta realidad que esté debajo de ella o le sirva de base, sino sólo a ella misma. Esto implicaría la total libertad de la técnica que maneja el lenguaje, porque su objeto no está amarrado a ningún fundamento (sustancial...) desde el que poder establecer la verdad o la falsedad de lo que el lenguaje dice. El lenguaje, pues, acaba diciéndose a sí mismo, pues no porque digamos que algo "es", tiene necesariamente que "ser" la cosa dicha. El lenguaje no hace que la cosa aparezca, no menta la cosa, por la sencilla razón de que no hay tal cosa que mentar, sino sólo palabras. El asunto, además, se complica en alguna medida cuando narramos nuestra historia de modo que el mismo lenguaje sea una cosa, esto es, instrumento que se puede manipular en una u otra dirección. Por ejemplo: en la dirección de elaborar discursos acerca de la sustancia y acerca de sí mismo. Me refiero al hecho de que cabe elaborar un discurso acerca del lenguaje en tanto que el lenguaje dice "sustancia". Lo que aparece entonces es, simplemente, la habilidad del orador para que el lenguaje se diga a sí mismo. En tal caso, decir lo sustancial sería, simplemente, una habilidad que tienen algunos y que otros no poseen. Y a la inversa: desenmascarar la pretensión de sustancialidad sería también otra habili-

d'inspiration divine, il peut traduire la première langue dans la seconde. Ce besoin de traduction veut dire que le message des Muses reste caché et voilé pour les mortels : les Muses disent la chose, mais la chose est cachée et voilée, et la tâche du poète consiste justement à dévoiler la chose. La vérité ne surgit donc que lorsque le poète la chante, mais seulement parce que les Muses lui ont transmis la voix divine afin de célébrer le futur et le passé ; une fois que le poète est en possession de la voix, on lui demande de louer, avec des hymnes, la lignée des heureux Sempiternels. Et c'est le chant du poète que perçoivent les mortels, lesquels ne savent rien des Muses ; ils se bornent à écouter le chant du poète.

Étant donné qu'il y a ces points communs (aussi bien le récit spécialisé poétique que le philosophique veulent dire ce qui est vrai et ce qui est réel, ce qui se cache derrière les apparences dans lesquelles habitent la plupart des hommes) et ces points de très grande opposition (les poètes *écoutent*, les philosophes *voient*), les fortes tensions qui se sont produites entre les deux sont parfaitement compréhensibles.

Les philosophes trouvent généralement que la prétension hiérophantique des poètes est excessive. Ils considèrent plutôt que la poésie, ce n'est que des mots soumis au mètre et au rythme. Mais il arrive que ceux qui écoutent ces mots soumis au mètre et au rythme tremblent, pris de terreur ; la pitié envahit leurs yeux de larmes et leur douleur disparaît : grâce à l'art du mot, l'âme est séduite et elle subit une transformation magique. La faculté d'agir grâce à l'art du mot, afin de séduire l'âme de la sorte, n'est pas l'apanage de la divinité mais le résultat de deux techniques : de celle qui fait que l'âme rôde sans but, et de celle qui trompe l'opinion. Mais, s'il s'agit de deux techniques, nous sommes en présence d'une activité rationnelle et, par conséquent, accessible en principe à tous ceux qui sont doués de raison. Et il est évident qu'être doué de raison ce n'est pas la même chose que d'avoir l'inspiration (dans le sens d'un savoir écouter, qui est le propre des poètes). De ce point de vue là, la poésie ne dit pas la chose, mais elle manoeuvre un instrument, le mot, qui lui permet de

dad al alcance de quienes han sido entrenados en este arte.

Recapitulemos brevemente. Unos piensan que hay una vinculación esencial entre el lenguaje y la cosa y, en consecuencia, sostienen que la palabra (en tanto que inspirada por las Musas) dice lo esencial: desde esta perspectiva no hay lugar para lo accidental. Otros, sin embargo, sostienen que el lenguaje es algo que acompaña a la cosa y que, por tanto, puede haber nombres a los que no corresponda ninguna cosa; desde esta perspectiva, la palabra puede ponerse tanto al servicio de lo accidental como de lo sustancial, dependiendo si se ve con los ojos del alma o con los del cuerpo. Finalmente, hay también quien enseña que la cosa es el mismo lenguaje: la sustancia se disuelve en sus expresiones lingüísticas que, paradójicamente, son siempre accidentales.

III

En griego "palabra" se dice *onoma*, y *onoma* es también el nombre propio de algo o alguien. Esto indica que la palabra nombra, y al nombrar una cosa esta cosa aparece. Se presupone, pues, que las cosas son dóciles al lenguaje, a las palabras. Sin embargo, afirmar que la palabra es nombre presenta ese reverso de escepticismo que está en el origen de nuestra historia. En efecto, si la palabra es nombre, pero sólo nombre, no llega entonces a representar el verdadero ser de la cosa. De este modo, el problema que plantea el lenguaje es el de la corrección de los "nombres". Pero detrás de este problema aún hay otro más radical que afecta a la autocomprensión de la misma historia que estoy narrando, que es también, no hay que olvidarlo, un conjunto de palabras. Pero si éste es el caso, dudar de la corrección de las palabras supondrá o dudar de la misma narración u obligar al silencio a aquel que narra, pues éste podría comunicar no el ser de la cosa, sino sólo el nombre, nombre que, quizá, sea absolutamente arbitrario y enmascarador del verdadero ser de la cosa.

Ahora bien, si por una parte está la palabra y por otra la cosa, cabe entonces pensar que una misma cosa puede recibir varios nombres o, por decirlo lingüísticamente, que un mismo sujeto

manœuvrer les sentiments de l'assemblée.

Le moyen dont nous disposons pour nous exprimer c'est le mot, la parole, qui ne renvoie pas à une soi-disant réalité qui serait au-dessous d'elle ou qui lui servirait de support, mais seulement à elle-même. Cela impliquerait la liberté absolue de la technique du langage, puisque son objet n'est attaché à aucun fondement (substantiel...) à partir duquel on pourrait déterminer la vérité ou la fausseté de ce que dit le langage. Le langage finit donc par se dire lui-même, car le fait de dire que quelque chose "est" n'implique pas forcément que la chose "soit" dite. Le langage ne fait pas apparaître la chose, il ne mentionne pas la chose, pour la simple raison qu'il n'y a pas de chose à mentionner, mais seulement des mots. L'affaire se complique aussi dans une certaine mesure lorsque nous racontons notre histoire de telle sorte que le langage lui-même devient une chose, c'est-à-dire, un instrument que l'on peut manoeuvrer dans une direction ou dans une autre. Par exemple, de façon à construire des discours sur la substance et sur le langage lui-même. Je parle du fait qu'on peut construire un discours sur le langage dans la mesure òu le langage dit la "substance". Ce que l'on voit apparaître alors c'est, tout simplement, la faculté de l'orateur pour faire en sorte que le langage se dise lui-même. Dans ce cas là, dire le substantiel ce serait, tout simplement, une habilité que certains possèdent et que d'autres n'ont pas. Et, au contraire, démasquer la prétention de substantialité serait aussi une autre habilité à portée de ceux qu'on a entraînés à cet art.

Reprenons brièvement. Certains pensent qu'il y a un lien essentiel entre le langage et la chose et ils affirment, par conséquent, que le propos (en tant qu'il a été inspiré par les Muses) dit l'essentiel : de ce point de vue là, il n'y a point de place pour l'accidentel. D'autres déclarent, par contre, que le langage accompagne la chose et qu'il peut donc y avoir des noms auxquels ne correspond rien du tout ; le mot peut donc être au service aussi bien de ce qui est accidentel que de ce qui est substantiel. Cela ne dépend que des yeux – de l'âme ou du corps – avec lesquels nous voyons. Finalement, certains enseignent aussi que la chose,

puede recibir (accidentalmente) predicados contradictorios entre sí. Cabe replicar que en medio de la contradictoriedad y de la confusión de los predicados, la sustancia emerge como un centro o polo de referencia fijo e inmutable y que, en tanto que fijo e inmutable, puede ser dicho con necesidad. Y la ciencia es de las cosas que son necesariamente. No salimos, sin embargo, del círculo, pues todo depende de que la estructura lingüística sujeto/predicado no se limite a ser la forma lógica de la oración, sino que de un modo u otro transparente la misma estructura de la realidad, pues la distinción entre "poner nombres a *lo que no es*" y "decir *lo que es* como si no fuera" depende de que algo sea en sentido fuerte: sustancial y no sólo accidentalmente.

El desenlace de nuestra historia es que deja de estar claro qué es lo accidental y qué es lo sustancial. Pero esta ambigüedad lo que hace, en definitiva, es apoyar los derechos de lo accidental sobre lo sustancial. He de reconocer que si escribo de este modo es sólo porque yo estoy más entrenado en las artes antisustancialistas que en las sustancialistas. Pero hay que admitir que los que optan por estas últimas también tienen buenos argumentos. Pueden acudir, pongamos por caso, a la identificación de la sustancia (lo que es verdaderamente, lo esencial, lo que es y no puede dejar de ser, lo que da sentido a las determinaciones accidentales) con Dios, o bien –en versiones más modernas y más laicas– a algunas de las versiones secularizadas de la divinidad: la Historia, la Conciencia, el Arte, la Raza. Se trata, en último extremo, de estar seguro sobre algo, sobre lo que sea y aunque sea de retirada y residualmente.

"De retirada y residualmente" porque la seguridad subjetiva no deja de ser una especie de sucedáneo frente a la seguridad objetiva. Puede decirse: no estoy seguro de que algo sea sustancial objetivamente, pero al menos me consuelo pensado en que algo (un amor, una vocación, un sentimiento...), aunque no sea (objetiva y sustancialmente) seguro, sí me da, al menos, seguridad (subjetiva). Se trata, quizá, de un triste consuelo, que los griegos no se permitieron o quizá no llegaron a vislumbrar. En último extremo, c'est le langage lui-même : la substance se dissout dans ses expressions linguistiques qui, paradoxalement, sont toujours accidentelles.

III

En grec, le "mot" se dit *onoma*, et *onoma* c'est aussi le nom propre de quelque chose ou de quelqu'un. Cela montre que le mot nomme et que, lorsqu'on nomme une chose, cette chose apparaît. On présuppose donc que les choses sont prêtes à obéir au langage, aux mots. Cependant, affirmer qu'un mot est un nom montre cet autre côté sceptique qui est à l'origine de notre histoire. En effet, si le mot est un nom, rien qu'un nom, le mot est incapable de représenter l'être véritable de la chose. C'est ainsi que le problème que pose le langage c'est celui de la correction des "noms". Mais derrière ce problème il y en a un autre, encore plus radical, qui concerne l'auto-compréhension de cette même histoire que je suis en train de raconter et qui est aussi, ne l'oublions pas, un ensemble de mots. Mais, si tel est le cas, le fait de mettre en doute la correction des mots implique ou bien qu'on doute du récit lui-même ou bien qu'on exige que celui qui raconte se taise, car celui-ci pourrait communiquer non pas l'être de la chose mais simplement le nom, un nom qui sera peut-être absolument arbitraire et qui masquera l'être véritable de la chose.

Or si, d'une part, il y a le mot et, d'autre part, la chose, on peut alors penser qu'une même chose peut recevoir plusieurs noms ou, pour le dire de façon plus linguistique, qu'un même sujet peut recevoir (par accident) des prédicats contradictoires. On peut répondre que, au milieu de la contradiction et de la confusion des prédicats, la substance surgit tel un centre ou un pôle de référence fixe et immuable, et, qu'en tant que celui-ci est fixe et immuable, il peut être dit nécessairement. Et la science fait partie des choses qui sont nécessairement. Cependant, nous ne quittons pas le cercle, puisque tout dépend de la structure linguistique sujet/prédicat qui ne doit pas se borner à être la forme logique de la phrase, pour montrer, au contraire, d'une façon ou d'une autre, cette même structure de la réalité, étant

para las rosas que en el día en que nacen mueren, la luz es eterna, porque nacen nacido ya el sol, y acaban antes que Apolo deje su curso visible.

Salvador Mas es profesor de Historia de la Filosofía en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Relación ocasional de citas

"Son en sí todas las cosas que se dan en el qué es". (Aristóteles, *Analíticos Segundos*, 73 a 35)

"También afirmamos que hay algo Bello en sí y Bueno en sí y, análogamente, respecto de todas aquellas cosas que postulábamos como múltiples; a la inversa, a su vez postulamos cada multiplicidad como siendo una unidad, de acuerdo con una Idea única, y denominamos a cada una lo que es". (Platón, *República* 507 b)

"Decimos que una cosa se genera desde otra y lo diferente desde lo diferente, ya se hable de lo simple, ya de lo compuesto. Lo digo de otra manera. Un hombre deviene músico, o bien: un no músico deviene músico, o bien: un hombre no músico deviene hombre músico. Llamo a lo simple que padece el proceso de génesis un hombre o un no músico. Y llamo compuesto a lo que se genera y a lo generado, como cuando decimos que un hombre no músico deviene hombre músico. Pues no sólo se dice que deviene un esto, sino también desde un esto; por ejemplo: un músico deviene desde un no músico. Pero esto no se dice así en todos los casos, pues el hombre no ha devenido desde el músico, sino que el hombre ha devenido músico". (Aristóteles, *Física*, 189 b 32 – 190 a 8)

"Accidente es lo que puede darse y no darse en una misma cosa, por ejemplo: el estar sentado puede darse y no darse en una misma cosa; de manera semejante también lo blanco: nada impide que la misma cosa sea unas veces blanca y otras veces no (…) Súmense también, por otro lado, al accidente las comparaciones recíprocas que se enuncian de alguna manera a partir del accidente, por ejemplo: si es más deseable lo bello o lo conveniente, y si es más agradable la vida de acuerdo con la virtud o de acuerdo con el placer, y cualquiera otra cosa que pueda venir a decirse de un modo semejante a éstas; en efecto, en todas las cosas de este tipo lo que se trata de averiguar es con cuál de ellas coincide más, como accidente, lo que se predica". (Aristóteles, *Tópicos*, 102 b 4-20).

"Decimos, por ejemplo, que accidentalmente el justo es músico, el hombre es músico y el músico es hombre; y del mismo modo que decimos que el músico construye una casa porque sucede accidentalmente al constructor que es

donné que la différence entre "donner un nom à *ce qui n'est pas*" et "dire *ce qui est* comme s'il n'était pas" dépend du fait que quelque chose soit, dans son sens le plus fort, c'est-à-dire, de façon substantielle et non pas seulement accidentelle.

Le dénouement de notre histoire brouille les limites entre ce qui est accidentel et ce qui est substantiel. Mais cette ambiguïté, après tout, défend les droits de ce qui est accidentel face à ce qui est substantiel. Je dois avouer que si j'écris de cette façon c'est parce que j'ai plus l'habitude des arts antisubstantialistes que des arts substantialistes. Mais il faut reconnaître que ceux qui choisissent ces derniers ne manquent pas non plus de bons arguments pour le faire. Ils peuvent faire appel, par exemple, à l'identification de la substance (ce qui est vraiment, l'essentiel, ce qui est et ne peut pas ne plus être, ce qui donne un sens aux déterminations accidentelles) avec Dieu, ou bien – dans des versions plus modernes et plus laïques – à quelques versions sécularisées de la divinité : l'Histoire, la Conscience, l'Art, la Race. Il s'agit, en dernière instance, d'être sûr de quelque chose, de n'importe quoi, même dans un mouvement de retrait et de façon résiduelle.

"Dans un mouvement de retrait et de façon résiduelle", car la sécurité subjective n'est autre chose qu'une espèce d'ersatz face à la sécurité objective. On peut dire : je ne suis pas sûr que quelque chose soit substantielle de façon objective, mais je me réconforte au moins en pensant que quelque chose (un amour, une vocation, un sentiment...), même si ce n'est pas quelque chose de sûr (ni objectivement ni substantiellement), me donne au moins une sécurité (subjective). Il s'agit sans doute d'un bien piètre réconfort, que les Grecs ne se sont pas permis ou qu'ils n'ont peut-être même pas pu entrevoir. À la limite, pour les roses qui meurent le jour de leur naissance, la lumière est éternelle puisqu'elles naissent lorsque le soleil s'est déjà levé et qu'elles disparaissent avant qu'Appolon n'ait abandonné son parcours visible.

Salvador Mas est professeur d'Histoire de la Philosophie à l'Université Nationale d'Éducation à Distance (UNED)

músico, o al músico que es constructor (en efecto, 'esto es tal cosa' significa aquí que tal cosa le sucede accidentalmente a esto), también hablamos en este sentido en el caso de los ejemplos aducidos: pues cuando decimos que el hombre es músico y que el músico es hombre, o que el blanco es músico o que éste es blanco, en el último caso lo decimos porque sucede accidentalmente que se den ambas cosas en el mismo sujeto; y que el músico es hombre, por su parte, porque 'músico' sucede que se da accidentalmente en éste. (Y en este sentido se dice también que lo no-blanco *es*: porque es aquello a lo cual esto le sucede accidentalmente). Así pues, las cosas que se dice que son accidentalmente, se dice que son por las razones siguientes: o bien porque ambas determinaciones se dan en la misma cosa y ésta *es*, o bien porque aquello se da *en algo que es*, o bien porque *es aquello en lo cual* se da la determinación de que aquello se predica". (Aristóteles, *Metafísica*, 1017 a 9 – 23)

"Gorgias (...) establece tres afirmaciones fundamentales lógicamente relacionadas: una y primera, que nada existe; segunda, que, aunque exista algo, es inaprehensible para el hombre; tercera, que, aunque sea aprehensible, en todo caso no se puede comunicar ni explicar al vecino". (Gorgias, B 3 = Sexto Empírico, *Adv. Math.* VII, 65)

" –Pues en ese caso tendrás mucha gente de esa índole y muy extraña –dijo Glaucón–; en efecto, todos los que aman los espectáculos con regocijo por aprehender, me parece a mí, son de esta índole; y aún más insólitos son los que aman las audiciones, al menos para ubicarlos entre los filósofos, ya que no estarían dispuestos a participar voluntariamente de una discusión o de un estudio serio; antes bien, como si hubiesen arrendado sus oídos, recorren las fiestas dionisíacas para oír todos los coros, sin perderse uno, sea en las ciudades, sea en las aldeas. A todos estos aprendices y otros semejantes, incluso de artes menores ¿los llamarás filósofos?
–De ningún modo –respondí–, más bien parecidos a filósofos.
–Entonces, ¿a quiénes llamas verdaderamente filósofos?
–A quienes aman el espectáculo de la verdad".
(Platón, *República*, 475 d)

"Para los que están despiertos, el orden del mundo es uno y común, mientras que cada uno de los que duermen se vuelve hacia uno propio".
(Heráclito, B 89 DK)

"No entienden la mayoría las cosas con las que se topan, ni pese a haberlas aprendido las conocen, pero a ellos se lo parece". (Heráclito, B 17 DK)

"Ensambladura invisible, más fuerte que la visible". (Heráclito, B 54 DK)

"Las demás cosas tienen una porción de todo, pero el

Rapport occasionnel de citations
"Toutes les choses qui arrivent dans le 'qu'est-ce que' sont en elles-mêmes".
(Aristote, *Seconds Analytiques*, 73 a 35)

"Nous l'énonçons en effet, dit-il. – Et aussi, qu'il existe un beau qui est cela précisément, un bon qui est cela précisément, et semblablement pour toutes les choses que nous posions naguère dans leur multiplicité ; en les posant maintenant, au rebours, selon ce qu'il y a d'un dans la nature de chacune, alors, comme si cette nature existait dans son unicité, nous appliquons à chacune la dénomination : 'ce que cela est'".
(Platon, *République*, 507 b)

"Nous disons qu'une chose s'engendre à partir d'une autre, et le différent à partir de ce qui est différent, aussi bien si l'on parle de ce qui est simple que de ce qui est composé. Autrement dit, un homme devient musicien, ou bien : un non-musicien devient musicien, ou bien : un homme non-musicien devient un homme musicien. Ce qui est simple et endure un processus de genèse, je l'appelle un homme ou un non-musicien. J'appelle composé ce qui s'engendre et ce qui est engendré, par exemple, quand nous disons qu'un homme non-musicien devient un homme musicien. Car on ne dit pas seulement qu'il devient ceci, mais encore qu'il le fait à partir de cela. Par exemple : un musicien devient tel à partir d'un non-musicien. Mais ce n'est pas ainsi qu'on le dit dans tous les cas, puisque l'homme n'est pas devenu à partir du musicien, mais l'homme est devenu musicien".
(Aristote, *Physique*, 189 b 32 - 190 a 8)

"Accident, c'est ce qui peut arriver et ne pas arriver chez la même chose, par exemple : être assis peut arriver et ne pas arriver chez la même chose ; il en est de même en ce qui concerne le blanc : rien n'empêche que la même chose soit blanche parfois, mais pas toujours [...] D'autre part, ajoutons aussi à l'accident les comparaisons réciproques qui s'énoncent en quelque sorte à partir de l'accident, par exemple : si ce qui est beau est plus désirable que ce qui convient, et si la vie est plus agréable lorsqu'elle est en accord avec la vertu ou avec le plaisir, et n'importe quoi qui puisse se dire d'une façon semblable à celles-ci ; en effet, dans toutes les choses de ce genre, il s'agit de vérifier quelle est celle avec laquelle coïncide davantage, en tant qu'accident, ce que l'on dit à leur sujet".
(Aristote, *Topiques*, 102 b 4-20)

"Par exemple, nous disons que le juste est musicien, ou que l'homme est musicien ou que le musicien est homme ; de même, quand nous disons que le musicien bâtit, c'est parce l'architecte est musicien par accident, ou le musicien, architecte par accident ; dire, en effet, 'ceci est cela', signifie que ceci est l'accident de cela. De même dans les cas que nous avons mentionnés ; si ►

Intelecto es infinito, autónomo y no está mezclado con ninguna cosa, sino que está solo y por sí mismo". (Anaxágoras, B 12 DK)

"El segundo argumento es el llamado 'Aquiles', y es ello que lo más lento jamás será alcanzado en la carrera por lo más rápido, pues es forzoso que el perseguidor llegue primero al punto del que partió el perseguido, de suerte que es forzoso que el más lento lleve siempre alguna ventaja". (Zenón de Elea, A 26 DK = Arist. *Física* 239 b 14)

"Hay una ciencia que estudia lo que es, en tanto que algo que es, y los atributos que, por sí mismo, le pertenecen. Esta ciencia, por lo demás, no se identifica con ninguna de las denominadas particulares. Ninguna de las otras ciencias, en efecto, se ocupa universalmente de lo que es, en tanto que algo que, sino que tras seccionar de ello una parte, estudia los accidentes de ésta..."
(Aristóteles, *Metafísica*, 1003 a 21-25)

"De nuevo asaltó Menelao a Paris para matarle con la broncínea lanza; pero Afrodita arrebató a su hijo con gran facilidad, por ser diosa, y llevóle, envuelto en densa niebla, al oloroso y perfumado tálamo. Luego fue a llamar a Helena, hallándola en la alta torre con muchas troyanas; tiró suavemente de su perfumado velo, y tomando la figura de una anciana cardadora que allá en Lacedemonia le preparaba a Helena hermosas lanas y era muy querida de ésta, díjole la diosa Afrodita:..."
(Homero, *Iliada*, III, 368 y ss.)

"Es necesario que sea lo que cabe que se diga y se conciba. Pues hay ser, pero nada, no la hay. Te exhorto a que medites sobre ello, pues te apartaré lo primero de esta vía de investigación. Mas también de esta otra, por la que de cierto mortales que nada saben andan errantes, como con dos cabezas, pues la incapacidad que anida en sus pechos se torna derecho un pensamiento descarriado. Y ellos se ven arrastrados sordos y ciegos a un tiempo, estupefactos, horda sin discernimiento, a quienes de ordinario ser y no ser les parece lo mismo y no lo mismo, y de todas las cosas es regresivo el camino. Y es que nunca se violará tal cosa, de forma que algo, sin ser, sea. Así que aparta de esta vía de investigación tu pensamiento, y que la rutina de la mucha práctica no te fuerce tampoco a encaminar por esta vía ojo desatento, oído resonante y lengua: en vez de eso discierne en razón la prueba muy argumentada que te he propuesto". (Parménides, B 6-7, DK)

"Pues lo que cabe concebir y lo que cabe que sea, son una misma cosa". (Parménides, B 3 DK)

" (...) Por tanto serán nombres todo cuanto los mortales convinieron, creídos que se trataba de verdades: llegar a ser y perecer, ser y no ser, cambiar de lugar y variar de color resplandeciente". (Parménides, B 8, 39-41, DK)

nous disons, par exemple, que l'homme est musicien et que le musicien est un homme, ou que le blanc est musicien ou que le musicien est blanc, les deux dernières expressions signifient que l'un et l'autre attributs sont accidents du même être, la première expression signifie que l'attribut est accident de l'être, tandis que 'le musicien est un homme' signifie que musicien est un accident de l'homme. De même on dit que le non-blanc est, parce que ce dont il est l'accident, est. Quand donc un être est dit être par accident un autre, c'est ou bien parce que l'un et l'autre appartiennent au même sujet, lequel est, ou bien parce que le prédicat est un accident du sujet, lequel est, ou bien enfin parce que le sujet, auquel appartient comme un accident ce dont il est lui-même prédicat, lui-même est".
(Aristote, *Métaphysique*, 1017 a 9-23)

"Gorgias [...] établit trois affirmations fondamentales, logiquement reliées entre elles : l'une, la première, c'est que rien n'existe ; la seconde, que, même s'il existait quelque chose, celle-ci ne pourrait pas être appréhendée par l'homme ; la troisième, que, même si elle pouvait être appréhendée, elle ne pourrait en aucun cas être communiquée ou expliquée à quelqu'un d'autre".
(Gorgias, B 3 = Sextus Empiricus, *Adv. Math.* VII, 65)

"À ce compte, tu trouveras chez quantité de gens – repartit Glaucon – des échantillons déconcertants d'un tel caractère ! Il appartient en effet, selon moi, à tous les amateurs de spectacles, puisqu'ils prennent plaisir à étudier quelque chose ; et ceux qui aiment à entendre seraient des plus déconcertants qu'on pût mettre au nombre des philosophes : eux qui ne consentiraient pas de leur plein gré à se rendre à une réunion comme celle-ci, où l'on débat une question, mais qui, comme si l'on avait payé leurs oreilles pour écouter tous les choeurs, font la course aux Dionysies sans en laisser une seule, ni de celles de la ville, ni de celles des bourgs ! De tous ces gens-là, d'autres encore qui se consacrent à étudier de pareilles choses, et ceux qui font des arts mineurs l'objet de leur prédilection, les appellerons-nous philosophes ? Pas du tout, répliquai-je, mais ressemblant à des philosophes. Et, fit-il, quels sont ceux dont tu dis que ce sont les philosophes authentiques ? Ce sont, répondis-je, ceux pour qui la vérité est le spectacle dont ils sont amateurs". (Platon, *La République*, 475 d)

"Pour ceux qui sont réveillés, l'ordre du monde est un et commun à tous, tandis que chacun de ceux qui sont endormis se tourne vers celui qui lui appartient en propre".
(Héraclite, B 89 DK)

"La plupart des gens ne comprend pas les choses qu'on rencontre ; même s'ils les ont apprises, ces gens ne les connaissent pas, mais, eux, ils trouvent que si".
(Héraclite, B 17 K)

"Decidme ahora, Musas que poseéis olímpicos palacios y como diosas lo presenciáis y conocéis todo, mientras que nosotros oimos tan sólo la fama y nada cierto sabemos, cuáles eran los caudillos y príncipes de los dánoas". (Homero, *Iliada*, II, 484 y ss.)

"¡Pastores del campo, triste oprobio, vientres tan sólo! Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad. Así dijeron las hijas bienhabladas del poderoso Zeus. Y me dieron un cetro después de cortar una admirable rama de florido laurel. Infundiéronme voz divina para alabar con himnos a la estirpe de los felices Sempiternos y cantarles siempre a ellas mismas al principio y al final".
(Hesiodo, *Teogonía* 26-34)

"La palabra es un gran soberano que, con un cuerpo pequeñísimo y sumamente invisible, consigue efectos realmente divinos; puede ya eliminar el miedo, ya suprimir el dolor, ya infundir alegría, ya aumentar la compasión. Que esto es así voy a mostrarlo. Es necesario mostrarlo a los oyentes también mediante un ejemplo por todos admitido; toda poesía la considero y califico como discurso con medida; a quien la escucha le invade un estremecimiento lleno de temor, una compasión bañada en lágrimas y un anhelo nostálgico, y frente a venturas y desgracias de acciones y personas ajenas el alma sufre un sufrimiento peculiar por mediación de las palabras".
(Gorgias, *Encomio de Helena* = Unt. B 11)

"Las rosas amo del jardín de Adonis,
esas volucres amo, Lidia, rosas,
que en el día en que nacen
en ese día mueren.
La luz para ellas es eterna, porque
nacen nacido ya el sol, y acaban
antes que Apolo deje
su curso visible.
Hagamos así nuestra vida *un día*,
inscientes, Lidia, voluntariamente
que hay noche antes y después
de lo poco que duramos".
(Ricardo Reis, *Libro I de las Odas*, Oda II)

"Assemblage invisible, bien plus fort que celui qui est visible". (Héraclite, B 54 DK)

"Les autre choses ont une partie de tout, mais l'Intellect est infini, autonome et il ne se mélange avec rien du tout; au contraire, il est seul et par lui-même".
(Anaxagore, B 12 DK)

"Le second argument c'est celui qu'on appelle 'Achille': ce qui est plus lent ne sera jamais rejoint, à la course, par ce qui est plus rapide, car il faut à tout prix que le poursuivant arrive d'abord au point d'où est parti celui que l'on poursuit, de façon à ce que, forcément, le plus lent ait toujours quelque avantage".
(Zénon d'Élée, A 26 DK = Aristote, *Physique*, 239 b 14)

"Il y a une science qui étudie l'Être en tant qu'être, et ses attributs essentiels. Elle ne se confond avec aucune des autres sciences dites particulières, car aucune de ces autres sciences ne considère en général l'Être en tant qu'être, mais découpant una certaine partie de l'Être, c'est seulement de cette partie qu'elles étudient les accidents... "
(Aristote, *Métaphysique*, 1003 a 21-25)

"Une fois encore, Ménélas se lança sur Pâris, ardent à le tuer avec sa lance de bronze ; mais Aphrodite n'eut aucune peine, car elle était déesse, à enlever son fils. Elle le cacha sous un épais brouillard et le déposa dans sa chambre odorante où brûlaient des parfums. Elle alla chercher Hélène, qui se trouvait sur la haute tour. La foule des Troyennes se pressait autour d'elle. Elle tira doucement de son voile parfumé et, prenant l'apparence d'une vieille fileuse de laine qui, jadis en Lacédémone, travaillait les fines laines pour Hélène qui l'aimait tant, la déesse Aphrodite lui dit... "
(Homère, *L'Iliade*, III, 368 et sq.)

"Il est nécessaire que soit ce qu'il est possible de dire et de concevoir. Car il y a l'être, mais le néant, il n'y en a pas. Je t'encourage à réfléchir là-dessus, car je t'écarterai d'abord de cette voie de recherche. Mais aussi de l'autre, là où il est certain que des mortels qui ne savent rien du tout rôdent sans but, comme s'ils avaient deux têtes, car l'inaptitude qui couve dans leur sein devient derechef une pensée débridée. Et ils sont entraînés, sourds et aveugles à la fois, stupéfaits, telle une horde qui ne comprend rien, eux, qui pensent normalement que être et ne pas être, c'est la même et autre chose à la fois, et que de toute chose le chemin se fait à rebours. Et jamais on ne violera ceci, de telle sorte que quelque chose soit, sans être. Éloigne donc ta pensée de cette voie de recherche, et que la routine de cette grande pratique ne t'oblige pas non plus à diriger sur cette voie l'oeil distrait, l'oreille qui résonne et la langue : trouve plutôt, en raisonnant, la preuve bien charpentée que je t'ai proposée". (Parménide, B 6-7, DK) ►

"Car ce que l'on peut concevoir et ce qui peut être, c'est la même chose".
(Parménide, B 3, DK)

"[...] Les noms, ce sera donc tout ce que les mortels auront convenu, croyant qu'il s'agissait de vérités : devenir et périr, être et ne pas être, changer de place et toucher à cette couleur éclatante".
(Parménide, B 8, 39-41, DK)

"Dites-moi maintenant, Muses qui possédez les palais de l'Olympe, car vous êtes des déesses, vous assistez à tout, vous savez tout, tandis que nous, nous n'entendons que la seule rumeur, et nous ne savons rien – quels étaient les chefs et les princes des Danaens".
(Homère *L'Iliade*, II, 484 et sq.)

"Bergers des champs, triste opprobre, rien que des ventres ! Nous savons dire beaucoup de mensonges ayant l'apparence de vérités ; et nous savons, quand nous le voulons, proclamer la vérité. Ainsi parlèrent les filles, qui parlaient si bien, du puissant Zeus. Et elles me donnèrent un sceptre après avoir coupé une admirable branche de laurier en fleur. Elles me transmirent une voix divine afin de louer avec des hymnes la lignée des heureux Sempiternels, et pour toujours les célébrer, elles, au début et à la fin".
(Hésiode, *Théogonie* 26-34)

"Le mot est un grand souverain qui, malgré son corps extrêmement petit et presque invisible, obtient des effets vraiment dignes des dieux ; il peut soit éliminer la peur, soit supprimer la douleur, soit transmettre la joie, soit augmenter la pitié. Et je vais montrer qu'il en est bien ainsi. Il faut le montrer à l'assemblée moyennant un exemple que tout le monde accepte ; je considère et je désigne toute poésie comme étant un discours qui a une mesure ; celui qui l'écoute est envahi par un frisson plein d'effroi, par une pitié baignée de larmes et par un désir plein de nostalgie, et face aux bonheurs et aux malheurs causés par des actions ou par des personnes étrangères, l'âme endure un sentiment très particulier grâce à l'intervention des mots".
(Gorgias, *Éloge d'Hélène* = Unt. B 11)

"J'aime les roses du jardin d'Adonis, ces volucres, Lydia, je les aime, roses
qui, le jour même de leur naissance,
meurent.
La lumière, pour elles, est éternelle, car elles naissent
lorsque le soleil s'est déjà levé, et elles disparaissent
avant qu'Appolon n'abandonne
son parcours visible.
Faisons ainsi de notre vie *un jour*, ignorant volontairement, Lydia,
que la nuit est là, avant et après
notre courte durée".
(Ricardo Reis, *Livre I des Odes*, Ode II)

(Traduction de Pedro Elías révisée par Cristina de Peretti)

JUAN MARÍA SOLARE

Una ventana a *El Sur*

a Beatriz Entenza, esa Leonor

Hacia 1993, en Buenos Aires, soñé con Borges. En algún momento me dí cuenta de que era un sueño. Él se dio cuenta de que me dí cuenta. Le pregunté: "¿Quién sueña a quién?" Sonrió levemente, comprendí que esa gastada pregunta era la única que estaba prohibida. "Entonces, ¿yo soy vos?" deslicé cautamente. Respondió: "Yo fui vos".

Iannis Eralos

"Diga lo que se le dé la gana, nadie le va a creer".

Honorio Bustos Domecq

Tal vez en aras de la verosimilitud, tal vez para dar apariencia de realidad a las narraciones fantásticas o para difuminar las fronteras entre los hechos literarios y los otros, o tal vez, sencillamente, porque en ese momento no se les ocurre nada mejor, numerosos escritores incluyen episodios de su propia vida en sus relatos.

Paradigmático y transparente es el caso de Jorge Luis Borges. Las referencias autobiográficas son una constante de su obra, constante que –como todos los vicios arraigados– se acentúa cada vez más cuando se acerca la vejez.

Por ejemplo: el relato *La biblioteca de Babel* es –según el propio Borges– "una versión pesadillesca o una magnificación de aquella biblioteca municipal". Se refería a la biblioteca Miguel Cané (ubicada aún en la calle Carlos Calvo 4319, esquina Muñiz), donde Borges trabajó nueve años (1937-1946) en un puesto burocrático de ínfima categoría. Nunca pudo adaptarse a ese trabajo tedioso y frustrante. "Nueve años concurrí a esa biblioteca, nueve años que serán en el recuerdo una sola tarde, una tarde monstruosa".

Une fenêtre sur *Le Sud*

à Beatriz Entenza, cette Leonor

Vers 1933, à Buenos Aires, je rêvais de Borges. À un certain moment, je me rendis compte que c'était un rêve. Il se rendit compte que je me rendais compte.
Je lui demandais : "Qui rêve de qui ?" Il sourit légèrement, je compris que cette question usée était l'unique qui fût interdite "Alors, je suis vous ?" risquais-je prudemment. Il répondit : "Je fus vous".

Iannis Eralos

"Dites ce que vous avez envie de dire, personne ne vous croira"
Honorio Bustos Domecq

Il se peut que pour respecter la vérité, pour donner sans doute une apparence de réalité aux narrations fantastiques ou, encore, pour estomper les frontières entre les faits littéraires et les autres ou, peut-être, simplement, parce qu'à ce moment ils n'ont pas de meilleure idée, les écrivains incluent des épisodes de leur propre vie dans leurs récits.

Le cas de Jorge Luis Borges est en ce sens paradigmatique et transparent. Les références autobiographiques sont une constante de son œuvre, constante qui – comme tous les vices bien enracinés – s'accentue au fur et à mesure du vieillissement.

Par exemple : le récit *La Bibliothèque de Babel* est suivant Borges "une version cauchemardesque ou magnifiée de cette bibliothèque municipale". Il se réfère à la Bibliothèque Miguel Cané (qui existe encore au numéro 4319 de la rue Carlos Calvo, à l'angle de la rue Muñiz), où Borges travailla durant neuf ans, de 1937 à 1946, occupant un poste bureaucratique d'une catégorie infime. Il ne put jamais s'adapter à ce travail ennuyeux et frustrant. "J'allais durant neuf ans à cette bibliothèque, neuf

"Fueron nueve años de profunda infelicidad". *(...)* "La cantidad de libros y de anaqueles que mencioné en el relato eran literalmente los que tenía junto a mi codo. Algunos críticos perspicaces se han preocupado por esas cifras y las han dotado, generosamente, de un significado místico". (*Un ensayo autobiográfico*, 1970).

Incluso durante la conversación, o en entrevistas, Borges colaba aforismos descubiertos previamente, "monedas" ya usadas en sus cuentos. Aquí se daba el proceso inverso, es decir, que la vida de Borges se inspiraba en su propia literatura.

La construcción de un personaje llamado "escritor"

Paralelamente a su obra literaria, Borges ha producido un personaje: el escritor Jorge Luis Borges, detrás del cual el individuo Jorge Luis Borges se evapora. Recíprocamente, el Borges de carne y hueso –el escritor– procuró asemejarse a esa imagen literaria de sí mismo. En su característica página "Borges y yo" (del libro *El Hacedor*, de 1960) señala esta duplicidad:

"Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. (...) Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. (...) No sé cuál de los dos escribe esta página". Esta breve prosa plantea y describe el proceso de fusión que Borges llevó a cabo entre su vida y su escritura, al hacer de sí mismo un personaje de ficción; a la vez que en su propia vida, como un actor que interpreta su papel, iba asumiendo los rasgos estilizados de un personaje literario.

"Borges habla de sí mismo con tanta frecuencia a lo largo de su obra que se vuelve omnipresente en ella. Esa omnipresencia, sin embargo, es siempre un tanto fantasmal, pues está teñida de la irrealidad de un personaje de ficción". (Aníbal González, *La imagen de su cara: vida y opiniones de Jorge Luis Borges*). Como en toda literatura, el yo narrativo no se identifica (necesariamente) con el escritor ni con sus opiniones si es que las tiene; pero la dificultad en separar ambos es aquí mayor porque el narrador afirma llamarse Borges. La confusión es adrede, desde ya, y se

ans qui seront le souvenir d'un seul après-midi, un après-midi monstrueux. Neuf ans de profonde infortune [...] Les tas de livres et la quantité d'étagères que je mentionnais dans mon récit étaient pour la plupart ceux qui se trouvaient, littéralement, près de mon coude. Certains critiques perspicaces, préoccupés par ces chiffres, les ont généreusement dotés d'un sens mystique". (*Un essai autobiographique*, 1970).

Même au cours d'une conversation ou durant une entrevue, Borges glissait des aphorismes découverts quelque temps auparavant, des "monnaies" déjà utilisées dans ses contes. Dans ce cas, il s'agit d'un processus inverse ; la vie de Borges s'inspirait de sa propre littérature.

La construction d'un personnage appelé "écrivain"

Parallèlement à son œuvre littéraire, Borges a produit un personnage : l'écrivain Jorge Luis Borges, derrière lequel l'individu Jorge Luis Borges s'évapore. Réciproquement, le Borges en chair et en os – l'écrivain – tenta de ressembler à cette image littéraire de lui-même. Dans sa page caractéristique *Borges et moi* (du livre *L'auteur*, de 1960), il indique cette duplicité : "C'est l'autre, c'est Borges, qui a les idées [...] Peu à peu, je lui cède tout, bien que je tienne en compte sa manie perverse de falsifier et de magnifier [...] Je ne sais pas qui des deux est en train d'écrire cette page". Ce texte bref expose et décrit le processus de fusion que Borges réalise entre sa vie et son écriture, en faisant de lui-même un personnage de fiction, tandis qu'il assumait dans sa propre vie, comme un acteur interprétant son rôle, les traits stylisés d'un personnage littéraire.

"Borges parle de lui-même si fréquemment tout au long de son œuvre qu'il y est omniprésent. Cette omniprésence, cependant, est toujours un peu fantasmagorique, puisqu'elle est imprégnée de l'irréalité d'un personnage de fiction". (Aníbal González, *L'image de son visage : vie et opinions de Jorge Luis Borges*). Comme dans toute littérature, le moi narratif ne s'identifie pas (nécessairement) avec l'écrivain ni avec ses opinions, au cas où il en aurait ; mais la difficulté de

origina en la intención de crear un personaje llamado "escritor".

La imagen de sí mismo que Borges brinda en *Un ensayo autobiográfico* corresponde a la del "típico protagonista de la ficción sentimental: un ser inherentemente bondadoso, inofensivo, pasivo y hasta algo ingenuo, que sólo busca amar y ser amado". (Aníbal González, *La imagen de su cara: vida y opiniones de Jorge Luis Borges*).

El Sur

En el cuento *El Sur* (publicado en febrero de 1953, y que luego integró al libro *Ficciones*), Borges necesitaba un pretexto para enviar a su personaje –un hombre de ciudad llamado Juan Dahlmann– a un paraje tranquilo, donde pudieran acuchillarlo con naturalidad. Lo encontró: iría a una cura de reposo debido a algún accidente grave. Y ese accidente repite, casi textualmente, un accidente ocurrido al propio Borges tres lustros antes.

Es necesario citar íntegro el párrafo correspondiente de *El Sur*:

"Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones. Dahlmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar descabalado de las *Mil y Una Noches*, de Weil; ávido de examinar ese hallazgo, no esperó que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente ¿un murciélago, un pájaro? En la cara de la mujer que le abrió la puerta vio grabado el horror, y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre. La arista de un batiente recién pintado que alguien se olvidó de cerrar le había hecho esa herida. Dahlmann logró dormir, pero a la madrugada estaba despierto y desde aquella hora el sabor de todas las cosas fue atroz. La fiebre lo gastó y las ilustraciones de las *Mil y Una Noches* sirvieron para decorar pesadillas. Amigos y parientes lo visitaban y con exagerada sonrisa le repetían que lo hallaban muy bien. Dahlmann los oía con una especie de débil estupor y le maravillaba que no supieran que estaba en el infierno. Ocho días pasaron, como ocho siglos. Una tarde, el médico habitual se presentó con un médico nuevo y lo condujeséparer les deux est ici majeure car le narrateur affirme qu'il s'appelle Borges. La confusion est voulue, depuis le début, et naît dans l'intention de créer un personnage appelé "écrivain".

L'image que Borges offre de lui-même dans *Un Essai autobiographique* correspond à celle du "protagoniste typique de la fiction sentimentale : un être bon d'une façon inhérente, inoffensif, passif et même quelque peu ingénu, qui ne cherche qu'à aimer et être aimé". (Aníbal González, *L'image de son visage : vie et opinions de Jorge Luis Borges*).

Le Sud

Dans le récit *Le Sud*, (publié en février 1953, avant de faire partie du livre *Fictions*), Borges avait besoin d'un prétexte pour envoyer son personnage – Juan Dahlmann, un homme de la ville – dans un parage tranquille, où il pourrait se faire tout naturellement poignarder. Il le trouva : un accident grave obligerait son personnage à une cure de repos. Et cet accident répète, presque textuellement, un accident dont souffrit Borges une quinzaine d'années auparavant.

Il est nécessaire de citer intégralement le paragraphe concernant l'épisode en question :

"Aveugle aux fautes, le destin peut se montrer impitoyable pour la moindre distraction. Dahlmann avait obtenu, cette après-midi, un exemplaire quelque peu incomplet des *Mille et une nuits*, de Weil ; avide d'examiner cette trouvaille, il n'attendit pas l'ascenseur et gravit les escaliers en toute urgence ; quelque chose dans l'obscurité lui frôla le front, une chauve-souris, un oiseau ? Il vit, sur le visage de la femme qui lui ouvrit la porte, se refléter l'horreur, et la main qu'il passa sur son front rougit de sang. L'angle d'un volet récemment peint, qu'on avait oublié de fermer, l'avait blessé. Dahlmann put s'endormir, mais il se réveilla à l'aube, et depuis lors la saveur de toutes les choses devint atroce. La fièvre l'épuisa et les illustrations des *Mille et une nuits* servirent de décor aux cauchemars. Amis et parents le visitèrent en répétant avec un sourire exagéré qu'ils trouvaient qu'il allait bien. Dahlmann les écoutait avec une sorte de stupeur faible et s'étonnait que personne ne sût qu'il était en enfer.

ron a un sanatorio de la Calle Ecuador, porque era indispensable sacarle una radiografía. Dahlmann, en el coche de plaza que los llevó, pensó que en una habitación que no fuera la suya podría, al fin, dormir. Se sintió feliz y conversador; en cuanto llegó, lo desvistieron, le raparon la cabeza, lo sujetaron con metales a una camilla, lo iluminaron hasta la ceguera y el vértigo, lo auscultaron y un hombre enmascarado le clavó una aguja en el brazo. Se despertó con náuseas, vendado, en una celda que tenía algo de pozo y, en los días y noches que siguieron a la operación pudo entender que apenas había estado, hasta entonces, en un arrabal del infierno. El hielo no dejaba en su boca el menor rastro de frescura. En esos días, Dahlmann minuciosamente se odió; odió su identidad, sus necesidades corporales, su humillación, la barba que le erizaba la cara. Sufrió con estoicismo las curaciones, que eran muy dolorosas, pero cuando el cirujano le dijo que había estado a punto de morir de una septicemia, Dahlmann se echó a llorar, condolido de su destino. Las miserias físicas y la incesante previsión de las malas noches no le habían dejado pensar en algo tan abstracto como la muerte. Otro día, el cirujano le dijo que estaba recomponiéndose y que, muy pronto, podría ir a convalecer a la estancia. Increíblemente, el día prometido llegó".

El accidente de Borges (diversos testimonios)

Este incidente encuentra su pasaje simétrico en la vida de Borges. Cuando iba a la casa de una amiga chilena, posiblemente Emma Risso Platero, Borges se incrusta en la cabeza la hoja de una ventana abierta y recién pintada; el accidente deriva en una septicemia que lo coloca al borde de la muerte.

– La versión de Borges

En su autobiografía (*Un ensayo autobiográfico*, de 1970) Borges relata así este episodio:

"El día de Nochebuena de 1938 (año en que murió mi padre) sufrí un grave accidente. Subía corriendo una escalera, y de pronto sentí que algo me raspaba la cabeza. Había rozado la arista

Huit jours passèrent, comme huit siècles. Un après-midi, le médecin habituel se présenta avec un nouveau médecin et ils l'emmenèrent dans l'un des hôpitaux de la rue Ecuador, car il était indispensable de lui faire une radiographie. Dans la voiture de louage qui les conduisaient à leur destination, Dahlmann pensa qu'une fois dans une chambre qui ne serait pas la sienne il pourrait, finalement, dormir. Il se sentit heureux et conservateur ; quand ils arrivèrent, on le dévêtit, on lui rasa la tête, on l'attacha avec des sangles de métal à un brancard, on l'éblouit jusqu'au vertige, on l'ausculta, puis un homme masqué lui planta une seringue dans le bras. Il se réveilla avec des nausées, entouré de bandes, dans une cellule qui avait quelque chose d'un puits et, durant les jours et les nuits qui suivirent l'opération, il put comprendre que jusque là, il n'avait été que dans un faubourg de l'enfer. La glace dans sa bouche ne lui laissait aucune trace de fraîcheur. Durant ces jours, Dahlmann se haït minutieusement ; il haït son identité, ses nécessités corporelles, son humiliation, la barbe qui lui hérissait le visage. Il souffrit avec stoïcisme le traitement, qui était très douloureux, mais lorsque le chirurgien lui dit qu'il avait été sur le point de mourir de septicémie, Dahlmann se mit à sangloter, prenant pitié de son propre destin. Les misères physiques et l'incessante prévision des mauvaises nuits ne lui avaient pas permis de penser à quelque chose d'aussi abstrait que la mort. Un autre jour, le chirurgien lui dit qu'il était en train de se récupérer et que, très bientôt, il pourrait aller en convalescence à la campagne. Incroyablement, le jour promis arriva".

L'accident de Borges (divers témoignages)

Cet incident est un reflet symétrique d'un épisode de la vie de Borges. Un jour où il allait visiter une amie chilienne, probablement Emma Risso Platero, Borges se planta dans la tête un volet de fenêtre ouverte et récemment peinte ; l'accident dériva en une septicémie qui risqua d'être mortelle.

– La version de Borges

Dans son autobiographie (*Un essai*

de un batiente recién pintado. A pesar de que fui atendido en seguida, la herida se infectó y pasé alrededor de una semana sin dormir, con alucinaciones y fiebre muy alta. Una noche perdí el habla y tuvieron que llevarme al hospital para una operación urgente. Tenía septicemia, y durante un mes me debatí entre la vida y la muerte. Mucho después escribiría sobre eso en mi cuento *El Sur*".

"Cuando empecé a recuperarme temí haber perdido la razón. Mi madre quería leerme un libro que yo había encargado, *Out of the Silent Planet* de C. S. Lewis, pero durante dos o tres noches fui postergando la lectura. Finalmente prevaleció su voluntad, y después de escuchar una o dos páginas rompí a llorar. Mi madre me preguntó qué significaban esas lágrimas. 'Lloro porque entiendo', dije".

"Poco después me atemorizó la idea de no volver a escribir nunca más. Había escrito una buena cantidad de poemas y docenas de artículos breves, y pensé que si en ese momento intentaba escribir una reseña y fracasaba, estaría terminado intelectualmente. Pero si probaba algo que nunca había hecho antes y fracasaba, eso no sería tan malo y quizá hasta me prepararía para la revelación final. Decidí entonces escribir un cuento, y el resultado fue *Pierre Menard, autor del Quijote*".

Borges narró también este mismo episodio a otros entrevistadores, como a Georges Charbonnier en 1964 (*"Entretiens avec Jorge Luis Borges"*, página 109).

– Según su madre

Hay otras versiones de este episodio. Esta es la descripción de Leonor Rita Acevedo Haedo (1876-1975), la longeva madre de Borges (a quien él llamaba sintéticamente Madre), su colaboradora más eficaz durante décadas. Su testimonio fue recogido en la revista parisina "L'Herne" en 1964:

"Tuvo otro accidente terrible (...) Estuvo durante unos días entre la vida y la muerte. Era la víspera de la Navidad, y Georgie había ido a buscar a una chica que almorzaría con nosotros. ¡Pero Georgie no volvía! Estuve angustiada hasta que llamó la

autobiographique, 1970), Borges relate cet épisode en ces termes :

"Le jour de Noël de 1938 (année où mourut mon père) j'eus un grave accident. Je montais les escaliers en courant, et tout d'un coup je sentis que quelque chose me grattait la tête. J'avais frôlé l'arête d'un volet récemment peint. Bien que l'on me soigna sans tarder, la blessure s'infecta et je passais environ une semaine sans pouvoir dormir, souffrant d'hallucinations et avec une fièvre très haute. Une nuit, je perdis la parole et on dut m'emmener à l'hôpital pour une opération urgente. Je souffrais de septicémie, et durant un mois je me débattais entre la vie et la mort. Beaucoup plus tard je devais revenir sur et épisode en écrivant mon récit *Le Sud*.

Lorsque je commençais à me récupérer, je craignais d'avoir perdu la raison. Ma mère voulait me lire un livre que j'avais commandé, *Out of the Silent Planet* de C. S. Lewis, mais durant trois ou quatre nuits je repoussais la lecture. Finalement ma mère imposa sa volonté, et après que j'eus écouté une ou deux pages j'éclatais en sanglots. Ma mère me demanda ce que signifiaient ces larmes. "Je pleure parce que je comprends", lui dis-je.

Peu après, je fus pris de crainte à l'idée de ne jamais plus pouvoir écrire. J'avais déjà écrit un certain nombre de poèmes et une douzaine d'articles brefs, et je pensais qu'au cas où j'essayais, en ce moment, d'écrire une serait-ce qu'une notice sans pouvoir y arriver, je serais fini intellectuellement. Mais si j'essuyais un échec en tentant quelque chose que je n'avais jamais fait auparavant, cela ne serait pas aussi nocif et, peut-être, me préparerait même à la révélation finale. Je décidais alors d'écrire un conte, et le résultat fut *Pierre Menard, auteur du Don Quichotte*".

Borges rapporta aussi l'épisode en question au cours de divers entretiens, par exemple en 1964 à Georges Charbonnier (*Entretiens avec Jorge Luis Borges*, page 109).

– Suivant sa mère

Il y a d'autres versions de cet épisode, ainsi celle de Leonor Rita Acevedo Haedo (1876 - 1975), la mère centenaire de Borges (qui l'appelait d'une

policía, y mi marido y yo salimos inmediatamente. [Aquí falló la memoria de Madre, pues menciona la alarma de los dos, como si Padre siguiera vivo.] Parece ser que, como el ascensor no funcionaba, había subido las escaleras con mucha prisa y no vio una ventana que estaba abierta; algunos fragmentos de vidrio se incrustaron en su cabeza. Las cicatrices todavía son visibles. Como la herida no fue debidamente desinfectada antes de cerrarla, llegó a tener cuarenta grados de fiebre al día siguiente. La fiebre siguió y finalmente fue necesario operar, en medio de la noche. Durante dos semanas estuvo entre la vida y la muerte, con 39 ó 40 grados. Al cabo de una semana la fiebre comenzó a ceder y él me dijo: 'Léeme un libro, léeme una página' Había sufrido alucinaciones, había visto animales que entraban por la puerta, etcétera. Le leí una página, y me dijo: 'Está bien'. '¿Qué me quieres decir?' 'Sí, ahora sé que no me volveré loco. Lo he comprendido todo'. Después comenzó a escribr cuentos fantásticos, cosa que nunca le había ocurrido antes... Tan pronto como volvió a casa, comenzó a escribir un cuento fantástico, el primero suyo... Y después, escribió sólo cuentos fantásticos, que me atemorizan un poco, porque no los entiendo muy bien. Una vez le pregunté: '¿Por qué no escribes las mismas cosas que solías escribir antes?' Contestó: 'No insistas, no insistas'. Y tenía razón". (*Propos de Mme. Leonor Acevedo de Borges*, L'Herne, París 1964, página 11).

– Según su hermana

Norah, la hermana de Borges (en realidad su nombre era Leonor Fanny, 1901-1998), fue la principal compañera del Borges niño, y colaboró con él, luego, ilustrando numerosos de sus escritos. Dos años menor que su hermano, Norah "era siempre el caudillo" en los juegos y escenas que ideaba Georgie, "el tímido y sumiso". "Nunca dejamos de entendernos; a veces, bastaba una mirada; otras, ni eso". (JLB)

Norah narra: "Había ido a buscar a Emita Risso Platero porque la había invitado a comer en casa y le llevaba un regalito. ¡Qué horror, me acuerdo y tiemblo! Parece que el ascensor no funcionaba

façon synthétique *Mère*) et sa collaboratrice la plus efficace durant plusieurs décades. Son témoignage fut recueilli dans la revue parisienne L'Herne en 1964 :

"Il eut un autre accident terrible [...] qui le maintint durant quelques jours entre la vie et la mort. C'était la veille de Noël, et Georgie était sorti chercher la jeune fille qui déjeunerait avec nous. Mais Georgie ne revenait pas! Je fus pris d'angoisse jusqu'à l'appel de la police, et mon mari et moi-même, nous précipitâmes dehors. [La mémoire de Mère flancha, en mentionnant l'alarme des deux, comme si Père vivait encore.] Comme l'ascenseur ne fonctionnait pas, il semble qu'il monta les escaliers en toute hâte et qu'il ne vit point une fenêtre qui était ouverte ; des fragments de vitre s'incrustèrent dans son crâne. Les cicatrices sont encore visibles. Comme sa blessure ne fut pas correctement désinfectée avant de la panser, il eut une fièvre qui atteignit quarante degrés le jour suivant. La fièvre continua et une opération devint nécessaire ; elle se réalisa sans plus attendre, en pleine nuit. Pendant deux semaines, il fut entre la vie et la mort, avec une fièvre de 39 ou 40 degrés. Une semaine plus tard, la fièvre commença à baisser et il me dit : "Lis-moi un livre, lis-moi une page". Il souffrit d'hallucinations, il voyait des animaux qui entraient par la porte, etc. Je lui lus une page et il me dit : "Ça va". "Que veux-tu me dire ?" "Oui, maintenant je sais que je ne deviendrais pas fou. J'ai tout compris". Il commença ensuite à écrire des contes fantastiques, ce qu'il n'avait jamais fait auparavant... À peine revenu à la maison, il commença à écrire un conte fantastique, son premier... Ensuite, il n'écrivit plus que des contes fantastiques, qui me terrorisaient un peu car je ne les comprenais pas très bien. Une fois, je lui demandais : "Pourquoi n'écris-tu pas les mêmes choses qu'auparavant ?" Il répondit : "N'insiste pas, n'insiste pas". Et il avait raison". (*Propos de Mme Leonor Acevedo de Borges*, L'Herne, Paris 1964, page 11).

– Suivant sa sœur

Norah, la sœur de Borges (elle s'appelait en réalité Leonor Fanny, 1901- 1998) fut la principale

o quizá tardaba mucho, entonces Georgie, que era muy impaciente, subió corriendo las escaleras. Sintió que algo le rozaba la cabeza pero no le dio importancia. Cuando Emita lo vio, casi se desmaya, la sangre le había manchado toda la camisa y el saco. Al subir, había chocado con el marco de una ventana que estaba abierta y recién pintada. Fue al hospital y le cosieron la herida, pero la pintura, que es muy corrosiva, le produjo una gran infección. Una o dos noches después empezó una fiebre que llegó hasta los 40 grados. No podía hablar. En la madrugada tuvieron que llevarlo otra vez al hospital y operarlo; tenía septicemia. Durante un mes estuvo entre la vida y la muerte; no hablaba y cuando lo hacía, deliraba; a veces gritaba. Mamá no se movía de su lado. Después poco a poco fue recobrándose, pero le quedó una cicatriz terrible que tapaba con el pelo". (Testimonio tomado del libro de María Esther Vázquez *Jorge Luis Borges, esplendor y derrota*, pág 161. Todavía no he encontrado este relato de Norah en otras fuentes).

– Según Roberto Alifano

Roberto Alifano (nacido en 1943) fue el más cercano colaborador de Borges entre 1978 y 1985. Lo acompañó en muchos de sus viajes por la Argentina. Borges le dictó la mayor parte de lo que publicó entonces. Actualmente, Roberto Alifano es editor de la revista Proa, que Borges contribuyó a fundar en 1922. En su libro *Borges, Biografía verbal* (Barcelona 1988, página 97) Alifano relata:

"En un viaje que hice con Borges a la ciudad de Santa Fe, donde debía hablar sobre el Martín Fierro, nos encontramos con una señora que había presenciado aquel accidente. Era una vieja amiga de Borges, radicada en esa ciudad, y durante buena parte de la cena recordaron el desgraciado momento. Según esta señora, el ascensor se había descompuesto y Borges subió apresuradamente las escaleras; el problema de su vista y la ventana, abierta con imprudencia en el pasillo, causaron el accidente. La pobre mujer aún recordaba con horror el momento en que Borges apareció con la cara bañada en sangre".

compagne de Borges enfant ; par la suite, elle collabora avec lui en illustrant un grand nombre de ses récits. De deux ans plus jeune que son frère, Norah "était toujours le chef" dans les jeux et les scènes inventés par Georgie "timide et soumis". "Nous n'avons jamais cessé de nous comprendre ; parfois, un regard nous suffisait ; d'autres fois, ce n'était même pas nécessaire". (JLB)

Norah raconte :

"Il s'en alla chercher Emita Risso Platero qu'il avait invitée à déjeuner à la maison et lui apportait un cadeau. Quelle horreur , j'y pense et je tremble! Il semble que l'ascenseur ne fonctionnait pas, ou peut-être tardait-il trop ; Georgie, qui était très impatient, monta les escaliers en courant. Il sentit que quelque chose lui frôlait la tête mais ne lui accorda aucune importance. Quand Emita l'aperçut, elle s'évanouit presque ; le sang avait taché toute la chemise et la veste. Dans sa course, il s'était heurté au montant d'une fenêtre qui était restée ouverte, et récemment peinte. On le mena à l'hôpital où on lui cousit la blessure, mais la peinture, qui est très corrosive, lui provoqua une grande infection. Une ou deux nuits plus tard, la fièvre commença à monter jusqu'à atteindre les 40 degrés. Il ne pouvait plus parler. À l'aurore, on dut l'amener à l'hôpital pour l'opérer : c'était une septicémie. Un mois durant, il fut entre la vie et la mort ; il ne parlait pas, et quand il le faisait, il délirait ; parfois, il criait. Maman se tenait toujours à ses côtés. Ensuite, peu à peu, il récupéra la santé, mais il conserva une cicatrice terrible qu'il cachait sous ses cheveux". (Témoignage extrait du livre de María Esther Vázquez, *Jorge Luis Borges, splendeur et déroute*, page 161. Je n'ai pas encore trouvé ce récit de Norah dans d'autres sources).

– Suivant Roberto Alifano

Roberto Alifano (né en 1943) fut, entre 1978 et 1985, le collaborateur le plus proche de Borges, qu'il accompagna au cours de nombreux voyages en Argentine. Borges lui dicta la plupart des textes publiés à cette époque. Actuellement, Robert Alifano est éditeur de la revue Proa, que Borges contribua à créer en 1922. Dans son livre *Borges,*

En algún momento le pedí precisiones, Roberto Alifano me responde (e-mail a JMS del 20 de septiembre del 2000):
"El accidente de Borges fue grave. Las mujeres a las que él visitaba esa noche eran unas amigas chilenas; una de ellas, no estoy muy seguro, la escritora María Luisa Bombal. El nombre de la señora de Santa Fe no lo registré, por eso no está en el libro. Emma Risso era una de las que estaba allí, muy amiga de Borges".

– Detalles de Estela Canto

Estela Canto, otra de las grandes amigas de Borges, lo conoció en 1944, así que su relato del accidente ha de recoger versiones ajenas que no nombra. De todos modos, como aporta algún elemento pintoresco, no veo objeción en incluirlo aquí:
"La herida se infectó y durante largos meses debió andar con la cabeza vendada. Las vendas se convirtieron en una especie de turbante y él reanudó su vida normal, recorriendo las calles con un atuendo que se parecía al de un swami. La herida dejó una profunda abolladura en el cráneo, pero su pelo liso y suave la cubría totalmente. Al referirse a esos días, recordaba que había debido caminar con bastón, ya que estaba casi ciego. Cuando yo lo conocí, el bastón había sido abandonado. (...) Durante este período de ceguera compuso momentáneamente la figura que habría de mostrar al mundo muchos años después". (*Borges a contraluz*, Madrid 1989, página 74).

Resumen, análisis

Hay ciertas discrepancias entre los testimonios. Lo primero que hay que comprender es que la autobiografía, dictada a Norman Thomas di Giovanni (su traductor al inglés), no es un texto con pretensiones de rigor científico, sino una suerte de relato de ficción histórica. Fue publicado por primera vez en septiembre de 1970 en la revista The New Yorker, con el título *"An Autobiographical Essay"* (*"Un ensayo autobiográfico"*). Basarse acríticamente, sin cautela, en esta autobiografía, aceptándola como un relato fidedigno de la vida de Borges, puede conduBiographie verbale* (Barcelone 1988, page 97), Alifano écrit :

"Au cours d'un voyage en compagnie de Borges, qui nous mena à Santa Fe où il devait parler de *Martín Fierro*, nous rencontrâmes une femme qui avait été témoin de l'accident. C'était une vieille amie de Borges, qui vivait dans cette ville ; durant une grande partie du dîner, ils remémorèrent ce malheureux incident. Suivant cette femme, l'ascenseur était tombé en panne et Borges monta les escaliers précipitamment ; sa mauvaise vue et la fenêtre, imprudemment ouverte sur l'escalier, furent les responsables de l'accident. La pauvre femme se rappelait encore avec horreur le moment où Borges apparut le visage baigné de sang".

À un certain moment, je demandais quelques précisions à Roberto Alifano qui me répondit (courrier électronique du 20 septembre 2000 à JMS) :
"L'accident de Borges fut grave. Les femmes à qui il rendit visite au cours de cette soirée étaient des amies chiliennes ; l'une d'entre elles, mais je n'en suis pas sûr, était l'écrivain María Luisa Bombal. Le nom de la femme de Santa Fe, je ne m'en souviens plus, et c'est pour cela qu'il ne figure pas dans le livre. Emma Risso, était l'une des femmes qui étaient là, une très grande amie de Borges".

– Détails transmis par Estela Canto

Estela Canto, une autre très grande amie de Borges, le rencontra en 1944 ; son récit de l'accident provient donc de plusieurs témoins directs, qui ne sont point nommés. De toutes façons, étant donné qu'elle apporte un certain élément pittoresque, je ne vois pas d'objection à l'inclure ici :
"La blessure s'infecta, et durant de longs mois, il dut vivre avec la tête bandée. Les bandes se convertirent en une espèce de turban, et il reprit sa vie normale, parcourant les rues avec un couvre-chef qui ressemblait à celui d'un swami. La blessure lui laissa une profonde marque sur le crâne, mais ses cheveux doux et lisses la recouvraient totalement. En se référant à cette époque, il se rappelait qu'il devait marcher avec

cir a error, o al menos a una imagen parcial. *Un ensayo autobiográfico* debiera leerse no tanto de manera referencial ni apegada a la realidad o falsedad de los datos que ofrezca, sino más bien atentos a sus aspectos literarios, fictivos.

Aquí, Borges fuerza un poco los hechos porque no es un historiador: su vida tiene más que ver con la creación que con la documentación. Puede aplicarse el comienzo de su cuento *Ulrica*: "Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo". En la práctica, esto significa que Borges estaba más interesado en mostrar el significado de los acontecimientos (de su accidente, en este caso), Madre estaba interesada en mostrarse como un ser dedicado a su hijo, y el de Norah sea acaso el testimonio más objetivo de los tres, si es que tal cosa existe y es deseable.

Nótese que Borges, en esta autobiografía, ni siquiera menciona a la joven que iba a visitar. Los biógrafos –y el relato de Norah– la identifican con Emma Risso Platero, una de las mujeres del círculo próximo a Borges. Que la chica era chilena y hermosa es un dato que Borges comunicó, a la pasada, a alguno de sus muchos entrevistadores (consta, por ejemplo, que a Jean de Millaret en 1967).

Emma Risso Platero, a cuya casa –suponemos– se dirigía Borges cuando se acccidentó, fue una de las mujeres que enamoraron platónicamente a Borges. Existe una foto de 1960 con ellos dos y Adolfo Bioy Casares. Los exégetas aventuran que acaso sea ella la aludida en los versos "Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca / aquel en cuyo amor desfallecía Matilde Urbach". (*Le regret d'Héraclite*).

Luego, comparando las descripciones de Borges y de Madre encontramos cierta diferencia digna de mención: mientras que Borges asegura que fue Madre quien insistió en leerle el libro de Lewis, ella dice que la iniciativa surgió de él. La discrepancia entre ambos testimonios se puede explicar desde al menos dos puntos de vista: Primero, porque a Madre le interesaba subrayar el protagonismo de su hijo, poniéndose ella misma en un papel auxiliar. Y segundo, no

une canne car il était pratiquement aveugle. Lorsque je fis sa connaissance, il avait abandonné la canne. [...] Durant cette époque de cécité, il composa momentanément la figure qu'il devait montrer au monde beaucoup plus tard". (*Borges à contre-jour*, Madrid 1989, page 74).

Résumé, analyse

Il y a certains désaccords entre les témoignages. Il faut d'abord savoir que l'autobiographie, dictée à Norman Thomas di Giovanni (son traducteur en anglais), n'est pas un texte prétendant à une rigueur scientifique, mais une sorte de récit de fiction historique. Il fut publié pour la première fois en septembre 1970 dans la revue The New Yorker sous le titre, *An Autobiographical Essay* (*Un essai autobiographique*). Se baser sans aucune vision critique, sans prudence, sur cette autobiographie et l'accepter comme un récit digne de foi de la vie de Borges peut induire en erreur, ou tout au moins donner une image qui n'est pas impartiale. *Un essai autobiographique* devrait se lire non point d'une manière référentielle attachée à la réalité ou à la fausseté des faits, mais plutôt en prêtant attention à ses aspects littéraires, fictifs.

N'étant pas historien, Borges force ici un peu les faits : sa vie a plus à voir avec la création qu'avec la documentation. Il peut s'appliquer le début de son conte *Ulrica* : "Mon récit sera fidèle à la réalité ou, en tout cas, à mon souvenir personnel de la réalité, ce qui revient au même". Dans la pratique, cela signifie que Borges s'intéressait plus à montrer la signification des événements (de son accident, dans ce cas), et Mère était plus intéressée à se révéler comme un être dévoué à son fils, tandis que Norah offre le témoignage le plus objectif des trois, si cela existe ou est désirable.

Remarquons que Borges, dans cette autobiographie, ne mentionne même pas la jeune fille à qui il allait rendre visite. Les biographes, et le récit de Norah, identifient Emma Risso Platero, l'une des femmes faisant partie du cercle des proches de Borges. Ce fut en passant que Borges communiqua au cours de l'une de ses nombreuses entrevues (par exemple, à Jean de

puede pedírsele a una persona de ochenta y ocho años (como tenía Doña Leonor al relatar estos hechos) excesiva precisión al describir un acontecimiento ocurrido un cuarto de siglo antes. Mucho más significativo es, en todo caso, el anacronismo de mencionar al marido, que había muerto hacía unos meses. Esta "resurrección" parece más la expresión de un deseo que un recuerdo preciso.

James Woodall, en su elaborada biografía sobre Borges, deduce que el accidente tuvo lugar en la propia vivienda de Borges, en la esquina de Las Heras y Pueyrredón. Se basa en esto en que –en su entrevista con Jean de Milleret, de 1967– Borges dice que "una hermosa muchacha chilena" había sido invitada a 'cenar' (curiosamente los demás testimonios hablan de 'almorzar') y que la chica ya se encontraba en el apartamento, y que fue ella misma quien abrió la puerta. Pero esto es bastante contradictorio. Si el accidente fue realmente en la propia vivienda de Borges, ¿dónde estaba la madre, que debió ser avisada por la policía? Recuérdese que vivía junto con el hijo y que era Nochebuena.

Una labor detectivesca –o mejor dicho una hábil estrategia de preguntas– desarrolla entonces James Woodall. Conjetura que la muchacha chilena era Susana Bombal ("una joven por la que Borges había alimentado algunos tiernos sentimientos y esperanzas a mediados de la década de 1920"). Y se plantea: ¿quién desinfectó inicialmente (y mal) la herida? ¿Dónde estuvo Borges entre el momento del accidente y el momento en que se le declaró una fiebre tan alta? ¿Ocurrió el accidente e inmediatamente se lo trasladó al hospital sin que Leonor lo supiera (y de ahí la comunicación de la policía)? ¿O bien fue ella misma quien lo llevó?

Y podemos agregar una pregunta elemental: ¿por qué no existe un testimonio directo de esta misteriosa muchacha chilena, que fue después de todo quien abrió la puerta y descubrió al Borges ensangrentado? ¿No habrá sido ella quien le limpió la herida como pudo y lo acompañó al hospital? ¿Será ella la señora que vive o vivía en la ciudad de Santa Fe, y que es mencionada por Millaret, en 1967) que l'être en question avait la nationalité chilienne, et possédait de plus une grande beauté.

Emma Risso Platero, chez qui – supposons – allait Borges quand il eut l'accident, fut l'une de ses amours platoniques. Il existe une photographie datant de 1960 où tous deux figurent en compagnie de Bioy Casares. Les exégètes s'aventurent à affirmer que c'est peut-être elle que Borges évoque dans *Le regret de Héraclite* : "Moi, qui fut tant d'hommes, je ne fus jamais / celui dont l'amour faisait chavirer Matilde Urbach".

Nous trouvons ensuite, en comparant les descriptions de Borges et de Mère, une certaine différence digne d'être mentionnée : tandis que Borges assure que c'était Mère qui s'obstinait à lui lire le livre de Lewis, elle déclare que c'était lui qui en eut l'initiative. Le désaccord entre les deux témoignages peut s'expliquer au moins de deux points de vue. Premièrement, Mère voulait souligner le rôle protagoniste du fils, se situant elle-même dans un rôle auxiliaire. Deuxièmement, on ne peut pas demander à une personne de quatre-vingt-huit ans (l'âge de Doña Leonor quand elle relata ces faits) une précision excessive à l'heure de décrire un événement qui eut lieu un quart de siècle auparavant. Mentionner le mari, décédé déjà depuis quelques mois, est en tout cas un anachronisme beaucoup plus significatif. Cette "résurrection" provient bien plus de l'expression d'un désir que d'un souvenir précis.

Dans sa biographie de Borges, James Woodall déduit que l'accident dut avoir lieu dans la propre demeure de Borges, à l'angle des rues Las Heras et Pueyrredón. Il se base sur les propos que Borges confia à Jean de Milleret en 1967 : "une belle jeune fille chilienne" avait été invitée à "dîner" (curieusement, les autres témoins parlent de repas de midi), et cette personne se trouvait déjà chez lui, puisque c'est elle-même qui lui ouvrit la porte. Mais ceci est assez contradictoire. Si l'accident eut réellement lieu chez Borges, où était donc la mère que la police finit par aviser ? Rappelons que la mère vivait avec son fils, et que c'était la nuit de Noël.

C'est à une tâche de détective – ou plutôt à une

Alifano? Tal como viene la cuestión, lo más probable es que nunca lo sepamos, en cuyo caso nos queda el recurso salvador de decir que son asuntos personales.

Consecuencias biográficas del accidente

Tras el accidente se abre un nuevo capítulo en la vida cotidiana de Borges, que comienza a depender cada vez más de Madre (en gran medida debido a su creciente ceguera). Ella, además de continuar su función de asistente literaria, se convirtió en una suerte de "mujer de negocios". Según le relata Borges a Jean de Milleret en 1967 (*Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Belfond, París), ella no sabía entonces (en 1938) cómo extender un cheque bancario ni colocar su dinero, y "ahora lo hace muy bien". De la misma manera, se propuso –y consiguió– aprender inglés para poder leerle y ayudar a traducir a su hijo.

Este nuevo capítulo se ve subrayado por un cambio de domicilio. Desde julio de 1929 y hasta la época del accidente, los Borges vivían en Pueyrredón 2190 (en un departamento del quinto piso). A comienzos de 1939 se mudaron a Anchorena 1672. En esta casa de dos plantas, de estilo andaluz, vivieron Madre y Georgie, junto con su hermana Norah y su esposo, Guillermo de Torre. Hoy, en la casa vecina (Anchorena 1660) tiene su sede la Fundación Internacional Jorge Luis Borges, que preside María Kodama, la viuda y colaboradora del escritor. Todas estas direcciones se refieren, por supuesto, a la ciudad de Buenos Aires.

Análisis, hipótesis

Hasta acá hemos solamente descrito hechos, en base a testimonios históricos relatados de manera más o menos fidedigna y honesta. Ahora corresponde una interpretación de los acontecimientos, analizar los datos y plantear alguna hipótesis.

El concepto de Sur

"Sur" es un concepto geográfico con consecuencias ontológicas. Generalmente, el Sur se define con relación a algo, a un Norte. En contraposi-

habile stratégie de questions – que se livre James Woodal. Il présume que la jeune chilienne est Susana Bombal ("une jeune femme pour qui Borges avait alimenté de tendres sentiments et des espérances vers le milieu des années vingt). Et il se demande : "qui commença à désinfecter – et d'une façon inadéquate – la blessure ? Où se trouvait donc Borges entre l'instant de l'accident et le moment où se déclara la si haute fièvre ? Est-ce que l'on conduisit Borges à l'hôpital à peine l'accident eut-il lieu, et sans que Leonor le sache (et de là pourrait venir la communication de la police) ? Est-ce que Susana se chargea elle-même d'emmener Borges à l'hôpital ?"

Et nous pouvons ajouter une question élémentaire : pourquoi n'existe-t-il aucun témoignage direct de cette jeune chilienne, qui fut après tout celle qui ouvrit la porte et découvrit un Borges ensanglanté ? La jeune chilienne lava-t-elle la blessure avant d'accompagner Borges à l'hôpital ? S'agit-il de la femme qui vit ou vivait à Santa Fe, mentionnée par Alifano ? Il est probable que nous ne le sachions jamais ; il ne nous reste donc qu'à déclarer qu'il s'agit là d'un thème privé.

Conséquences biographiques de l'accident

Après l'accident, Borges commence un nouveau chapitre de sa vie quotidienne, qui dépendra de plus en plus de Mère (en grande partie à cause de sa cécité croissante). Tout en assumant une fonction d'assistante littéraire, sa mère devint une sorte de "femme d'affaire". Suivant ce que Borges confia à Jean de Milleret en 1967 (*Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Belfond, Paris), elle ne savait pas (en 1938) signer un chèque bancaire ni placer son argent convenablement, mais "maintenant, elle le fait très bien". De la même façon, elle décida d'apprendre l'anglais – et réussit à le faire – afin de pouvoir lire pour son fils et l'aider à traduire.

Ce nouveau chapitre coïncide aussi avec un changement de domicile. Depuis juillet 1929 jusqu'à l'époque de l'accident, les Borges vivaient dans un appartement situé au cinquième étage du numéro 2190 de la rue Pueyrredón. Au début de l'année 1939, ils déménagèrent pour habiter au 1672 de la rue Anchorena. C'est dans cette maison

ción, el Sur de Borges es un Sur abstracto; es como un nombre propio, o como un ente capaz de tomar decisiones.

En primer lugar, "Sur" es la llanura, la Pampa. Esta es una lectura literal, pero ya implica la noción de aridez, de desierto, de infinitud (sólo quien haya atravesado la Patagonia inacabable lo entenderá, pues "todas las palabras requieren una experiencia compartida"). "Sur" es, entonces, en este sentido, el espíritu de la Pampa, de lo inabarcable.

En segundo término, "Sur" es también el sur de la ciudad de Buenos Aires, concretamente al sur de la avenida Rivadavia. "Para mí, este es el barrio esencial de Buenos Aires. Puedo estar en Japón, en Edimburgo, en Texas o en Venecia, pero de noche, cuando sueño, estoy siempre en Buenos Aires y en el barrio Sur, y en la zona de Monserrat, para ser más precisos". (JLB en diálogo con Osvaldo Ferrari, 1984). Debe recordar el lector que justamente en esta zona –en la calle México 564– se ubicaba entonces la Biblioteca Nacional, de la cual Borges fue director durante dieciocho años, entre 1955 y 1973. Un significado más profundo de este Sur lo enuncia el propio Borges en el relato *El Sur*: "Nadie ignora que el sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme". Una afirmación que la experiencia demuestra.

Otra versión geográfica del "Sur" es el pueblo de Adrogué, un elegante lugar en las afueras de Buenos Aires en donde Borges transcurrió gran parte de su infancia, un sitio caracterizado en la memoria de Borges por "esos australianos verdes, los eucaliptus". Usando una estructura de pensamiento que comienza a resultarnos familiar, Borges escribió: "En cualquier parte del mundo en que me encuentre, cuando siento el olor de los eucaliptus, estoy en Adrogué. (...) De algún modo yo siempre estuve aquí, siempre estoy aquí. Los lugares se llevan, los lugares están en uno". (*"Adrogué"*, colección de trece poemas y prosas publicada en forma privada en 1977). Aunque esta acepción del "Sur" no se encuentra en el

à deux étages, de style andalou, que vécurent Mère et Georgie ainsi que Norah et son époux, Guillermo de Torre. Aujourd'hui, la Fondation Internationale Jorge Luis Borges, présidée par María Kodama, veuve et collaboratrice de l'écrivain, a pour siège la maison voisine, au 1660 de la rue Anchorena. Toutes ces adresses se réfèrent bien évidemment à la ville de Buenos Aires.

Analyse, hypothèse

Nous n'avons fait jusqu'ici que décrire des faits en nous basant sur des témoignages historiques provenant de sources plus ou moins fiables et honnêtes. Nous allons maintenant procéder à une interprétation des événements, à une analyse des faits et à une proposition d'hypothèses.

Le concept de Sud

Le *Sud* est un concept géographique qui a des conséquences ontologiques. Généralement, le sud se définit par rapport à quelque chose, à un nord. Par contraposition, le *Sud* de Borges est un sud abstrait ; comme un nom propre, comme un être capable de décisions.

En premier lieu, le *Sud* est la plaine, la pampa. C'est là une lecture littérale, mais qui implique déjà la notion d'aridité, de désert, d'infinitude (seul celui qui a traversé l'interminable Patagonie le comprendra, car "toutes les paroles requièrent une expérience partagée"). Donc, le *Sud* est dans ce sens l'esprit de la Pampa, de l'inabordable.

En second terme, le *Sud* est aussi la ville de Buenos Aires, concrètement la partie qui est au sud de l'avenue Ribadavia. "Pour moi, c'est là le quartier essentiel de Buenos Aires. Je peux me trouver au Japon, à Édimbourg, au Texas ou à Venise, mais la nuit, quand je rêve, je suis toujours à Buenos Aires et dans le quartier sud, et dans la zone de Montserrat, pour plus de précision". (JLB dialogue avec Osvaldo Ferrari, 1984). Rappelons au lecteur que c'est justement dans cette zone – au 564 de la rue México – que s'érigeait alors la Bibliothèque Nationale que Borges dirigea durant dix-huit ans, de 1955 à 1973. Borges donne une signification plus profonde de ce sud dans son récit *Le Sud* : "Personne n'ignore que le sud

relato que estamos considerando, quiero mencionarla en aras de la completitud.

Finalmente, "Sur" es aquello que amamos y que nos mata. En una de las noventa entrevistas radiofónicas concedidas a Osvaldo Ferrari entre 1984 y 1986 (ésta fue publicada bajo el título *El Sur geográfico, el Sur íntimo*), Borges opone esta idea (aquello que amamos nos mata) al pensamiento de Oscar Wilde *"each man kills the thing he loves"*, todo hombre mata lo que ama. "Podemos suponer que el protagonista ama al Sur, al que apenas conoce. Cuando entra al Sur, el Sur lo mata. A esto se alude en varios pasajes de la historia. Aunque pienso que esta explicación es un poco exagerada".

Este accidente desde el punto de vista literario

El accidente le ocurre a Borges el 24 de diciembre de 1938, pero a Dahlmann le ocurre "en los últimos días de febrero de 1939". El traslado de la fecha responde al menos a dos causas: primero para eliminar las connotaciones religiosas de la Navidad, que nada tienen que ver con la temática del cuento, y que sólo despistarían. Además, el padre de Borges (Jorge Guillermo Borges, a quien llamaba, consecuentemente, "Padre"), había muerto el 24 de febrero de 1938; vale decir, Borges elige como fecha del accidente casi mortal de su personaje el primer aniversario de la muerte de Padre. Sin embargo no da la fecha concreta (sería demasiado directo), puesto que "A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos", como decreta Borges en una de las líneas clave de *El Sur*.

Otra posible lectura es que ubicar a fines de febrero de 1939 el accidente de su personaje es una manera velada de marcar el momento en que Borges se recuperó definitivamente de su accidente.

La consecuencia literaria más relevante de este accidente es que Borges, acicateado por la idea de "probar algo que no hubiera hecho antes" descubre la enorme riqueza del género de ficción y comienza a desarrollar sistemáticamente esta faceta, hasta ahora embrionaria en él.

commence de l'autre côté de Ribadavia. Dahlmann avait l'habitude de répéter qu'il ne s'agissait pas là d'une convention, et que quiconque traversait cette rue entrait dans un monde plus ancien et plus ferme". Une affirmation démontrée par l'expérience.

Une autre version géographique du *Sud* se confond avec Adrogué, un lieu de villégiature élégant dans la banlieue de Buenos Aires où Borges passa une grande partie de son enfance, un endroit que la mémoire de Borges caractérise par "ces australiens verts, les eucalyptus". Recourant à une structure de pensée qui commence à nous être familière, Borges écrivit : "Peu importe l'endroit au monde où je me trouve, lorsque je sens l'odeur des eucalyptus, je suis à Adrogué. [...] D'une certaine façon, j'ai toujours été là, je suis toujours là. Les lieux s'emmènent, les lieux sont à l'intérieur de soi". (*Adrogué*, collection de treize poèmes et prose, publication privée, 1977). Bien que cette acceptation du *Sud* ne se trouve pas dans le récit que nous sommes en train de considérer, je veux la mentionner dans un désir de complétude.

Finalement, le *Sud* est ce que nous aimons et qui nous tue. Dans l'une des quatre-vingt entrevues radiophoniques accordées à Osvaldo Ferrari entre 1984 et 1986 (et qui fut publiée sous le titre *Le sud géographique, le sud intime*), Borges oppose l'idée citée plus haut, "ce que nous aimons nous tue", à celle d'Oscar Wilde, "*each man kills the thing he loves*", tout homme tue ce qu'il aime : "Nous pouvons supposer que le protagoniste aime le Sud, qu'il connaît à peine. Lorsqu'il pénètre dans le Sud, le Sud le tue. C'est à cela que se réfèrent plusieurs passages de l'histoire . Bien que je pense qu'il s'agit d'une explication un peu exagérée".

Cet accident du point de vue littéraire

L'accident, pour Borges, a lieu le 24 décembre 1938, mais pour Dahlmann il arrive "durant les derniers jours de février 1939". Le changement de date répond au moins à deux causes : la première élimine les connotations religieuses de la Noël, qui n'ont rien à voir avec la thématique du conte, et qui ne ferait que brouiller les pistes. La deuxième

Si creemos a Borges (cosa en general muy arriesgada), emergió de su accidente transformado en un escritor de ficción; y este incidente permitiría explicar la transformación de ese narrador tímido y casi clandestino, protegido por pseudónimos y fuentes apócrifas, en un autor de ficción con imaginación audaz e inagotable.

Sin embargo, y a pesar de que tanto Borges como Madre afirman que sólo tras el accidente comenzó a escribir relatos fantásticos, Borges había estado escribiendo ficción al menos desde 1933, cuando publicó (en el suplemento de los sábados de "Crítica") su relato *Hombre de la esquina rosada*, luego incluido en el libro *Historia universal de la infamia*. Muchas de las breves biografías de este libro eran también parcialmente ficticias. Y en su libro de ensayos *Historia de la eternidad*, publicado en 1936 (el último antes del accidente), presentaba un cuento fantástico, *El acercamiento de Almotásim*, disimulado bajo la forma de una reseña sobre una novela policial inexistente publicada supuestamente en Bombay. Este fue el antecedente directo de *Pierre Menard, autor del Quijote*. Ambas creaciones se enmascaran bajo el aspecto de una crítica bibliográfica, ambos se presentan como ensayos literarios donde se discute la obra de un autor inexistente, ambos brindan una catarata de información apócrifa (fecha y lugar de publicación, nombre del editor o de la revista, citas de otros críticos), todo esto para que la impostura se torne más creíble. Este tipo de género literario –la mistificación erudita– tiene su precio, desde ya: el autor de tales escritos debe arriesgarse a ser llamado embaucador.

Una interpretación freudiana

Emir Rodríguez Monegal, en *Borges por él mismo*, ensaya una atractiva interpretación psicoanalítica del accidente:

"La muerte de Padre, a la luz del ulterior accidente, reviste una importancia mayor. Padre (que era padre según la carne pero, también según el espíritu porque fue por su influencia que Georgie decidió convertirse en escritor, y porque fue, además, el introductor de los dos 'padres' literarios: Carriego y Macedonio) al morir libera fuerzas que

concerne le père de Borges (Jorge Guillermo, que son fils appelait, en toute cohérence, Père) qui mourut le 24 février 1938. C'est-à-dire que Borges choisit la date du premier anniversaire de la mort de Père et l'attribue à l'accident presque mortel de son personnage. Il ne donne cependant pas la date exacte (ce serait trop direct), puisque "la réalité aime les symétries et les légers anachronismes", suivant ce qu'affirme une des lignes-clés du récit *Le Sud*.

Suivant une autre lecture possible, le fait de situer l'accident du personnage à la fin de février 1939, correspondrait au moment où Borges se remit définitivement de l'accident.

L'une des conséquences littéraires les plus relevantes de cet accident permet à Borges, poussé par l'idée de "tenter quelque chose qu'il n'avait jamais fait auparavant", de découvrir l'énorme richesse du genre de fiction et de commencer à développer systématiquement cette facette qui était jusqu'alors embryonnaire.

Si nous croyons Borges (généralement une option très risquée), il émergea de son accident transformé en écrivain de fiction ; et cet incident permettrait d'expliquer la transformation de ce narrateur timide et presque clandestin, protégé par un pseudonyme et par des sources apocryphes, en un auteur de fiction doué d'une imagination audace et inépuisable.

Malgré l'affirmation de Borges, soutenu en cela par Mère, que l'écriture des contes fantastiques ne commença qu'après l'accident, on peut citer des récits de fiction publiés, au moins dès 1933, dans le supplément des samedis de Crítica, comme *L'homme au coin de mur rose* qui fut plus tard inclus dans le livre *Histoire universelle de l'infamie*. Et son recueil d'essais, *L'Histoire de l'éternité*, publié en 1936 (le dernier avant l'accident), comprend un conte fantastique, *L'approche d'Almotásim*, qui se cache sous la forme d'un article à propos d'un roman policier inexistant et prétendument publié à Bombay. Ce fut là l'antécédent direct de *Pierre Menard auteur du Quichotte*. Les deux textes sont présentés sous un masque, adoptant l'aspect d'une critique bibliographique ou d'essai littéraire où l'on discute

estaban solamente en potencia en su hijo. El trauma de su muerte y la sensación de felicidad culpable de verse (al fin) libre de una tutela generosa, y por eso mismo irresistible, desatan cosas muy profundas en el hijo. Cómo asombrarse, entonces, que las ficciones que escribe a partir de 1939 sean (a diferencia de los tímidos ejercicios anteriores) ilimitadas, en el sentido borgiano del término. Después de la muerte de Padre y del 'accidente' expiatorio que es su consecuencia, Borges da libre curso a sus facultades narrativas. El accidente asume la forma simbólica de un suicidio (¿cómo él con su corta vista se atrevió a subir corriendo una escalera oscura?, es lo que Borges nunca se preguntó) y de un re-nacimiento: el Fénix renace de las cenizas de la fiebre. A partir de 1939, Georgie será finalmente Borges: su máscara real".

En suma, Borges corrió hacia la ventana para poder comenzar a escribir cuentos fantásticos, según el lema "el hombre viejo debe morir". No está mal esta idea de la muerte (suicidio) y resurrección de ese "yo" de Borges que inicialmente era sólo reflejo de las aspiraciones literarias del Padre. Tal interpretación tampoco es excesivamente fantasiosa: el propio Borges le da pie, en su autobiografía, al mencionar en una misma frase la muerte del Padre y su accidente, y al decidir emprender algo que nunca hubiera escrito antes.

En este mismo ensayo, Emir Rodríguez Monegal resalta el hecho que Borges, en su autobiografía, no menciona a la amiga que iba a visitar (en realidad, ni siquiera menciona que iba a visitar a nadie; en el fondo no dice qué estaba haciendo). Suponiendo que esta chica le interesara a Borges y que la estuviera presentando a Madre por primera vez (ya dos presunciones indemostrables), el accidente "puede ser visto como una forma de escapar a la responsabilidad de este tipo de situación, lo que simbólicamente suponía avanzar otro paso hacia la madurez. (...) El accidente puede ser visto entonces como una forma de perpetuar su dependencia [de Madre], como una negativa a ingresar plenamente a su madurez. Pero ignoramos las circunstancias exactas de aquel

de l'œuvre d'un auteur inexistant, et offrent une cataracte d'informations apocryphes (date et lieu de publication, nom de l'éditeur ou de la revue, citations d'autres critiques)... tout cela pour rendre l'imposture plus crédible. Ce genre littéraire – la mystification érudite – a depuis lors un prix : son auteur accepte le risque d'être considéré comme un charlatan.

Une interprétation freudienne

Emir Rodríguez Monegal propose dans *Borges par lui-même* une interprétation psychanalytique très séduisante, de ce même accident :
"La mort de Père, à la lumière de l'accident ultérieur, prend une importance majeure. Père (qui était son père par la chair mais aussi par l'esprit, puisque ce fut sous son influence que Georgie se décida à devenir écrivain, y parce qu'il fut de plus celui qui présenta les deux "pères" littéraires, Carriego et Macedonio) libère en mourant des forces qui n'étaient que potentielles chez le fils. Le traumatisme de sa mort et la sensation de bonheur coupable de se sentir (finalement) libre d'une tutelle généreuse, et pour autant irrésistible, déchaîne des choses enfouies très profondément chez le fils. Comment donc s'étonner que les fictions écrites à partir de 1939 soient (au contraire des timides essais antérieurs) illimitées, dans le sens borgesien du mot. Après la mort de Père et de l'accident expiatoire qui en est sa conséquence, Borges donne libre cours à ses facultés narratives. L'accident assume la forme symbolique d'un suicide (comment, handicapé par une si courte vue, Borges se risqua-t-il à monter précipitamment un escalier obscur ? C'est ce que Borges ne s'est jamais demandé) et d'une renaissance : le phénix renaissant des cendres de la fièvre. À partir de 1939, Georgie sera finalement Borges : son masque réel".

En somme, Borges courut vers la fenêtre pour pouvoir commencer à écrire des contes fantastiques, suivant le thème "l'homme vieux doit mourir". Cette idée n'est pas mauvaise, considérant la mort (le suicide) et la résurrection de ce "je" de Borges qui n'était initialement qu'un reflet des aspirations littéraires du père. Cette

almuerzo frustrado. Y sería mejor no especular demasiado".

Una lectura simétrica

Iannis Eralos es un especialista en las simetrías, no extraña que se haya ocupado meticulosamente de este asunto.

Su tesis básica se expone en *Segrob*, ensayo incluido en el libro *La simetría aludida*, Buenos Aires, 1997. (Según explica el prólogo, "la publicación se produjo intencionalmente once años tras la muerte de Borges: además de ser el 11 un número simétrico –capicúa– se alude así al endecasílabo borgesiano".) Así habló Eralos:

"Borges sabía perfectamente lo que quería escribir y sabía que necesitaba un accidente para enviar a su protagonista al Sur; y tenía claro que incluiría elementos autobiográficos en su obra, una cuestión de estilo que ya había definido desde siempre: 'Este es mi postulado: toda literatura es autobiográfica, finalmente' (JLB 1926, *'Profesión de fe literaria'*, en la colección de ensayos *'El tamaño de mi esperanza'*)[1]. Pero no le había ocurrido aún nada lo suficientemente dramático, así que tuvo que inducirlo. Y eligió, como fecha, el mismo año de la muerte de Leopoldo Lugones pero con una simetría especular: Lugones se suicidó a comienzos de 1938; él tendría su accidente a fines de 1938, porque 'a la realidad le gustan las simetrías...' Precisamente para establecer un leve anacronismo, la simetría es intencionalmente imperfecta. El cuerpo de Lugones fue hallado el 19 de febrero, así que debe haber muerto el 18, a los cuarenta y nueve días de comenzado el año; ergo el accidente de Borges debería haber ocurrido el 12 de noviembre, cuarenta y nueve días antes del fin de año, sin demorarse hasta el 24 de diciembre. Podría interpretarse también que hubo intencionalidad simbólica en esta espera: el 24 de diciembre faltan siete días para terminar el año, y cuarenta y nueve es siete veces siete. El número siete es, por así decir, la esencia del cuarenta y nueve. Y así se conservaría una simetría esencial. En fin, en parte por todo esto y en parte por sus reconocidas pereza y cobardía".

"Otros quehaceres postergaron la redac-

interprétation n'est pas excessivement fantaisiste : Borges lui-même lui donne crédit lorsque, dans son autobiographie, il mentionne dans une même phrase la mort du père et son accident ainsi que sa décision d'aborder quelque chose d'absolument nouveau.

Dans ce même essai, Emir Rodríguez Monegal souligne le fait que Borges, dans son autobiographie, ne mentionne pas l'amie à qui il devait rendre visite (en réalité, il ne mentionne aucune visite ; dans le fond, il ne dit pas ce qu'il allait faire). En supposant que cette jeune fille intéressait Borges et qu'il allait la présenter à Mère pour la première fois (les deux hypothèses sont indémontrables), l'accident "peut être perçu comme un moyen d'échapper à la responsabilité qu'entraîne ce type de situation, ce qui symboliquement impliquait faire un pas de plus vers la maturité. [...] L'accident peut alors se percevoir comme un moyen de perpétrer sa dépendance [de Mère], comme un refus d'entrer pleinement dans sa maturité. Mais nous ignorons les circonstances exactes de ce repas manqué. Et il vaudrait mieux ne pas trop spéculer à ce sujet".

Une lecture symétrique

Iannis Eralos est un spécialiste des symétries, il n'est donc pas étonnant qu'il se soit occupé méticuleusement de cette affaire.

Sa thèse de base est exposée dans *Segrob*, un essai inclus dans son livre *La symétrie référée*, Buenos Aires, 1997. (Suivant le prologue : "la publication se produisit intentionnellement onze ans après la mort de Borges : 11 est non seulement un numéro symétrique et palindrome, mais il se réfère encore à l'hendécasyllabe borgesien). Voici ce que dit Eralos :

"Borges savait parfaitement ce qu'il voulait écrire et il savait qu'il avait besoin d'un accident pour envoyer son protagoniste au Sud ; et il sentait clairement qu'il inclurait des éléments autobiographiques dans son œuvre, une question de style qu'il avait déjà défini depuis toujours : *mon postulat est que toute littérature est, finalement, autobiographique* (JLB 1926, *Profession de foi littéraire*, dans la collection d'essais *La grandeur de*

ción definitiva del cuento donde incluiría este fragmento ahora logradamente autobiográfico, *'El Sur'*. Esta dilación se debió, en parte, a que –como decía– no hay que crear en los momentos de dolor sino cuando se recuerda ese dolor; y en parte a que le gustaba madurar sus ideas largo tiempo (acaso en la esperanza de olvidarlas). Un ejemplo límpido de sus procesos de maduración es su cuento terrible, *Veinticinco de agosto, 1983*, escrito justamente en 1983 (nótese la oportuna inversión de las dos cifras finales respecto a 1938, el año de su accidente y de la muerte de Lugones) pero planeado en Adrogué ya hacia 1934. Borges esperó pacientemente a que llegara 1983 para poder dictar la historia de su suicidio en una fecha que resultara la inversión especular del año del suicidio de Lugones".

Síntesis

La hipótesis de Eralos es plausible, aunque no lo suficientemente extrema, y en consecuencia no demasiado interesante. "Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis". (JLB, *La muerte y la brújula*).

Mucho más interesante y a la vez más coherente es lo que en realidad ocurrió, o lo que debió ocurrir. Borges no pudo haber sobrevivido a ese accidente. En esa época, al menos en Buenos Aires, la septicemia –envenenamiento infeccioso de la sangre– era prácticamente mortal. No había aún antibióticos. La penicilina era cosa reciente, casi un medicamento experimental: había sido descubierta en 1928 (por Alexander Fleming), pero se popularizó sólo después de la Segunda Guerra Mundial. "Había alguna sulfamida pero no era gran cosa. Al enfermo de septicemia se lo trataba en forma sintomática: se le daban muchas aspirinas, si tenía fiebre, y se lo envolvía en sábanas húmedas y frías. Pero si se salvaba era sólo por su fortaleza personal". (e-mail del compositor Jorge A. Pitari a JMS, fechado el 15 de octubre del 2000, transcribiendo informaciones del doctor Bernardo Ficher, sobrino de Jacobo Ficher, otro prestigioso compositor argentino).

mon espérance) [1]. Mais comme il ne lui était encore rien arrivé de suffisamment dramatique, il se sentit obligé de l'inventer. Et il choisit alors, comme date, celle de l'année de la mort de Leopoldo Lugones, mais avec une symétrie spéculaire : Lugones se suicida au début de 1938 ; mais lui aurait un accident à la fin de 1938, car la réalité aime les symétries...

La symétrie est intentionnellement imparfaite, précisément pour établir un léger anachronisme. Le corps de Lugones fut découvert le 19 février ; la mort datant donc de la veille, le quarante-neuvième jour de l'année ; l'accident de Borges devait donc arriver le 12 novembre, quarante-neuf jours avant la fin de l'année, sans attendre le vingt-quatre décembre. On peut aussi interpréter qu'il y a une intention symbolique dans cette attente : au vingt-quatre décembre, il manque sept jours pour que l'année se termine, et quarante-neuf s'obtient de la multiplication de sept par sept. Le sept est pour ainsi dire l'essence du quarante-neuf. Et nous conserverions ainsi une symétrie essentielle. Finalement, d'une part pour tout cela, et d'autre part pour sa paresse et lâcheté proverbiales.

D'autres tâches ajournèrent la rédaction définitive du conte, qui comprendrait ce fragment désormais parfaitement autobiographique, *Le Sud*. Cette dilation se devait, d'une part, à sa conviction de ne pas créer dans les moments de douleur mais dans le souvenir cette douleur et, d'autre part, à son goût pour la longue maturation de ses idées (peut-être dans l'espoir de les oublier). On trouve un exemple limpide de ses processus de maturation dans son terrible récit *Vingt-cinq août, 1983*, écrit précisément en 1983 (remarquons l'inversion opportune des deux derniers chiffres de 1938, l'année de son accident et celle de la mort de Lugones) mais déjà esquissé à Adrogué vers 1934. Borges a attendu avec patience l'année 1983 pour pouvoir dicter l'histoire de son suicide à une date qui se trouve être l'inversion spéculaire de celle de l'année du suicide de Lugones".

Synthèse

On peut considérer l'hypothèse d'Eralos plausible, mais n'étant pas suffisamment extrême, elle finit par

Si la septicemia era casi mortal, ¿por qué debía ser Borges, precisamente él, el señalado por el destino para sobrevivir?

Borges, entonces, murió en el hospital en 1938 o comienzos de 1939. Hubo a partir de aquí una conjura, encabezada por Madre, que poco antes de perder a su hijo había también enviudado. La secundaron Adolfo Bioy Casares (que había conocido a Borges en mayo de 1932, en casa de Victoria Ocampo, la magnética directora de la revista Sur), y Honorio Bustos Domecq (escritor santafesino nacido en 1893 que aparece en la vida de Borges a fines de la década del 30 y cuyo rastro se pierde tras 1977). Lógicamente, en el secreto estaban también algunas otras personas, los grandes amigos de Borges: Manuel Peyrou, Carlos Mastronardi, acaso los geniales excéntricos Xul Solar y Macedonio Fernández. Victoria Ocampo, supongo, debe haber aceptado la impostura a regañadientes.

Entre los tres (Madre, Bioy y Bustos) contrataron a un actor de segunda línea, que es quien encarnó el personaje "Jorge Luis Borges" día y noche hasta su propia muerte. De ellos tres, sólo Bioy (1914-1999) sobrevivió al actor. Entre Bioy y Bustos Domecq se repartieron el trabajo de escribir la mayor parte de lo que se publicó bajo el nombre de "Borges"; el resto puede haber sido encargado a estudiantes de Bioy o de Bustos (como B. Suárez Lynch).

Esto explica de la manera más natural posible ciertas anomalías, como por qué a partir de su muerte "Borges" comienza a escribir cosas más convincentes, usando –es lógico– un género literario más cercano estilísticamente a Bioy Casares como es el cuento fantástico, género que el Borges original, el verdadero, apenas llegó a rozar.

Esto explica, además, la profusión de referencias autobiográficas en las obras de "Borges", tendencia cada vez más acusada (con clímax posiblemente en *El Libro de Arena*, publicado en 1975). Esta economía literaria se debe a que sería un trabajo doble escribir los cuentos y además un libreto para el actor. De hecho, cuando con el tiempo el actor se fue empapando de los escritos atribuidos a Borges, su tarea resultó más y más manquer d'intérêt. "Vous pourrez répliquer que la réalité n'a pas la moindre obligation d'être intéressante. Et je vous répliquerais à mon tour que la réalité peut se passer de cette obligation, mais non les hypothèses". (JLB, *La mort et la boussole*)

Ce qui arriva en réalité, ou ce qui aurait du arriver, est beaucoup plus intéressant et à la fois plus cohérent. Borges aurait pu ne pas survivre à cet accident. À cette époque, tout au moins à Buenos Aires, la septicémie – empoisonnement infectieux du sang – était pratiquement mortel. Les antibiotiques n'existaient pas encore. La pénicilline était toute récente, un médicament expérimental ou presque : découverte en 1928 par Alexander Fleming, elle ne fut couramment utilisée qu'après la Deuxième Guerre mondiale. "Il y avait une sulfamide, mais qui n'était pas grand chose. Le malade atteint de septicémie était traité de façon symptomatique : on lui administrait beaucoup d'aspirines, et s'il avait de la fièvre on l'enveloppait dans des draps humides et froids. Mais seule sa forteresse intérieure pouvait sauver le malade". (courrier électronique du compositeur Jorge A. Pitari à JMS, daté du 15 octobre 2000, transcrivant une information du docteur Bernardi Ficher, neveu de Jacobo Ficher, un autre prestigieux compositeur argentin).

Si la septicémie était presque mortelle, pourquoi Borges, précisément lui, a-t-il été choisi par le destin pour survivre ?

Borges mourut donc à l'hôpital en 1938 ou au début de 1939. Il y eut alors un complot dirigé par Mère, qui peu de temps avant de perdre son fils était devenue veuve. Mère fut assistée par Adolfo Bioy Casares (qui avait rencontré Borges en mai 1932, chez Victoria Ocampo, l'envoûtante directrice de la revue *Sur*), et Honorio Bustos Domecq (écrivain de Santa Fe, né en 1892 : il apparut dans la vie de Borges à la fin des années trente, puis sa trace se perdit après 1977). Logiquement, le secret était aussi partagé par d'autres grands amis de Borges, Manuel Peyrou et Carlos Mastronardi, peut-être aussi, les géniaux et excentriques Xul Solar et Macedonio Fernández. Et je suppose que Victoria Ocampo n'avait pas du accepter l'imposture de bon gré.

natural. Así cobra sentido aquello a lo que aludíamos al comienzo de este ensayo, a la paulatina construcción del personaje "Borges".

Y, tangencialmente, esto explica la súbita mudanza de la familia a un nuevo domicilio, a comienzos de 1939, marcando el deseo de comenzar una vida nueva.

"Entre la vida y la muerte" es la única frase que se repite textualmente en las tres narraciones directas del accidente. La Naturaleza se decidió por la última, la familia de Borges por la otra; ¿quién podría recriminárselo?

Los tres conjurados, sin embargo, desparramaron pistas sutiles: el ubicuo tema de "el otro", "el doble o lo dual", "los espejos", y la constante pero vaga impresión de que nada es lo que parece. Veamos algunos ejemplos concretos:

–Prólogos mutuos. "Jorge Luis Borges" prologó o reseñó libros de Adolfo Bioy Casares y viceversa. Un recurso burdo pero efectivo; como si yo me inventase un alter ego cuyo nombre fuera un anagrama del mío, o una inversión, y le hiciera prologar mis libros, encabezar mis artículos, y –en suma– pusiera en sus labios aquello de lo que no quiero responsabilizarme.

–El mismo título del cuento clave, *El Sur*, es un homenaje velado y –por qué no– melodramático a la revista literaria Sur, en casa de cuya fundadora –Victoria Ocampo– se habían conocido Bioy y Borges, y en cuyas páginas aparecieron muchas de las narraciones de ambos.

Así como Borges se incluye como personaje en numerosos escritos de "Borges", también Bioy aparece en alguno (simbólicamente, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* comienza con un diálogo entre Borges y Bioy).

El "Borges" de 1970, el que dicta su autobiografía, reconoce en Bioy a su mentor: "Cuando empezamos a trabajar juntos, Bioy era el verdadero y secreto maestro".

En la posdata de 1956 al prólogo del libro *Ficciones*, 'Borges' escribe: "De *El Sur*, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo". 'Borges' no explica de qué otro modo: este es otro –el más

Le trio formé par Mère, Bioy et Bustos, embaucha un acteur de deuxième ligne pour jouer le rôle de "Jorge Luis Borges" jour et nuit jusqu'à sa mort. Du trio, seul Bioy (1914-1999) survécut à l'acteur. Bioy et Bustos Domecq se répartirent la tâche d'écrire la plupart de ce qui s'écrivit sous le nom de Borges ; le reste a pu être confié à des étudiants de Bioy ou de Bustos (comme B. Suárez Lynch).

Ceci explique certaines anomalies de la manière la plus naturelle possible : par exemple, le fait que "Borges", à partir de sa mort, commence à écrire des choses plus convaincantes, recourant – en toute logique – à un genre littéraire plus proche, quant au style, de Bioy Casares : le conte fantastique, un genre que le Borges original, le vrai, n'avait fait qu'effleurer.

Ceci explique aussi la profusion de références autobiographiques dans les œuvres de "Borges", tendance de plus en plus accusée, et dont la cime est probablement *Le livre de sable*, publié en 1975. Cette économie littéraire se doit à la somme de travail que représenterait le fait d'écrire les contes et en plus un livret pour l'acteur. De fait, au fur et à mesure que l'acteur s'imprégnait des écrits attribués à Borges, sa tâche devint plus naturelle. Cette lente construction du personnage "Borges" à laquelle nous nous référions au début de cet essai prend ainsi son sens.

Et, tangentiellement, ceci explique que la famille ait subitement déménagé et changé de domicile au début de 1939, soulignant le désir de commencer une nouvelle vie.

"Entre la vie et la mort" est l'unique phrase qui se répète textuellement dans les trois narrations directes de l'accident. La Nature se décanta pour cette dernière, et la famille de Borges pour la première. Qui pourrait le leur reprocher ?

Les trois conspirateurs laissèrent cependant derrière eux des traces subtiles : le thème omniprésent de "l'autre", du "double ou duel", des "miroirs", ainsi que l'impression vague et constante que rien n'est ce qui semble être. Examinons quelques exemples concrets :

– Prologues mutuels. "Jorge Luis Borges" écrivit des prologues ou des commentaires pour

diáfano– de los mensajes cifrados de Bioy, indicando que los hechos relatados no son novelescos sino reales, y que Borges murió de septicemia en el sanatorio, entre alucinaciones, soñándose en una llanura, empuñando con firmeza un cuchillo que no supo manejar.

Colonia, julio-noviembre 2000
Juan María Solare es compositor.

des livres de Bioy Casares et vice versa. Un recours frustre mais efficace ; je pourrais moi aussi m'inventer un alter ego dont le nom serait un anagramme du mien, ou une inversion, et qui puisse écrire un prologue à mes livres, un incipit à mes articles, et – en somme – dire les mots dont je ne veux pas me responsabiliser.

– Le titre-même du récit-clé *Le Sud*, est un hommage voilé et – pourquoi pas – mélodramatique à la revue littéraire *Sur* (sud) : sa fondatrice, Victoria Ocampo, ayant abrité la première rencontre entre Bioy et Borges avant de publier de nombreux récits des deux amis.

Tout comme Borges, Bioy apparaît comme personnage dans de nombreux récits de "Borges" (symboliquement, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* commence par un dialogue entre Borges et Bioy).

Le "Borges" de 1970, celui qui dicte son autobiographie, considère Bioy comme son mentor : "Au début de notre travail en commun, Bioy était le vrai maître, et le maître secret".

Dans le post-scriptum de 1956 inclus dans le prologue du livre *Fiction*, "Borges" écrit : "À propos du *Sud*, qui est probablement mon meilleur récit, il suffit de prévenir qu'il peut se lire comme une narration directe de certains faits appartenant à la fiction, et aussi d'une autre façon". Mais "Borges" n'explique pas quelle est l'autre façon : il faut pour cela consulter l'un – le plus diaphane – des messages chiffrés de Bioy indiquant que les faits relatés n'appartiennent pas à la fiction, mais sont réels, et que Borges mourut de septicémie à l'hôpital, en proie à des hallucinations, se rêvant dans une plaine, empoignant avec fermeté un couteau dont il ne savait pas se servir.

Cologne, juillet - novembre 2000.
Juan María Solare est compositeur.

[1] Eralos olvida, en su oportuno entusiasmo, que Borges declaró posteriormente, en varias ocasiones, que aquel era un libro que hubiera querido eliminar de la memoria cósmica. (JMS) "Hay un libro mío bastante bochornoso llamado *El tamaño de mi esperanza*. He pasado buena parte de mi vida quemando ejemplares de ese libro y he llegado a pagar sumas verdaderamente altas por ellos. Cuando esté muerto alguien desenterrará ese libro y dirá

[1] Emporté par un enthousiasme bienvenu, Eralos oublie que Borges avait déclaré ultérieurement, et en plusieurs occasions, que c'était là un livre qu'il aurait voulu effacer de la mémoire cosmique (JMS). "Il y a un de mes livres qui est plutôt mortifiant, il s'intitule *La grandeur de mon espérance*. J'ai passé une bonne partie de ma vie à brûler des exemplaires de ce livre et j'ai même été jusqu'à payer des sommes vraiment importantes pour les

que es lo mejor que yo haya escrito". (*'The Spanish Language in South America: a Literary Problem'*, charla dada por Borges en la Canning House de Londres el 19 de febrero de 1963. Publicada en *Diamante* XV, Consejos hispano y lusohispánico, pág 10).

acquérir. Après ma mort, quelqu'un déterrera ce livre en disant que c'est le meilleur de mon œuvre". (*La langue espagnole en Amérique du Sud : un problème littéraire*, conférence donnée par Borges le 19 février 1963 à la Canning House de Londres. Publiée dans *Diamante XV*, Conseils hispanique et lusitanien-hispanique, page 10)
2. Ndt. S'agissant d'une revue bilingue, où la traduction fait face à l'original, les titres des livres et des essais ont été traduits dans le texte. Ils sont ici restitués dans leurs langues originales.

Agradecimientos:
Dr. Bernardo Ficher, Javier Adúriz, Jorge A. Pitari, Roberto Alifano.

Remerciements
Dr. Bernardo Ficher, Javier Adúriz, Jorge A. Pitari, Roberto Alifano.

Bibliografía consultada

Cuando alguien se convierte en figura de culto, proliferan los escritos sobre él. Muchos son del tipo "El día en que vi a Borges en un aeropuerto, desde lejos, durante dos minutos minuciosos". Frente a la inabarcabilidad de la biblioteca sobre Borges, y consciente de mi límite, prefiero limitarme, tímidamente, a enumerar los libros que realmente consulté.

- Emir Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*. Caracas, Monte Avila Editores, 1991. Edición original en francés (*Borges par lui-même*), Éditions du Seuil, 1970.
- Emir Rodríguez Monegal, *Borges, una biografía literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Alicia Jurado, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Eudeba, Buenos Aires 1964 y 1980.
- José Luis Ríos Patrón, *Jorge Luis Borges*, 1955.
- María Esther Vázquez, *Jorge Luis Borges, esplendor y derrota*. Tusquets Editores (colección Andanzas), Barcelona 1996. Nueva edición revisada y aumentada en abril de 1999 (colección Fábula).
- Roberto Alifano, *Borges, Biografía verbal*, Plaza & Janés Editores, Barcelona 1988.
- Dante Escóbar Plata (entrevistador), *Las obsesiones de Borges*. Editorial Distal, Buenos Aires, 1989.
- Jorge Luis Borges y Norman Thomas di Giovanni, *Autobiografía* 1899-1970, El Ateneo, Buenos Aires, 1999. También se lo encuentra bajo el nombre *Un ensayo autobiográfico*, que responde más al título original: *An Autobiographical Essay*, publicado por primera vez el 19 de septiembre de 1970 en The New Yorker, que pagó 9.000 dólares por el artículo. El director estaba tan orgulloso de este texto que lo anunció con un aviso a toda página en The New York Times.
- James Woodall, *The Man in the Mirror of the Book. A life of Jorge Luis Borges*. Hodder & Stoughton, London

Bibliographie consultée

Lorsque quelqu'un devient un personnage-culte, les textes qu'il provoque prolifèrent. Un grand nombre d'entre eux sont du genre "le jour où j'aperçus Borges dans un aéroport, d'assez loin mais durant deux minutieuses minutes". Face à l'inabordable bibliothèque dédiée à Borges, et conscient de mes limites, je préfère me contenter, timidement, d'énumérer les livres que j'ai vraiment consultés.

- Emir Rodríguez Monegal, *Borges par lui-même*, Éditions du Seuil, 1970.
- Emir Rodríguez Monegal, *Borges, una biografía literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Alicia Jurado, *Genio y figura de Borges*, EUDEBA, Buenos Aires 1964 et 1980.
- José Luis Ríos Patrón, *Jorge Luis Borges*, 1955.
- María Esther Vázquez, *Jorge Luis Borges, esplendor y derrota*. Tusquets Editores (collection Andanzas), Barcelone 1996. Nouvelle édition revue et augmentée, avril 1999 (collection Fábula).
- Roberto Alifano, *Biografía verbal*, Plaza & Janés Editores, Barcelone 1988.
- Dante Escóbar Plata (entrevue), *Las obsesiones de Borges*. Editorial Distal, Buenos Aires, 1989.
- Jorge Luis Borges et Norman Thomas di Giovanni, *Autobiografía*, 1899-1970, El Ateneo, Buenos Aires, 1999. On trouve aussi ce livre sous le titre *Un ensayo autobiográfico* qui répond plus au titre original *An Autobiographical Essay*, publié pour la première fois le 19 septembre 1970 dans The New Yorker, qui paya 9.000 dollars pour l'article. Le directeur était si orgueilleux de ce texte qu'il l'annonça en pleine page dans The New York Times.
- James Woodall, *The Man in the Mirror of the Book. A life of Jorge Luis Borges*.

►

1996. Yo me basé en la edición castellana (*La vida de Jorge Luis Borges. El hombre en el espejo del libro*), editada en marzo de 1999 por Gedisa en Barcelona, y en la edición alemana editada por Ullstein, Berlín, en julio de 1999, que trae ciertas actualizaciones.

- Adelheid Hanke-Schaefer, *Jorge Luis Borges zur Einführung*. Hamburgo, editorial Junius, abril 1999.
- Jorge Luis Borges & Osvaldo Ferrari, *Borges en diálogo, Libro de diálogos, Diálogos Últimos*. Grijalbo, Buenos Aires 1985, 1986, 1987. Consulté la traducción parcial alemana publicada en 1990 por Arche Verlag, Zürich, bajo el título *Lesen ist denken mit fremden Gehirn* (Leer es pensar con un cerebro ajeno). Sé que estos Diálogos fueron publicados por la editorial Seix Barral, de Barcelona, en 1992. Pero lamentablemente, desde la lejana Colonia, donde escribo estas líneas, no tuve acceso a los diálogos originales (lo citado en este ensayo es mi propia retraducción al castellano).
- Horacio Salas. *Borges, una biografía*. Planeta (Ediciones del Sur), Buenos Aires, 1994.
- Marcos-Ricardo Barnatán, *Borges, Biografía total*. Temas de hoy, (colección Biografías 5), Madrid 1995.
- Estela Canto, *Borges a contraluz*. Espasa Calpe, Colección Austral. Madrid, 1989.
- Iannis Eralos, *Segrob*, en el libro de ensayos *La simetría aludida*, Buenos Aires, 1997.

- Hodder & Stoughton, Londres 1996. Je me suis basé sur l'édition espagnole, *La vida de Jorge Luis Borges. El hombre en el espejo del libro*, éditée en mars 1999 par Gedisa à Barcelone, et sur l'édition allemande Ullstein, Berlin, juin 1999 qui comporte certaines actualisations.
- Adelheid Hanke-Schaefer, *Jorge Luis Borges zur Einführung*, Hambourg, Éditions Junius, avril 1999.
- Jorge Luis Borges & Osvaldo Ferrari, *Borges en diálogo, Libro de diálogos, Diálogos últimos*. Grijalbo, Buenos Aires, 1985, 1986, 1987. J'ai consulté la traduction partielle en allemand, publiée en 1990 par Arche Verlag, Zurich, sous le titre *Lesen ist denken mit fremden Gehirn* (Lire est penser avec un cerveau autre). Je sais que ces *Dialogues* ont été publiés par Seix Barral, à Barcelone, en 1992, mais malheureusement, depuis la Cologne lointaine, d'où j'écris, je n'ai pas eu accès aux dialogues originaux.
- Horacio Salas, *Borges, una biografía*. Planeta (Ediciones del Sur), Buenos Aires, 1994.
- Marcos-Ricardo Barnatán, *Borges, Biografía total*. Temas de hoy (collection Biografías 5), Madrid 1995.
- Estela Canto, *Borges a contraluz*. Espasa Calpe, collection Austral. Madrid, 1989.
- Iannis Eralos, *Segrob*, dans le recueil d'essais *La simetría aludida*, Buenos Aires, 1997.

ANTONIO CORVEIRAS

La lección[1]

Por estos lares aún se cree que improvisar es hacer lo que a uno le viene en gana. Recuerdo con acuidad, y con nostalgia, la cara de asombro de William Layton cuando arribó a la península hacia los años sesenta y se encontró con que los actores españoles "dejan todo para última hora". Era la visión de un sajón americano formado en la escuela de Sanford Meisner. Aquéllos llamaban al acto (al acto de salir del paso), improvisación. Sus hijos saben hoy, vía Layton, no nombrar esa palabra en vano.

El año pasado nuestro Festival, ya en la edición sexta, fue honrado con la presencia de André Isoir. Rescaté y traduje su texto de los años setenta *Qué es la improvisación*, publicado en el programa general de dicha edición. Durante meses perseguí a nuestro hombre instándolo a improvisar para nosotros; vale decir, mostrarnos en la práctica la traducción del texto. Un día sonó el teléfono para anunciarme su rendición sin condiciones.

Ahí mismo me puse a la caza de un tema, un tema preñado de porvenir, un tema portador de vigoroso semen, donde Isoir pudiera navegar con los vientos a favor y mostrarnos la historia de la música. Pergeñé unas notas al desgaire, y me olvidé del tema.

En la historia del Festival tan solo dos organistas nos habían obsequiado con improvisaciones: Francis Chapelet, hombre curtido en los secretos del órgano ibérico, y por ello escogido por mí para la gran obertura que supuso el Festival I. Chapelet recibió un tema de seis notas y se adornó toreramente durante una decena de minutos: recuerdo un periplo magnífico por el renacimiento,

[1] Nota del editor: Este texto proviene del programa de mano del VII Festival Internacional de Órgano de Asturias, celebrado en la Iglesia de la Corte, de Oviedo, en noviembre de1996. Se han respetado los ejemplos musicales manuscritos del original.

La leçon[1]

On croit encore dans ces lares qu'improviser consiste à faire ce qu'on a envie. Je me souviens avec acuité, et nostalgie, de l'expression stupéfaite de William Layton qui découvrait, en arrivant en Espagne dans les années soixante, que les acteurs espagnols "laissaient tout pour le dernier moment". C'était là la vision d'un Saxon d'Amérique du Nord formé à l'école de Sanford Meisner. Les acteurs donnaient à cet acte (l'acte de se débrouiller) le nom d'improvisation. Leurs enfants ont appris maintenant, via Layton, à ne pas utiliser ce nom en vain.

L'année dernière, notre festival qui en était déjà à sa sixième édition fut honoré d'accueillir André Isoir. Je récupérais, pour le traduire, son texte datant des années soixante-dix *Qu'est -ce que l'improvisation ?*, publié dans le programme général de ladite édition. Des mois durant, je poursuivis sans relâche notre homme afin qu'il improvise pour nous ; autrement dit, pour qu'il nous traduise son texte dans la pratique instrumentale. Et un beau jour, il m'appela par téléphone pour m'annoncer sa reddition sans condition.

Sans plus tarder, je me suis mis à l'affût d'un thème, un thème chargé de devenir, un thème débordant d'une liqueur séminale vigoureuse, où Isoir pourrait naviguer au gré des vents favorables et nous découvrir l'histoire de la musique. J'esquissais quelques notes à la diable, et j'oubliais l'affaire.

Dans l'histoire de notre festival, deux organistes seulement nous avaient offert leurs improvisations : Francis Chapelet, homme averti des secrets de l'orgue ibérique, raison pour laquelle je l'avais

[1] Nde. Ce texte provient du programme du VIIe Festival International d'Orgue des Asturies, célébré à l'église de la Corte, Oviedo, en novembre 1996. Nous avons conservé les exemples musicaux manuscrits de l'original.

el barroco, el estilo galante, el clasicismo... Un año después, otro organista se brindó a improvisar. Nadie en la iglesia se atrevió a endilgarle un tema, hube de hacerlo yo: le mandé por el cestín siete notas con todo el aspecto de un *Noël*. El resultado no fue muy allá. Inquirido al respecto, el joven virtuoso adujo estar muy cansado. Conclusión: el principal enemigo del improvisador es el cansancio. Si estás cansado, no improvises.

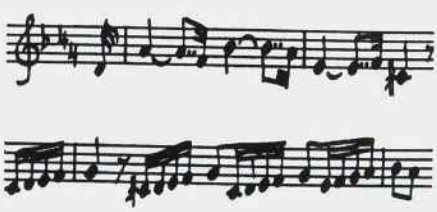
[Cojamos la frase "si estás cansado, no improvises". Gracias a los medios de descomunicación, medios patrimonio de la mediocracia, medios gobernados por turiferarios que no osan decir su nombre, dicha frase despierta en todo el mundo ecos de otra. Basta decir *todo el mundo* para echarse a temblar. Esa otra fue objeto de lanzamiento masivo, de forma que el científico solitario (permítaseme el pleonasmo) se homologa al presentador de televisión, al hacedor de galochas, al saltador de triple, al relojero mayor, y así se convierte en redundancia extrema, portadora de información cero. Ahora bien: la improvisación es información.]

Desde entonces, el cestín de mimbre (nuestra mascota) no había bajado de las alturas para recoger los retos envenenados.

Faltando una semana para el concierto de Isoir volví a concentrarme en el tema. Hice uno, que rechacé al instante. Visité el conservatorio, donde un profesor manufacturó (esa es la palabra) a lápiz una docena; tras un breve análisis rechazamos la mitad al alimón, y comenzamos a dudar en la elección de uno. "Mándale unos cuantos, y que escoja él", dijo el autor.

Me incliné por tres; presentaban un aspecto externo definido: parecían gestos.

I



choisi pour le grand événement d'ouverture que représentait le Festival I. Chapelet reçut un thème de six notes qu'il toréa avec prestance durant une bonne dizaine de minutes : je me souviens d'un périple magnifique à travers la Renaissance, l'époque baroque, le style galant, le classicisme... Un an plus tard, un autre organiste s'offrit à improviser. Personne dans l'église n'osa lui proposer un thème. Je dus le faire moi-même : je mis dans la corbeille de la quête sept notes qui avaient l'aspect d'un *Noël*. Le résultat ne fut pas extraordinaire. Interrogé à ce sujet, le jeune virtuose invoqua un état de grande fatigue. Conclusion : le principal ennemi de l'improvisation est la fatigue. Si tu es fatigué, n'improvise pas.

[Prenons la phrase "Si tu es fatigué, n'improvise pas" : grâce aux moyens d'incommunication, moyens patrimoine de la médiocratie, moyens contrôlés par des thuriféraires qui n'osent dire leur nom, cette phrase provoque dans tout le monde des échos d'une autre. Il suffit de dire *tout le monde* pour commencer à trembler. Cette autre phrase fut l'objet d'un lancement massif, de sorte que le scientifique solitaire (permettez-moi le pléonasme) devient l'homologue du présentateur de télévision, du faiseur de galoches, du sauteur de triple, de l'horloger majeur. Et cette phrase se convertit en redondance extrême, porteuse d'information zéro. Or donc : l'improvisation est information.]

Depuis lors, la petite corbeille d'osier (notre mascotte) n'avait pas abandonné les hauteurs pour recueillir les défis empoisonnés.

Une semaine avant le concert d'Isoir, je recommençais à me concentrer sur le thème. J'en écrivis un que je refusais à l'instant. Je me rendis ensuite auprès d'un professeur du conservatoire qui manufactura (c'est là la parole juste) au crayon noir une douzaine de thèmes ; après une brève analyse, nous en rejetâmes la moitié d'un commun accord, sans pouvoir en choisir un autre. "Envoie-lui quelques thèmes pour qu'il décide de lui-même", dit l'auteur.

J'en pris trois : ils avaient tous une silhouette bien définie, on aurait dit des gestes.

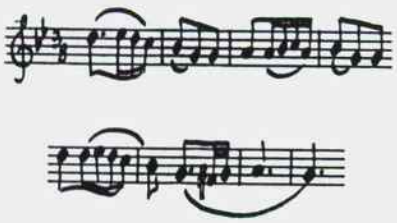
(Ex. I)

Un ciego (un ciego músico, se entiende) vería en el tema una obertura *alla francese*. Por razones que tienen que ver con la estructura del instrumento de la Corte, me permití subirlo un tono, hasta quedar como se ve.

II

Por idéntica razón –y por alguna razón más– bajé el tema tres tonos y medio, hasta quedar como se ve. Se anuncia una fuga.

III



Aspecto flagrante de suave danza ternaria; acepta, llegado el caso, repetición en modo mayor. Marcado sesgo tonal.

Con los temas pasados a limpio, cautivos en sobre y a buen recaudo, fui a buscar a nuestro hombre para el último ensayo. Íbamos por la plaza de la catedral, y me comentaba que algunos colegas suyos –ya fallecidos– no se vaciaban en los recitales y así llegaban enteros a la improvisación; que él traía un programa denso y difícil..., y que ahí estaba el riesgo. Como conozco al personaje desde hace más de un cuarto de siglo, no me inmuté. He asistido a varias de sus prodigiosas demostraciones (algunas, en el corpus de la *opera omnia* de Bach) y, francamente, es un placer y un lujo verlo desenvolverse, solo ante el peligro.

Cuando el recital tocaba a su fin, justo antes de la *Canzona* de Jean Langlais, sobrevino un diálogo lacónico:

– Tengo que bajar para mandarte el tema.

– Buen viaje. No vuelvas a subir. Quédate abajo.

Un aveugle (un aveugle musicien, on l'a compris) pourrait l'entendre comme une ouverture *à la française*. Pour des raisons relatives à la structure de l'instrument de la Corte, je me suis permis de le transposer un ton plus haut, comme on le voit ci-dessus.

(Ex. II)

Pour des raisons identiques – et pour d'autres – j'ai transposé le thème trois tons et demi plus bas, comme on le voit de même ci-dessus. Une fugue s'annonce.

(Ex. III)

Un flagrant aspect d'une danse suave à trois temps ; le thème accepte, à son heure, une répétition dans le mode majeur. Allure décidément tonale.

Une fois les thème mis au propre, glissés dans leur enveloppe et conservés en lieu sûr, je me mis à la recherche de notre homme pour la dernière répétition. Nous étions en train de traverser la Place de la Cathédrale pendant qu'il me commentait que certains de ses collègues – disparus – n'épuisaient pas leurs forces au cours du récital afin de garder toutes leurs énergies au moment de l'improvisation ; lui, au contraire, avait proposé un programme dense et difficile... et là était le risque. Comme je connais le bonhomme depuis plus d'un quart de siècle, je restais immuable. J'avais en effet assisté à plusieurs de ses démonstrations prodigieuses (certaines, dans le cadre de l'interprétation de l'opera omnia de Bach), et, franchement, c'est un plaisir et un luxe de le voir se tirer d'affaire, seul face au danger.

Quand le récital touchait à sa fin, avant de jouer la *Canzona* de Jean Langlais, un dialogue laconique s'établit :

– Je dois descendre pour t'envoyer le thème.

– Bon voyage. Ne remonte plus. Reste en bas.

Ces paroles me remplirent d'une joie immense. Elles voulaient dire : Je considère ce travail comme un acte intime ; je ne veux pas de témoins.

L'organiste était à mille lieues d'imaginer mon état d'excitation extrême tandis que je murmurais pour

Esas palabras me alegraron sobremanera. Significan: voy a hacer el trabajo como un acto íntimo; no quiero testigos.

Lo que no sabe él es que yo bajé las escaleras en un estado de excitación suma, murmurando para mis afueras "este cabrón va a tirar la casa por la ventana".

Del sentido profesional –vale decir, del respeto al prójimo– retengamos esto: cuando le cursé invitación para el VI Festival, una vez consultada agenda y apalabrada fecha, exigió amablemente la lista de obras interpretadas en anteriores ediciones: Isoir rara vez repite, su repertorio crece y crece sin cesar. Con tales ínfulas empezó la prueba de fuego. Una mano inocente me entregó el sobre cerrado, fui hacia el cestín de mimbre, que desapareció en las alturas. El hombre abre el sobre (suenan aplausos), va hacia la consola. Desde el último aplauso hasta la pulsación de la primera nota, Re, [♩ = ca. 108] del primer tema transcurren 26 segundos. Finalizado éste, transcurren 4 segundos hasta el advenimiento de la primera nota, Re, [♩ = ca. 96] del segundo tema. Desde la extinción de la nota postrera hasta el inicio, Re, [♪ = ca. 160] del tercer tema, 3 segundos. Hasta aquí, en lenguaje rapsódico brechtiano, el estado de la cuestión. Recapitulemos: un hombre recibe un sobre que contiene tres temas, que vierte –o ejecuta– en breve lapso de tiempo. A decir verdad, los ejecuta y los interpreta; es decir, da su punto de vista: está atento a la letra pero no desdeña el espíritu. Informa, pero opina sin embargo. Cuando un escriba estampa "el larguero se interpuso, desgraciadamente, en la trayectoria del esférico", no se limita a informar: el adverbio lo delata.

¿Cómo logra el improvisador eso? Con la elección del tempo (no indicado, *afortunadamente,* en el mensaje); con la elección de los registros susceptibles de proveer unos timbres y unos colores, que son ésos y no otros. El acto de improvisar es un acto de libertad. ¿Por qué "afortunadamente"? Porque me permite saber, y no suponer, que Isoir vio que las notas que le llegaban desde las profundidades formaban frases portadoras de sentido.

Y, en consecuencia, las coloreó. Tema I: moi-même : "ce salaud va casser la baraque".

Quant au sens professionnel – je veux dire, du respect du prochain – , retenons ceci : quand je l'invitais pour le Festival VI, après avoir consulté l'emploi du temps et accordé une date, il exigea aimablement la liste des œuvres interprétées aux cours des éditions précédentes : Isoir ne se répète que très rarement et son répertoire ne cesse de croître. C'est à ce niveau que commença la preuve du feu. Une main innocente me tendit l'enveloppe fermée, je me dirigeais vers la petite corbeille d'osier qui disparut ensuite dans les hauteurs. Notre homme ouvrit l'enveloppe (les applaudissements résonnent dans la nef), se dirigea vers la console. Du dernier applaudissement à la première note, Ré [♩ = ca. 108] du premier thème, 26 secondes s'écoulent. Après avoir joué ce premier thème, 4 secondes passent avant que ne sonne la première note, Ré [♩ = ca. 96] du second thème. Du dernier son à la première note, Ré [♪ = ca. 160] du troisième thème, 3 secondes. Jusque là, dans un langage rapsodique brechtien, l'état de la question. Récapitulons : un homme reçoit une enveloppe avec trois thèmes qu'il interprète – ou exécute – en un bref laps de temps. À vrai dire, ils les exécute et les interprète : c'est-à-dire, donne son propre point de vue ; il est attentif à la lettre sans en dédaigner l'esprit. Il informe, tout en opinant. Lorsqu'un scribe imprime "le montant du but dévia, malheureusement, la trajectoire de la balle", il ne se limite pas à informer : l'adverbe le dénonce.

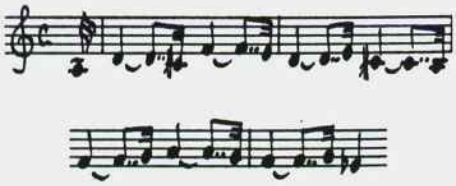
Comment l'improvisateur peut-il réussir cela ? Grâce au choix du tempo (non indiqué, *heureusement*, dans le message) ; grâce au choix des registres susceptibles de fournir timbres et couleurs, qui sont ceux-ci et pas d'autres. L'acte d'improviser est un acte de liberté. Pourquoi *heureusement* ? Parce que cela me permet de savoir, et non supposer, qu'Isoir avait vu que les notes qui lui arrivaient des profondeurs formaient des phrases porteuses de sens.

Et, en conséquence, il les coloria. Thème I : *plenum* de l'instrument, exigé par l'orographie hispide de la musique écrite. Même un topographe inaccessible à la musique donnerait son accord.

"plenum" del instrumento, pedido a gritos por la orografía híspida de la música escrita. Un topógrafo inaccesible a la música daría el visto bueno. Tema II: base del órgano. Tema III: una flauta suave para una danza popular culta.

... Y comienza la función. No es un ensayo en la soledad del gabinete de trabajo; es una representación pública, donde quien escucha juzga. Seis segundos median entre la última nota del tercer tema y la primera nota de la obra propiamente dicha. En ese lapso varias operaciones se imponen: quitar la flauta, sumar el "plenum" del órgano, olvidar inmediatamente lo que acaba de sonar –o mejor, dejarlo olvidado en una suerte de amnesia voluntaria–, apropiarse el estilo obertura *alla francese*.

El trabajo sobre I presenta la forma *A–B–A. A* supone 57 compases. En el compás 17 ocurre un accidente: a fuerza de invertir intervalos, el improvisador cae en este esquema:



[Fig.1]

Franck, Brahms acechan. No es de recibo, en principio, hacer música romántica en un órgano barroco. ¿O es una apuesta? El hombre se percata de:

a) desfase de épocas.

b) música conocida o con ecos demasiado evidentes.

Veo a Layton, al lado de un libro de Chejov, degustando un *whisky sour* que le recomendó el médico; se rasca el occipucio y piensa en voz alta: "El actor X no me convenció. El actor conoce previamente hacia dónde va una escena determinada, no así el personaje. El personaje encarnado por X sabía demasiado". En este punto, Isoir tiene sumo interés no en disociar el tándem ejecutante-intérprete, sino lisa y llanamente en olvidar

Thème II : base de l'orgue. Thème III : une flûte suave pour une dans populaire érudite.

... La fonction peut commencer. Ce n'est pas une répétition dans la solitude d'un studio de travail ; c'est une représentation publique où qui écoute peut juger. Six secondes séparent la dernière note du troisième thème et la première de l'œuvre proprement dite. Durant ce laps de temps, plusieurs opérations s'imposent : enlever la flûte, ajouter le *plenum* de l'orgue, oublier immédiatement les sons émis – ou plutôt, les abandonner dans une sorte d'amnésie volontaire –, s'approprier du style de l'ouverture *alla francese*.

Le travail sur I prend la forme *A–B–A. A* suppose 57 mesures. Mais à la mesure 57, un accident se produit : à force d'invertir les intervalles, l'improvisateur tombe sur ce schéma :

[Fig. 1]

Franck et Brahms sont à l'affût. Il n'est pas en principe acceptable de jouer une musique romantique sur un orgue baroque. Ou s'agit-il d'un pari ? L'homme se rend compte de :

a) un déphasage d'époques

b) une musique connue, ou avec des échos trop évidents.

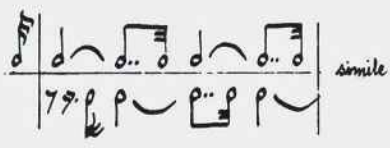
Je revois Layton près d'un livre de Tchékov, dégustant un *whisky sour* recommandé par son médecin ; il se gratte l'occiput et pense à voix haute : "Cet acteur ne m'a pas convaincu. L'acteur sait d'avance quel est le but d'une scène déterminée, mais le personnage l'ignore. Le personnage incarné par cet acteur en savait trop". À ce point, Isoir avait le plus grand intérêt non à dissocier le tandem exécutant/interprète mais à oublier purement et simplement tout l'immense répertoire qu'il connait et qui remporte à ce tumultueux incipit. C'est-à-dire que dans ce cas, l'amas d'informations représente un péril amer ; l'homme doit sans plus de détours se concentrer sur le rythme doublement pointé et dédaigner ce qui a été écrit à ce sujet. Sinon, l'inflation de connaissance érode, consciemment, égoïstement, l'esprit qui cherche une lumière à la fin du tunnel. [Ici, Layton dirait : "Il faut être attentif, un train pourrait venir à notre rencontre"]. Sinon, nous

todo el inmenso repertorio que conoce y que tiene que ver con el tumultuoso *incipit*. Quiérese decir que, aquí, el acervo de información representa un acerbo peligro; que, en puridad, el hombre debe concentrarse en el ritmo en dobles puntillos y desdeñar lo escrito al respecto. Si no es así, la inflación de conocimiento erosiona, conscientemente, egoístamente, la mente que busca una luz al final del túnel. [Aquí Layton diría "Hay que estar atento, no vaya a ser que se trate de un tren que viene a nuestro encuentro"]. Si no es así, podemos empezar a escuchar a Lully, a Couperin, a Händel. El estilo es el hombre.

Ocho compases más allá cae en *B*: 18 compases en funambulescas fusas frenético-isócronas, una especie de *allegro barbaro* que hubiera firmado Katchaturian, tras los que vuelve a casa, [*A*], con 3 compases, *Maestoso pesante* (♩ = ca. 60), que representan quasi-literalmente el tema hasta la primera nota del compás 3. Ahí se detiene para jugar con

[Fig. 2]

Ese *sol* es subdominante de I y de II (una de las razones que me impelieron a transportar ambos temas). Síguese, pues, un puente, que tiene como función buscar el *incipit* de II, adobado con un decrescendo, pues quedó dicho que el segundo tema fue presentado con la base del órgano. Ergo hay puente, sustracción de registros, y todo ello medio al desgaire, pues la atención debe polarizarse en lo que viene. Y si lo que viene es una fuga, se encienden todas las luces de alarma. Nótese que en el decurso de I, *A* viajaba así:



[Fig. 3]

pourrions commencer à entendre du Lully, du Couperin ou du Händel. Le style, c'est l'homme.

Huit mesures plus tard, il tombe sur *B* : 18 mesures de triples croches funambulesques, frénétiquement isochrones, une sorte d'*Allegro barbaro* qu'aurait pu signer Katchatourian ; après quoi il peut revenir chez soi [*A*] avec trois mesures *Maestoso pesante* (♩ = ca. 60), qui représentent presque littéralement le thème jusqu'à la première note de la troisième mesure. Là, il fait une pause pour jouer avec

[Fig. 2]

Ce *sol* est la sous-dominante de I et II (l'une des raisons qui me poussèrent à transporter les deux thèmes). Vient ensuite un pont dont la fonction consiste à rechercher l'incipit de II, mariné dans un *decrescendo*, puisque, nous l'avons dit, le second thème a été présenté avec la base de l'orgue. Il y a donc pont, soustraction de registres, et tout cela avec nonchalance, car l'attention doit se fixer sur ce qui vient. Et si ce qui vient est une fugue, toutes les signaux d'alarme vibrent. Remarquons qu'au cours du I, *A* voyageait de cette façon :

[Fig. 3]

Au moment de jouer *B*, Isoir demanda à ses doigts de penser (les doigts sont des personnages), afin de jeter un regard scrutateur sur II. Dans son texte, déjà cité, il y a une phrase qui semble frivole : "... il faut insister sur le côté tactile de l'improvisation (on pense presqu'autant avec la tête qu'avec les doigts)". Quand *A* revient, dans un tempo lent, les doigts sont autonomes et la tête suit en I. Et de la même façon quand il joue avec la sous-dominante, en la réduisant jusqu'à ce qu'elle puisse rentrer dans un cornet de papier. Remarquons à ce sujet qu'un *decrescendo* peut se réaliser facilement, même sans aide, quand il s'agit d'un orgue à plusieurs claviers. Mais à la Corte, il s'agit d'une autre affaire, le *decrescendo* impliquant la diminution du nombre de registres, ce qui oblige la main de l'interprète à quitter le clavier. Et là encore, notre homme fit honneur à son talent de maître.

L'habitat naturel de l'interprète André Isoir est un instrument de deux ou trois claviers manuels comportant chacun 56 touches, et un clavier de trente notes, touché par les pieds. Au moment de

Al advenir *B*, Isoir puso a los dedos a pensar (y no "puso los dedos a pensar": los dedos son personajes), con objeto de echar una mirada escrutadora a II. En su texto arriba citado sale esta frase, que parece una frivolidad "... *hay que insistir en el aspecto táctil de la improvisación (se piensa con la cabeza casi tanto como con los dedos)*". Cuando regresa a *A*, en tempo lento, los dedos son autónomos y la cabeza sigue en II. Cuando juega con la subdominante, y la adelgaza hasta meterla en un cucurucho de papel, ídem. Nótese, a este respecto, que, sin ayudantes, un decrescendo es relativamente fácil en un órgano de varios teclados. En la Corte es otro cantar, pues decrecer significa quitar registros, lo cual obliga a levantar la mano del teclado. Ahí nuestro hombre mostró también su reconocida maestría.

El *habitat* natural del intérprete André Isoir es un instrumento de dos o tres teclados manuales de 56 teclas cada uno, y un teclado de pie con 30 notas. En el momento de la improvisación –es decir, aquí, ahora– Isoir se halla ante un instrumento de 1 teclado de 54 notas. Ítem más, un órgano típico ibérico, vale decir con registros partidos*, con las limitaciones y las riquezas que ello significa.

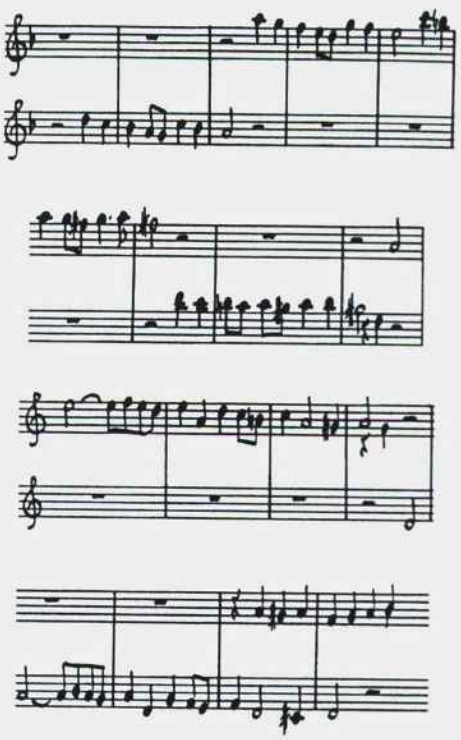
Empieza la fuga. La exposición de una fuga –su enunciado más tres entradas consecutivas– pide concentración máxima. Todo está minado a las órdenes de una gramática estricta. Llevada a cabo sin mayores sobresaltos, se abre un horizonte de relativa libertad. Digamos, de pasada, que si improvisar no es hacer lo que a uno le viene en gana, "libertar", tampoco. Hay tiempo, sin embargo, para echar una mirada a III. Ese horizonte dice así:

[Fig. 4]

Todo se vuelve un remanso de paz, pero yo sé que eso no es sino la maestría nacida del binomio talento-ascesis: arte y libertad son antinómicos. Casi nunca el padre Bach hizo lo que quería; hizo lo que debía. Cuando en un halo de incredulidad quedamos boquiabiertos y unas lágrimas de sal gorda musitan "claro, evidentemente" es signo inequívoco de la homologación querer-deber. Sólo los grandes saben (y muestran) que el arte es una estructura moral...

l'improvisation, c'est-à-dire, ici et maintenant, Isoir se trouvait face à un instrument d'un seul clavier de 54 touches. Il s'agissait de plus d'un orgue typiquement ibérique, dont les registres sont donc coupés *, avec la limitation et la richesse que cela implique.

La fugue commence. L'exposition d'une fugue – son énoncé et les trois entrées successives – exige une concentration maximale. L'espace musical est miné suivant les ordres de la grammaire la plus stricte. Développée en contrôlant les obstacles, la fugue s'ouvre sur un horizon de relative liberté. Disons en passant, qu'improviser, pas plus que "libérer", ne consiste à faire ce qu'on a envie. Il y a cependant le temps de jeter un regard sur III. Cet horizon se dessine de cette façon :



[Fig. 4]

El caso es que en una curva del discurso (del discurso gramatical de una fuga), nuestro hombre decide (aquí sí, libremente) encetar un capítulo que los tratadistas llaman *stretto,* y donde las voces se ponen, por así decir, a perorar su parlamento haciendo ascos a las otras. Es usual en los patios de colegio (y, por extensión, en los mítines políticos).
Verbigracia. La maestra pregunta:
–¿A qué hora os dije?
Los niños responden:
–a las ocho menos cuarto
a las ocho menos cuarto
a las ocho menos cuarto
a las ocho menos cuarto

En las relaciones horizontales se enuncia una oración. En las verticales aparecen dependencias y, dado que la fuga es, como la matemática, una creación del espíritu, cada voz estará atenta a los (in)voluntarios choques con las vecinas. En un pastel canónico formado por cuatro ingredientes con vocación de postre no debo encontrar al alimón (vale decir, en el gesto vertical del diente), digamos, almendra y guindilla. No se excluyen, sin embargo. Y, tratándose de uno de los más eximios ejemplos de retórica musical, obedece, como toda retórica, a unas leyes. Supongamos que la ley prohíbe percutir dos vocales simultáneamente: el segundo niño está fuera de ley. Supongamos que la ley prohíbe el ayuntamiento de vocal y dental: el tercer niño está fuera de ley. Volver a la legalidad individualmente no soluciona el problema: puede crear uno nuevo con el tercero en discordia. ¡Quién no recuerda los avatares de los heroicos linotipistas de antaño!

En éstas estamos, cuando, treinta y pico compases más allá, nuestro invitado ataca el *stretto* y, por inadvertencia (recordemos está fuera de su *habitat*), tira de un registro (lo que significa levantar una mano del teclado y ceder las notas que tenía hundidas a la otra mano) y regresa a recuperar el préstamo. No bien ha instalado de nuevo la mano infractora sobre el teclado, el órgano musical se pone a temblar. *Merde, j'ai raté le coup* ! El fiasco atañe a dos voces. Hay que arreglar el des-

Tout se transforme en un océan de sérénité, mais je sais que cela ne peut être que grâce à la maîtrise produite par le binôme talent/ascèse : art et liberté sont antinomiques. Le père Bach ne faisait presque jamais ce qu'il voulait ; il faisait ce qu'il devait. Quand, entourés d'un halo d'incrédulité, nous restons bouche bée, des larmes de gros sel murmurant "évidemment", c'est là le signe indubitable de l'homologation vouloir-devoir. Seuls les plus grands savent (et montrent) que l'art est une structure morale...

Toujours est-il que, profitant d'une courbe du discours (du discours grammatical d'une fugue), notre homme décide (ici, librement) d'entamer un chapitre que les auteurs de traités nomment une strette, où chaque voix se met, pour ainsi dire, à pérorer leur harangue sans tenir compte des autres. Une pratique habituelle des cours d'école (et par extension, des meetings politiques).
Un exemple. La maîtresse d'école demande :
– À quelle heure vous avais-je dit... ?
Les enfants répondent :
– à huit heures moins le quart
à huit heures moins le quart
à huit heures moins le quart
à huit heures moins le quart

Dans les relations horizontales, une phrase est énoncée. Dans les verticales, des dépendances apparaissent. Et étant donné que la fugue est, comme les mathématiques, une création de l'esprit, chaque voix sera attentive aux chocs (in)volontairs produit avec ses voisines. Dans un gâteau classique formé par quatre ingrédients ayant vocation de dessert, je ne dois pas rencontrer (je veux dire, dans le geste vertical des dents) un mélange d'amande et de piment, qui cependant ne doivent pas pour autant s'exclure. Et, s'agissant de l'un des plus éminents exemples de rhétorique musicale, il obéit, comme toute rhétorique, à des lois. Supposons que la loi interdise de percuter deux voyelles simultanément : le deuxième enfant est hors la loi. Supposons que la loi interdit l'accouplement d'une voyelle et d'une dentale : le troisième enfant est hors la loi. Revenir à la légalité d'une façon individuelle, ne résout pas le

perfecto. Se impone:

a) invertir la operación.
b) cambalache de notas.
c) sacar el registro deseado.
d) recuperar el préstamo.
e) no salir del estado de ánimo.

En ningún momento debe, debido al trasiego, desaparecer ninguna voz; ningún niño debe omitir ninguna letra de "a las ocho menos cuarto". Yo estaba contento, no de la proeza en sí, sino por el hecho de que la práctica ilustraba meridianamente la teoría. La teoría dice: "El improvisador debe también (...) saber sacar partido del azar con la sangre fría necesaria y servirse de ello con solvencia". A partir de ese momento, el improvisador salió de la estructura fuga y ésta se convirtió en idea musical. Siguió los pasos estipulados pero una tensión interna trascendió la mera forma. Layton está con cara de asustado y la boca en forma de Ö presenciando una improvisación a dos bandas en un ático de la calle Barquillo de la ciudad de Madrid, España. Deja caer su viejísimo bolígrafo Parker, ahora en mi poder, provocando un fenomenal estruendo en medio del silencio de la clase. Los actores prosiguen el ejercicio de improvisación como si tal cosa. El maestro Layton se levanta de la silla de mimbre y, con suma corrección, los pone de vuelta y media:

– ¿No habéis oído nada?
– Sí, señor Layton.
– ¿Y entonces?

Isoir debe dar un rodeo de 29 compases porque en realidad lo que busca es, ya que el tema que se le propuso pertenece al modo menor, el tercer grado. Así de sencillo, y ese rodeo en pos de *fa* no debe nunca tener el aspecto de un pegote; debe, al contrario, inserirse –o "insertarse", al decir de los cibernautas– en el corpus de lo que está haciendo, y entonces aparece un *stretto* en el famoso fa, o relativo del tono base, donde los niños dicen su frase correctamente** pero con el contrasujeto (lo que están pensando [*subtexto,* diría Layton]) en primer plano, haciendo sonar como nunca nuestras famosas trompetas horizon-

problème : un tiers arbitre en créera un nouveau. Qui ne se souvient des avatars des héroïques linotypistes d'antan !

Nous en sommes donc à ce point lorsque quelques trente mesures plus tard, notre invité attaque la strette et par inadvertance (nous rappelons qu'il se trouve hors de son habitat naturel), il choisit un registre (cela signifie qu'il lève la main du clavier, laissant les touches plaquées par cette main à l'autre) puis revient, disposé à récupérer son prêt. À peine la main coupable de l'infraction a-t-elle regagné sa place sur le clavier que l'orgue se met à trembler. Merde, j'ai raté mon coup ! Le fiasco concerne deux voix. Il faut réparer le dégât. Il s'impose :

a) invertir l'opération.
b) un troc de notes.
c) sélectionner le registre voulu.
d) récupérer les notes prêtées à l'autre main.
e) ne pas changer d'état d'esprit.

Il ne faut jamais qu'à cause du faux-pas, une seule voix disparaisse ; aucun écolier ne doit omettre une seule lettre de la phrase "À huit heures moins le quart". J'étais content, non de la prouesse en elle-même, mais parce que la pratique illustrait la théorie d'une façon lumineuse. La théorie dit : "L'improvisateur doit aussi (...) savoir exploiter le hasard avec le sang-froid nécessaire et s'en servir au mieux". À partir de cet instant, l'improvisateur sortit de la structure fugue et celle-ci devint idée musicale. Il suivit l'itinéraire stipulé mais avec une tension interne qui transcendait la pure forme. Layton a une expression effrayée, la bouche en forme de Ö ; il assiste à une improvisation à deux bandes dans un grenier de la rue Barquillo à Madrid, Espagne. Il laisse tomber son cher vieux stylo Parker, qui est maintenant en mon pouvoir, ce qui provoque un vacarme assourdissant dans le silence de la classe. Maître Layton se lève de sa chaise d'osier et, avec grande correction, les secoue :

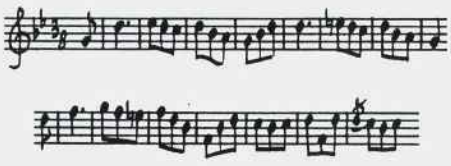
– N'avez-vous rien entendu ?
– Oui, monsieur Layton.
– Et alors ?

Isoir doit faire un détour de 29 mesures car ce

tales para memoria de las generaciones venideras. Pasado el trago, los ojos buscan a III. Y, como éste tiene un aspecto danzante, triste, risueño, el puente entre la fuga y la danza será partícipe de ambos extremos: cromático, borroso, evanescente, ligeramente disonante, *nonchalant*.

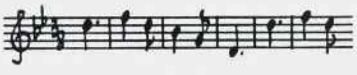
Cuando el hombre colgado en el lado de la epístola hubo dado cuenta de la fuga, se encontró en la situación del explorador que, tras la prueba de fuego, llega a zona segura, con luz natural, animales amigos, reserva de alimentos y de fuerzas, buen humor. Hasta donde conozco al personaje que nos ocupa, el retrato robot dice: A. I. es un profesional dotado de medios técnicos ilimitados***, al servicio del buen gusto moteado de *swing*. No se me ocurre mejor definición.

El artista optó por la fonna *A–B–C–A*. A decir verdad, *A* no fue vertido en su integridad. Se interpuso una especie de silepsis, cuyo máximo exponente, a mi juicio, oí en tierra colombiana. Dice así: "Me gustas más que levantarme tarde". *B* dice:



[Fig. 5]

La danza parece inmovilizarse en la quietud de figuras iguales en grados conjuntos. Un arpegio las reconduce al punto de partida: la alteración del sexto grado (adverbial) hace las veces de alteración de tercer grado (sustantiva). Algo se fragua. Algo se fragua en el canto, aunque (o, tal vez, porque) el soporte rítmico nos habla de un vals que se aleja. Con estos parámetros se puede "improvisar" durante horas *ad nauseam*. El hombre de talento, no. Éste sugiere sin pleonasmos, sin hipérboles. Sin solución de continuidad, aparece *C*. Dice así:



[Fig.6]

qu'il cherche est en réalité – puisque le thème proposé était en mode mineur – le troisième degré. Tout simplement. Et ce détour à la recherche du *fa* ne doit jamais avoir l'air d'un emplâtre, mais au contraire doit s'insérer – "s'introduire" disent les cybernautes – dans le corpus de ce qu'il est en train de faire. Et c'est alors qu'arrive une strette sur le fameux *fa*, le relatif du ton de base, où les écoliers disent leur phrase correctement ** mais avec le contre-sujet (ce qu'ils pensent [*subtexto* dirait Layton) en premier plan, faisant résonner comme jamais auparavant nos célèbres trompettes horizontales pour la mémoire des générations a venir. Passé l'obstacle, les yeux recherchent le III, et comme il a un aspect dansant, triste, joyeux, le pont entre la fugue et la danse participera de ces deux mondes : chromatique, flou, évanescent, légèrement dissonant, nonchalant.

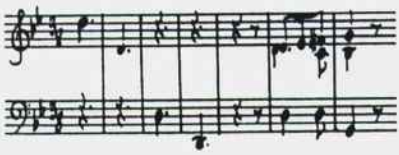
Après avoir terminé la fugue, l'homme suspendu du côté de l'épître se trouva dans la situation d'un explorateur qui, après avoir surmonté l'épreuve du feu, aborde une zone sûre, lumineuse, fréquentée par des animaux aimables, réserve d'aliments et d'énergie, et de bonne humeur. Pour autant que je connaisse le personnage dont nous parlons, il correspondrait à ce portrait robot : A. I. est un professionnel doué de moyens techniques illimités ***, mis au service d'un bon goût tacheté de swing. Je ne trouve pas de meilleure définition.

L'artiste choisit la forme *A–B–C–A*. À vrai dire, *A* ne fut pas exposé intégralement. Une espèce de syllepse, dont le meilleur exemple peut être celui que j'entendis en terre colombienne : "Tu me plais plus que me réveiller tard". *B* dit :

[Fig. 5]

La danse semble s'immobiliser dans une quiétude de figures égales en degré conjoints. Un arpège les reconduit au point de départ : l'altération du sixième degré (adverbial) fonctionne comme une altération de troisième degré (substantif). Quelque chose prend consistance. Quelque chose prend consistance dans le chant, bien que (ou, peut-être, parce que) le support rythmique nous parle d'une valse qui s'éloigne. Ces paramètres permettent d'"improviser" durant des heurs, *ad*

Nótese que debajo late *A*. Nombrar sin señalar. Pero hete aquí que por azar (ciertos probabilistas dicen que el azar se calcula), o por la suerte de los campeones, o por simetría poética, nuestro hombre tira del registro origen del fiasco en II y nos mete de lleno en el Prater vienés, en la estética de los pintores impresionistas, en los organillos del Amsterdam de entreguerras, en los tiovivos de las infancias felices..., y aquello es puro *swing* e Isoir, que abomina de la sensiblería, de un plumazo



[Fig. 7]

da por finalizado lo que nosotros creíamos eran tres temas y él consideró como tríptico *Preludio, fuga y danza*. Layton está inmerso en una pieza teatral de John Millington Synge. Me sumo a la ingestión de *wisky sour*.

Layton va a la cocina y regresa con un plato mediado de aceitunas. Monologamos sobre Thornton Wilder, sobre el frío en los campos de entrenamiento para "marines", sobre los jóvenes actores, sobre la fiesta nacional. Siempre que estamos en esa situación, que dura muchos años y ocupa varias viviendas madrileñas, llega el momento inexorable en que sólo queda en el plato una aceituna. Yo sé que él nunca la cogerá. Hablamos:

– En Lawrence de Arabia alabas la labor de José Ferrer.

– Sí; porque piensa profundamente en un breve lapso de tiempo con la máxima economía.

– En la improvisación teatral el objeto es...

– Es lograr que cada función sea fresca y única como la primera vez.

– Para lo cual tú propugnas un método que persigue...

– Saber olvidar. He dedicado mi vida a ello...

Dicho lo cual, desapareció. Fui en busca de Isoir, que ya recogía los bártulos. Oye, dijo, felici-

nauseam. L'homme de talent s'y refuse. Il suggère sans pléonasmes, sans hyperboles. Sans solution de continuité, *C* apparaît. Il dit ceci :

[Fig.6]

Remaquons qu'en dessous *A* bat. Nommer sans signaler. Mais voici que par hasard (certains probabilistes disent qu'on peut calculer le hasard), ou par la chance qui sourit aux champions, ou dans un but de symétrie poétique, notre homme choisit encore le registre cause du fiasco en II, et nous lance au milieu du Prater viennois, de l'esthétique des peintres impressionnistes, des orgues de Barbarie de l'Amsterdam d'entre les deux guerres, des manèges des enfances heureuses... et c'est un swing pur, et Isoir, qui abomine toute sensiblerie, d'un seul trait...

[Fig. 7]

... termine ce que nous croyions être trois thèmes, qu'il avait traité comme un triptyque *Prélude, fugue et danse*. Layton est plongé dans une pièce de théâtre de John Millington Synge. Je me joins à l'ingestion du *whisky sour*.

Layton va à la cuisine et revient avec un plat d'olives à moitié plein. Nous monologuons sur Thornton Wilder, sur le froid qu'il fait dans les camps d'entraînement des *marines*, sur les jeunes acteurs, sur la fête nationale. Chaque fois que s'est répétée cette situation, qui dure depuis plusieurs années et occupe plusieurs demeures madrilènes, le moment inexorable arrive où il ne reste dans le plat qu'une seule olive. Je sais qu'il ne la prendra jamais. Nous parlons :

– Dans *Lawrence d'Arabie*, tu loues le travail de José Ferrer.

– Oui ; parce qu'il pense profondément dans un laps de temps très bref, avec une économie maximale.

– Dans l'improvisation théâtrale, l'objectif consiste à...

– Chaque fonction doit être fraîche et unique comme la première fois.

– Et pour y arriver tu propose une méthode dont le but est de...

– Savoir oublier. C'est à cela que j'ai dédié ma vie...

Après quoi, il disparut. Je me mis à la recherche

ta al profesor que te dio los temas: son muy buenos.

Así lo hice.

©Corveiras

d'Isoir, qui était en train de prendre ses affaires. Hé, dit-il, félicite le professeur qui t'a donné les thèmes : ils sont excellents.

Je n'y manquais pas.

Antonio Corveiras es catedrático de órgano en el Conservatorio Superior de Oviedo.

Antonio Corveiras dirige la classe d'orgue au Conservatoire Supérieur d'Oviedo.

* Los tiradores situados a la izquierda de la consola [teclado] atañen a las primeras 25 teclas del mismo lado. Los situados a la derecha, a las 29 restantes

** A decir verdad un niño pronunció "a las siete cuarenta y cinco", lo que, tratándose de música, no significa lo mismo.

*** Entendiendo por ello la sintonía entre lo que ordena la cabeza y la fiel respuesta de los miembros actuantes o extremidades. Limitándonos a las grabaciones de la obra de Bach –autor del que no es propiamente especialista– óigase el *da capo* del BWV 650, la Fantasia BWV 572, el Preludio y Fuga BWV 535.

* Les tirants situés à gauche de la console [clavier] contrôlent les 25 premières touches du même coté. Les tirants de droite, les 29 restantes.

** L'un des écoliers prononça "À sept heures quarante-cinq", ce qui, s'agissant de musique, n'est pas tout à fait la même chose.

*** On pense ici à la syntonie entre ce qui gère la tête et la réponse fidèle des membres agissants ou des extrémités. Dans le cadre des enregistrements de l'œuvre de Bach – auteur dont il n'est pas à proprement parler un spécialiste – , écoutons le da capo du BWV 650, la Fantasia BWV 572, le Prélude et Fugue BWV 535.

CARMEN BERNÁRDEZ SANCHÍS

Plantar camas y tirar esponjas: arte y accidente

Hay algunos aspectos del concepto de accidente que me interesan y que voy a relacionar con el arte. Pensaba en un primer momento que por ser, en principio, externos y ajenos "accidente" y "arte", debía tratar de hallar un vínculo servible. Luego me di cuenta de que en realidad son lo mismo, pero a esta conclusión llegué algo más tarde, después de dar algunas vueltas. Desde un primer momento descarté cosas como los accidentes fortuitos en las obras de arte: roturas, pérdida, naufragio, terremotos, etc., y desde este punto de vista, el accidente proponía curiosas derivaciones sobre el destino y el azar. Pensé que el vandalismo era también un importante agente productor de accidentes destructivos, y sin duda sería divertida la casuística y la propia psicología del vándalo que ataca una obra de arte, desde sus propias motivaciones a la valoración emblemática de ciertas creaciones de los artistas.

Evocando otro tipo de accidentes en mi memoria visual, recordé el que realizó Andy Warhol en 1963, en el que un coche siniestrado aparecía seriado, congelando con insistencia una imagen inquietante y lamentablemente verosímil. También recordé el cuadro que hay en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, de Alfonso Ponce de León: una obra de 1936 que muestra a un hombre tirado en el suelo que ha resultado herido al golpearse con una piedra, con el faro encendido del coche accidentado detrás. El cuadro es tanto más impactante cuanto que resultó ser premonitorio de la muy próxima muerte de su autor. Recordé la moraleja que un artista dieciochesco como Jean-Baptiste Greuze aplicó a los accidentes que les sobrevenían a las jovencísimas protagonistas de sus cuadros cuando se les rom-

Planter des lits et jeter des éponges : art et accident

Certains aspects de l'accident en tant que concept m'intéressent plus particulièrement ; j'établirai leurs liens avec l'art. Considérant en principe "accident" et "art" comme étant étrangers l'un à l'autre, je pensais devoir trouver un lien utile. Je réalisais ensuite qu'ils sont semblables, mais j'arrivais à cette conclusion plus tard, après quelques détours. Dès le début je repoussais tout ce qui ressemblait à des accidents fortuits dans l'œuvre d'art : cassures, pertes, naufrages, tremblements de terre etc., et de ce point de vue, l'accident proposait de curieuses dérivations sur le destin et le hasard. Je pensais que le vandalisme, aussi, était un important agent producteur d'accidents destructeurs ; nous pourrions par ailleurs sourire en pensant à la casuistique et à la psychologie du vandale attaquant une œuvre d'art, de ses propres motivations à la valorisation emblématique de certaines créations signées par des artistes.

Pensant à un autre type d'accidents emmagasinés dans ma mémoire visuelle, j'évoquais celui que réalisa Andy Warhol en 1963, reproduisant en série une voiture endommagée, congelant avec insistance une image inquiétante et lamentablement vraisemblable. Je me souvenais aussi d'un tableau de Alfonso Ponce de Léon qui se trouve au Musée National Centre d'Art Reina Sofía à Madrid : une œuvre de 1936 qui représente un homme gisant sur le sol, portant une blessure produite par une pierre durant la chute, la scène étant éclairée du fond par le phare d'une voiture accidentée. L'impact du tableau est d'autant plus fort qu'il représentait la scène de la mort, très proche, de l'auteur. Je me souvenais aussi de la morale que tirait un Jean-Baptiste Greuze des accidents dont étaient victimes les très jeunes

***Accidente/Accident*, 1936. Alfonso Ponce de León (Málaga 1906-Madrid 1936).** Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. (Exposición/*Exposition: Garaje. Imágenes del automóvil en la pintura española del siglo XX*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, noviembre-diciembre 2000. Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, enero-febrero 2001).

pía el cántaro de agua o se les caía al suelo un cesto cargado de huevos: sucesos que se convertían en metáforas de la pérdida de la inocencia.

Hay otros accidentes como estos, pero no me parecía que por ahí llegase yo a ninguna parte más que a la constatación de que ha sido un tema para los artistas. Recordé entonces que para los tratadistas del Renacimiento, "accidentes" no sólo eran las incidencias geográficas de un paisaje, sino los detalles anecdóticos en las historias pintadas: aquellas pequeñas narraciones humildes y marginales dentro de un relato mayor. Eran accidentales, puesto que no afectaban al curso de los acontecimientos principales, sino que les añadían una cierta ración de pintoresquismo.

Más tarde me acordé de que para toda una serie de artistas de la abstracción geométrica más purista del siglo XX, el accidente era algo a evitar, una especie de pecado que ensucia y materializa

protagonistes des ses tableaux quand la cruche d'eau se cassait ou le panier d'œufs tombait à terre : des événements convertis en métaphores de la perte de l'innocence.

Il y a d'autres accidents de ce type, mais je n'arrivais qu'à une seule conclusion : il s'agissait là d'un thème pour les artistes. Je me rappelais alors que les auteurs de traités de la Renaissance considéraient comme des "accidents" non seulement les incidences géographiques du paysage mais encore les détails anecdotiques dans les histoires peintes : ces petites narrations humbles et marginales incluses dans un plus grand tableau. Ces détails étaient accidentels, puisqu'ils n'affectaient pas le cours des événements principaux ; ils y ajoutaient une certaine dose de pittoresque.

Plus tard, je me rappelais que pour toute une série d'artistes de l'abstraction géométrique la plus

lo verdaderamente importante, que es un arte que aspira a la inmaterialidad y a lo absoluto. He leído sobre ello por lo menos en Mondrian y Barnett Newman, que aseguraban aspirar a una pintura de esencias y no de accidentes, reclamando un control y una intencionalidad plenas en su trabajo que nada tenían que ver con los inciertos avatares de lo accidental. Me parecía francamente difícil evitar el accidente cuando se pinta con cosas reales y concretas, así que no me fié del todo de las palabras de estos dos grandes artistas, a los que sigo admirando de todos modos.

Mi devoción por los clásicos me llevó casi en estado hipnótico a descubrir dos posibles "accidentes" llenos de sugerencias. Se trata de algo que cuentan Aristóteles y Plinio el Viejo. Primera acepción: lo explica Aristóteles de una manera muy gráfica en el libro segundo de su *Física*: "si se plantase una cama y la madera en putrefacción cobrase fuerza hasta echar un brote, no se generaría una cama, sino madera, lo que muestra que la disposición de las partes según las reglas y el arte sólo le pertenece accidentalmente, mientras que la sustancia es aquello que permanece aunque esté afectado continuamente por esa disposición". Si plantáramos una cama de madera o una estatua de bronce, según el saber antiguo que concede al proceso de putrefacción un poder regenerador espontáneo, brotaría de la tierra un árbol, y de la estatua de bronce surgiría un mineral, es decir, que cada objeto elaborado artificialmente se transformaría en la materia de la que está hecho.

Segunda acepción: Plinio el Viejo hablando de una pintura realizada por Protógenes: "en ella hay un perro ejecutado de un modo curioso, porque se lo debemos por partes iguales al pintor y al azar. El pintor consideraba que no acababa de representar la espuma del animal jadeante, cuando todas las demás partes del cuadro le satisfacían, cosa harto difícil... Con el espíritu atormentado y desasosegado porque en aquella pintura quería lo real, no lo verosímil, a menudo corregía, cambiaba de pincel sin lograr en modo alguno resultados satisfactorios. Por último, furibundo con su arte porque era demasiado perceptible, tiró una esponja a la parte del cuadro que le disgustaba. Y

puriste du XXe siècle, l'accident était quelque chose à éviter, une sorte de péché qui salissait et matérialisait ce qui était vraiment important, un art qui aspirait à l'immatériel et à l'absolu. J'ai lu à ce sujet pour le moins quelques propos de Mondrian ou de Barnett Newman qui assuraient aspirer à une peinture d'essences et non d'accidents, exigeant un contrôle puissant et une intentionnalité absolue dans leur travail, et n'ayant rien à voir avec les avatars incertains de l'accidentel. Il me semblait franchement difficile d'éviter l'accident quand on peint avec des choses réelles et concrètes ; je ne me fiais donc pas trop des paroles de ces deux grands artistes que je continue par ailleurs à admirer à travers tout.

Ma dévotion pour les classiques m'amena, presque dans un état hypnotique, à découvrir deux "accidents" possibles et pleins de suggestions. Ils proviennent d'Aristote et de Pline l'Ancien. Première acception : Aristote l'explique d'une façon très graphique dans le deuxième livre de sa *Physique* : "si on plantait un lit et que le bois en putréfaction reprenne force jusqu'à bourgeonner, il ne pousserait pas des lits mais du bois ; ce qui montre que la disposition des parties suivant les règles et l'art ne lui appartiennent qu'accidentellement, tandis que la substance est ce qui reste bien que ce reste soit continuellement affecté par cette disposition". Si nous plantions un lit en bois ou une statue de bronze, suivant le savoir ancien qui concède au processus de putréfaction un pouvoir régénérateur spontané, un arbre surgirait de la terre, et un minéral de la statue ; c'est-à-dire que chaque objet élaboré artificiellement redeviendrait la matière dont il est fait.

Seconde acception : Pline l'Ancien à propos d'une scène peinte par Protogènes : "... un chien représenté d'une façon singulière, que devons, à part égale, au peintre et au hasard. Le peintre considérait qu'il n'arrivait pas à exprimer l'écume de l'animal essoufflé, quand tout le reste lui semblait satisfaisant, un problème difficile à résoudre... L'esprit tourmenté et troublé par son exigence de réalité, non de vraisemblable, il corrigeait sans cesse, changeait de pinceau sans

aquella esponja repuso los colores de la manera que él había deseado con tanto empeño, logrando así el azar en aquel cuadro el efecto de la naturaleza". La esponja de Protógenes empapada en color fue a dar justamente en la boca del animal, produciendo un efecto sorpresivo y de espectacular realismo. El azar, aquello que se da sin causa directa aparente, es también un accidente. En muchos casos puede ser devastador, pero en otros este tipo de accidentes han resultado ser extremadamente beneficiosos, y prueba de ello es que también Plinio nos cuenta que el bronce de Corinto fue descubierto por accidente, cuando en un incendio durante la captura de la ciudad se fundieron objetos de oro, plata y cobre.

En el primer caso, la sugerente imagen de una cama rebrotando como árbol nos lleva a pensar en el accidente como lo entendían los griegos: aquello que es cambiante, temporal y contingente, y que se da sobre un ser que es inmutable, atemporal y sustancial. Este último forma parte del mundo metafísico y espiritual, pero se representa por medio de "cosas" hechas de materia y por lo tanto sometidas al cambio y a la temporalidad: son accidentes. La madera de la cama de Aristóteles es el cuerpo físico que adquiere ese objeto concreto, y como tal materia ha sido elaborada y formada como cama por un artífice. Su materia es su principal limitación, aquello que le impide ser un ente universal y esencial; la madera lo devuelve a la materia inicial de la que salió antes de ser manipulada por el artista, es decir, a su estadio de árbol antes de ser cortado y tallado. El propio Platón utilizó también una cama como ejemplo en su *República* para demostrar cómo la que realiza el carpintero no es la "esencia" de la cama, sino un artefacto concreto y material que posee su apariencia, no su verdad.

En esta imagen, o en la de una moderna cama de madera realizada no por un carpintero, sino por un artista como Robert Gober, hay varias cuestiones implicadas. El artista trabaja con materias –la madera–, a las que les impone una forma de –cama–, que es una de entre las muchas posibles pero ambas, materia y forma, no dejan de ser contingentes, sometidas al tiempo y a la muerte. Enterrar la cama

obtenir le moindre résultat. Finalement, furieux contre son art qu'il considérait trop perceptible, il lança une éponge sur l'endroit du tableau qui le chagrinait. Et cette éponge disposa les couleurs tel qu´il les rêvait avec un désir si fort, le hasard obtenant ainsi l'effet de nature tant recherché". L´éponge de Protogènes imprégnée de couleurs atteignit justement la bouche de l'animal en produisant un effet de surprise et de réalisme spectaculaire. Le hasard, ce qui arrive sans cause apparente, est aussi un accident. Dans de nombreux cas, il peut être dévastateur, mais dans d'autres, des d'accidents de ce type ont été extrêmement bénéfiques : pour le prouver, Pline nous raconte aussi que le bronze de Corinthe fut découvert par accident, quand au cours d'un incendie dans une ville mise à sac des objets en fusion se mélangèrent ; ils étaient en or, en argent et en cuivre.

Dans le premier cas, l'image suggestive d'un lit bourgeonnant comme un arbre nous incite à penser à l'accident comme les Grecs l'entendaient : ce qui est changeant, temporel, contingent, et qui arrive à un être immuable, intemporel et substantiel. Ce dernier fait partie du monde métaphysique et spirituel mais se représente au moyen de "choses" faites de matière et donc soumises au changement et à la temporalité : ce sont des accidents. Le bois du lit d'Aristote est le corps physique que cet objet concret acquiert, et en tant que matière il a été élaboré et formé par artifice pour devenir lit : sa matière est sa principale limitation, ce qui l'empêche d'être un être universel et essentiel ; le bois le renvoie à la matière initiale d'où il provenait avant d'être manipulé par l'artiste, c'est-à-dire, à son stade d'arbre avant la coupe et la taille. Platon aussi choisit l'exemple du lit dans *La République* pour démontrer que ce que réalise le menuisier n'est pas "l'essence" du lit mais un dispositif concret et matériel qui possède son apparence, non sa vérité.

Dans cette image, ou celle d'un lit moderne et en bois réalisé non par un menuisier mais par un artiste comme Robert Gober, plusieurs questions se trouvent impliquées. L'artiste travaille avec de la

Robert Gober. Sin título/*Sans titre*, 1986.

es una manera de matar a la obra acelerando su proceso de degradación. La forma se desfigura y deshace a medida que se pudre la materia, pero ésta tiene capacidad de regenerarse, y la forma no. Materia, forma y tiempo son ejes fundamentales en la labor del artista, y por más que conciba en su mente una creación perfecta, una esencia pura (suponiendo que pudiese hacerlo), si no la lleva a cabo físicamente es como si no existiese. Podemos entonces aventurarnos a pensar que la labor del artista está plenamente sumida en lo accidental. El arte es puro accidente, y ser accidental es su naturaleza y su destino.

Esta idea ha sido especialmente entendida por el arte procesual de los años setenta, y en general por muchos artistas del llamado Post-minimalismo, desengañados de que el arte pueda ser puro concepto. Han hecho de esta idea su principio, al entender que lo que los filósofos llamaban el ser *per accidens* (contraponiéndolo al ente esencial, *per se*) es no sólo inevitable en la actividad del

matière – le bois – à laquelle il impose une forme – de lit – qui est l'une entre plusieurs possibles, mais toutes deux, aussi bien la forme que la matière, n'en sont pas moins contingentes, soumises au temps et à la mort. Enterrer un lit est une façon de tuer l'œuvre en accélérant son processus de dégradation. La forme se défigure et se défait au fur et à mesure de la putréfaction de la matière, mais celle-ci a la capacité de se régénérer mais la forme, non. Matière, forme et temps sont des axes fondamentaux du travail de l'artiste : celui-ci peut (au cas où il en serait capable) concevoir une création parfaite, une essence pure, mais s'il n'arrive pas à la réaliser physiquement, son existence ne sera qu'une apparence. Nous pouvons donc nous risquer à penser que la tâche de l'artiste est complètement enfouie dans l'accidentel. L'art est pur accident, et être accidentel est sa nature et son destin.

Cette idée a été particulièrement entendue par l'art processuel des années soixante-dix, et en

***Espiral/Spiral Jetty*, 1970. ©Robert Smithson,** VEGAP, Madrid 2000.

artista, sino que pese a ser una limitación y un reto, es algo que se va a producir y con lo que hay que contar creativa e imaginativamente. En el Gran Lago Salado de Utah, Robert Smithson construyó en 1970 un gran muelle en espiral amontonando piedras que extraía de las riberas, con las que hizo un estrecho camino sobre el agua salada y rojiza del lago. El proceso contó con fases previas muy complejas que luego desembocaron en una construcción que se recortaba claramente sobre la superficie del agua. Fotografías y película, además de un texto escrito por el artista, fue lo que quedó de esta obra, que se hundió en el agua aunque desde el aire podía verse sumergida. Smithson había contado con esto, pensando en la inevitabilidad de la ruina, de modo que dotó a la documentación del carácter de obra de arte en sí misma. Este era un accidente previsto o cuando menos previsible; un destino marcado de antemano para una obra de la tierra que volvía a ella cerrando su propio, breve ciclo vital. Al estar hecha de materia terrosa y piedras y haber sido creada en un lago recorrido por fuertes corrientes contrapuestas, Smithson sabía que llevaba, por así decir, el "accidente" derivado de su propia naturaleza y del lugar concreto elegido. Como la cama enterrada de Aristóteles, la espiral perdería su forma y disgregaría su materia. Pero Smithson no tenía en mente el proceso alquímico de la materia, sino la moderna teoría científica de la entropía, con la que vio que el desorden y el caos, el desgénéral par de nombreux artistes de la tendance dite post-minimalisme, détrompés de ce que l'art puisse être un pur concept. Il firent de cette idée leur principe, entendant que ce que les philosophes appelaient l'être *per accidens* (l'opposant à l'être essentiel, *per se*) était non seulement inévitable dans l'activité de l'artiste, mais encore – bien que ce soit une limitation et un défi – quelque chose allant se produire et avec laquelle il fallait compter pour la création comme pour l'imagination. Sur le Grand Lac Salé de l'Utah, Robert Smithson construisit en 1970 une grande jetée en spirale en entassant des pierres provenant des rives ; il obtint de cette façon un chemin étroit sur l'eau salé et rougeâtre du lac. Les phases préalables, très complexes, aboutirent à une construction qui se détachait très nettement sur la surface de l'eau. Des photographies et des films, en plus d'un texte écrit par l'artiste, sont tout ce qui reste de cette œuvre qui coula bien que l'on continuait à la voir, engloutie, lorsqu'on survolait le lac. Smithson l'avait prévu, avait pensé à la ruine inévitable : il dota donc la documentation d'un caractère d'œuvre d'art en elle-même. C'était un accident prévu ou, tout au moins prévisible ; un destin décidé d'avance pour une œuvre où la terre revenait à soi en bouclant son propre et bref cycle vital. En maniant cette matière faite de terre et de pierres, en l'édifiant sur un long itinéraire traversant des courants puissants et contraires, Smithson savait qu'il portait, pour ainsi dire, l'accident" dérivé de sa propre nature et du lieu concret choisi. Comme le lit enterré d'Aristote, la spirale perdrait sa forme et sa matière se désagrégerait, mais Smithson ne pensait pas au processus alchimiste de la matière, mais à la théorie scientifique moderne de l'entropie, qui lui indiqua que le désordre et le chaos, la perte d'énergie, étaient le destin inévitable de son œuvre. Dans ce cas, l'accident donnait le coup de grâce à la *Spiral Jetty*, qui en même temps atteignait sa splendeur maximale, puisque le processus culminait en un temps réduit en comprimant un passé éloigné et un futur prématuré ; c'était le destin de cette œuvre que de mourir noyée, comme une moderne Ophélie. En 1973, quand Smithson était en train de préparer un autre grand

perdicio de energía, era destino inevitable para su obra. En el caso de la *Spiral Jetty* el accidente acaba con ella, pero al hacerlo logra darle su máximo esplendor, pues culmina el proceso en un tiempo reducido, comprimiendo un pasado remoto con un futuro prematuro: era el destino de la obra morir ahogada en agua, como una moderna Ofelia. En 1973 cuando Smithson estaba preparando otra gran *earthwork*, la *Amarillo Ramp*, sufrió un accidente aéreo mientras inspeccionaba las obras, y murió a los treinta y cinco años.

El segundo modelo de accidente, el expresado en la historia de Protógenes tiene que ver con la acepción más común de algo que acontece sin una causa determinada, y que puede destruir o alterar aquello sobre lo que actúa. Claro que puede obtenerse un efecto beneficioso, igual que la esponja tirada con desesperación por el pintor griego, pero se trata de algo imprevisible e indeterminado, y por lo tanto no puede contarse con ello de antemano, pues las posibilidades de que salga bien son mínimas. Todo lo más, dadas una serie de circunstancias se puede pensar que puede pasar algo, pero no predecir el alcance exacto de lo que ha de ocurrir. Este es el margen de aleatoriedad, un margen fértil que muchos artistas han sabido aprovechar, acostumbrados como están a moverse en la incertidumbre y la imprevisibilidad. Jackson Pollock por ejemplo, tenía un gran control del chorreado de pintura, pero asumió abiertamente un amplio margen de azar en el que supo incorporar otros pequeños accidentes que le salían al encuentro: colillas, cristales, suciedad que quedaban atrapados en la inmensidad de las redes de sus *drippings*.

La sorpresa ante la participación creativa del azar o la fortuna está presente en el caso de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* conocido como el "Gran Vidrio" de Marcel Duchamp, una obra elaborada a lo largo de muchos años (entre 1915 y 1923) que condensa todo un universo personal de ideas y formas. Realizado en un gran panel de cristal dividido horizontalmente en dos, en la parte alta una forma con apariencia de máquina representa a la novia, que está sola y ajena a lo que sucede en la parte baja. Un grupo

earthwork, la *Amarillo Ramp*, il fut victime d'un accident aérien tandis qu'il réalisait l'inspection du chantier et mourut à l'âge de trente-cinq ans.

Le second modèle de l'accident, celui qu'exprime l'histoire de Protogènes, se rattache à l'acception plus commune de ce qui arrive sans cause déterminée, et qui peut détruire ou altérer ce sur quoi il agit. Il est évident que l'on peut obtenir un effet bénéfique, comme dans le cas de l'éponge jetée avec désespoir par le peintre grec, mais il s'agit de quelque chose d'imprévisible et d'indéterminé ; on ne peut donc y compter, ni penser que les possibilités de succès soient grandes. Tout au plus, en considérant une série de circonstances, on peut penser qu'il peut se produire quelque chose, mais non prédire la portée exacte de ce qui doit arriver. C'est là la marge de l'aléatoire, une marge fertile dont a su profiter nombre d'artistes, étant habitués à se mouvoir dans l'incertitude et l'imprévisible. Jackson Pollock, par exemple, contrôlait parfaitement le ruissellement de peinture, mais assumait ouvertement une ample marge de hasard où il sut incorporer d'autres petits accidents qui venaient à sa rencontre : mégots, cristaux, saletés, saisis dans l'immensité des réseaux de ses *drippings*.

***Élevage de poussière*, 1920, Nueva York.** Fotografía de Man Ray. Edición numerada de 10 ejemplares, firmada por Duchamp y Man Ray. (*El Gran Vidrio* en el estudio de Duchamp en Nueva York. Antes de quitar el polvo que Duchamp había dejado acumularse durante meses como parte del proceso de realización/*Le Grand verre dans l'atelier de Duchamp à N.York. Avant de quitter la poussière que Duchamp avait laissée s´accumuler pendant des mois, comme une partie du processus d´élaboration.* ©Man Ray, Man Ray Trust, VEGAP, Madrid 2000.

de máquinas, chocolatera y noria, evocan en esta parte un movimiento virtual giratorio en el que entran un grupo de personajes de aspecto también mecánico: son los solteros que desean a la casada de arriba pero sin acercarse. Resumir esta gran obra en unas pocas frases es casi imposible, así que remito a una lectura más reposada de la obra de Duchamp. Lo accidental aquí fue que durante el traslado de vuelta a Manhattan –donde la había hecho– desde Brooklyn al término de una exposición en 1926, los dos cristales se rompieron estrepitosamente. Duchamp se lo tomó con calma y buen humor y se dispuso a recomponer el puzzle resultante. Colocó entonces todos los cristales rotos en su sitio y cubrió todo con otro gran cristal protector. Cuando vio el resultado final, se sorprendió al ver los caprichos del azar dibujando en el cristal ramilletes de líneas diagonales que, con direcciones enfrentadas en la parte superior y la inferior, lograban enlazar, abriendo vías inmateriales en la transparencia del cristal, a las figuras de los solteros con su deseada novia. El trazado de estas líneas le recordó también a Duchamp otra obra suya anterior, y desde luego le confirmó que *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, podía considerarse definitivamente acabada.

Otro accidente se produjo con la *Bañera* de Joseph Beuys: una bañerita de bebé sobre patas de metal en la que el artista había puesto algodones, esparadrapos y algo de grasa, materiales que empleó con frecuencia y que, en esta pieza, evocaban el nacimiento y los primeros pasos de la vida como testimonios del dolor y la herida del nacer. La obra, que fue realizada en 1960, fue adquirida por un coleccionista que al cabo de un tiempo la prestó para una exposición. Acabada ésta, fue depositada temporalmente en un sótano, donde alguien la limpió a fondo para poner en ella hielos y enfriar las bebidas en una recepción. Cuando el propietario se enteró, interpuso una demanda: los rigores de la limpiadora habían desfigurado su obra de arte. El propietario denunció que la obra ha sido "arruinada", esta vez en el sentido más negativo del término, según el cual el accidente no había aportado nada sino al contrario, había arrebatado todo a la obra. Este acciden-

La surprise provoquée par la participation créative du hasard ou de la fortune apparaît dans le cas de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, où le *Grand verre*, de Marcel Duchamp, œuvre dont l'élaboration dura plusieurs années (entre 1915 et 1923) condensant tout un univers personnel d'idées et de formes. Réalisé sur un grand panneau de verre divisé horizontalement en deux, le tableau montre dans sa partie haute une forme à l'apparence de machine représentant la mariée, seule et indifférente à ce qui se passe en bas : un groupe de machines, chocolatière et noria, y évoquent un mouvement virtuel giratoire auquel participe un groupe de personnages ayant aussi un aspect mécanique ; ce sont les célibataires qui désirent la mariée d'en haut mais qui ne peuvent pas s'en approcher. Résumer cette grande œuvre en peu de phrases étant pratiquement impossible, je renvoie donc à une lecture plus reposée de la création de Duchamp. L'accident, ici, arriva durant le voyage de retour de Brooklyn à Manhattan – ou elle fut réalisée – une fois terminée l'exposition de 1926 : les deux verres se cassèrent avec grand fracas. Duchamp prit la chose avec calme et bonne humeur et se disposa à recomposer le puzzle. Il situa tous les cristaux à leur place et recouvrit le tout avec une autre vitre protectrice. Quand il vit le résultat final, il fut surprit par les caprices du hasard dessinant dans le verre des réseaux de diagonales dont les directions s'affrontaient de la partie supérieure à l'inférieure, enlaçant, en ouvrant des voies immatérielles dans la transparence de la matière, les silhouettes des célibataires et celle de la mariée désirée. Le tracé de ces lignes rappela aussi à Duchamp l´une de ses œuvres et lui confirma qu'il pouvait considérer *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* comme étant définitivement terminée.

Un autre accident eut lieu avec la *Baignoire* de Joseph Beuys : une baignoire de bébé avec des pieds de métal dans laquelle l'artiste avait mis du coton, du sparadrap et un peu de graisse, matériaux qu'il employait souvent et qui dans cette œuvre évoquaient la naissance et les premiers pas dans la vie comme autant de témoins de la douleur et de la blessure de la naissance. L'œuvre, réalisée

te, sin embargo, no llegó a perjudicar definitiva y mortalmente a la bañera.

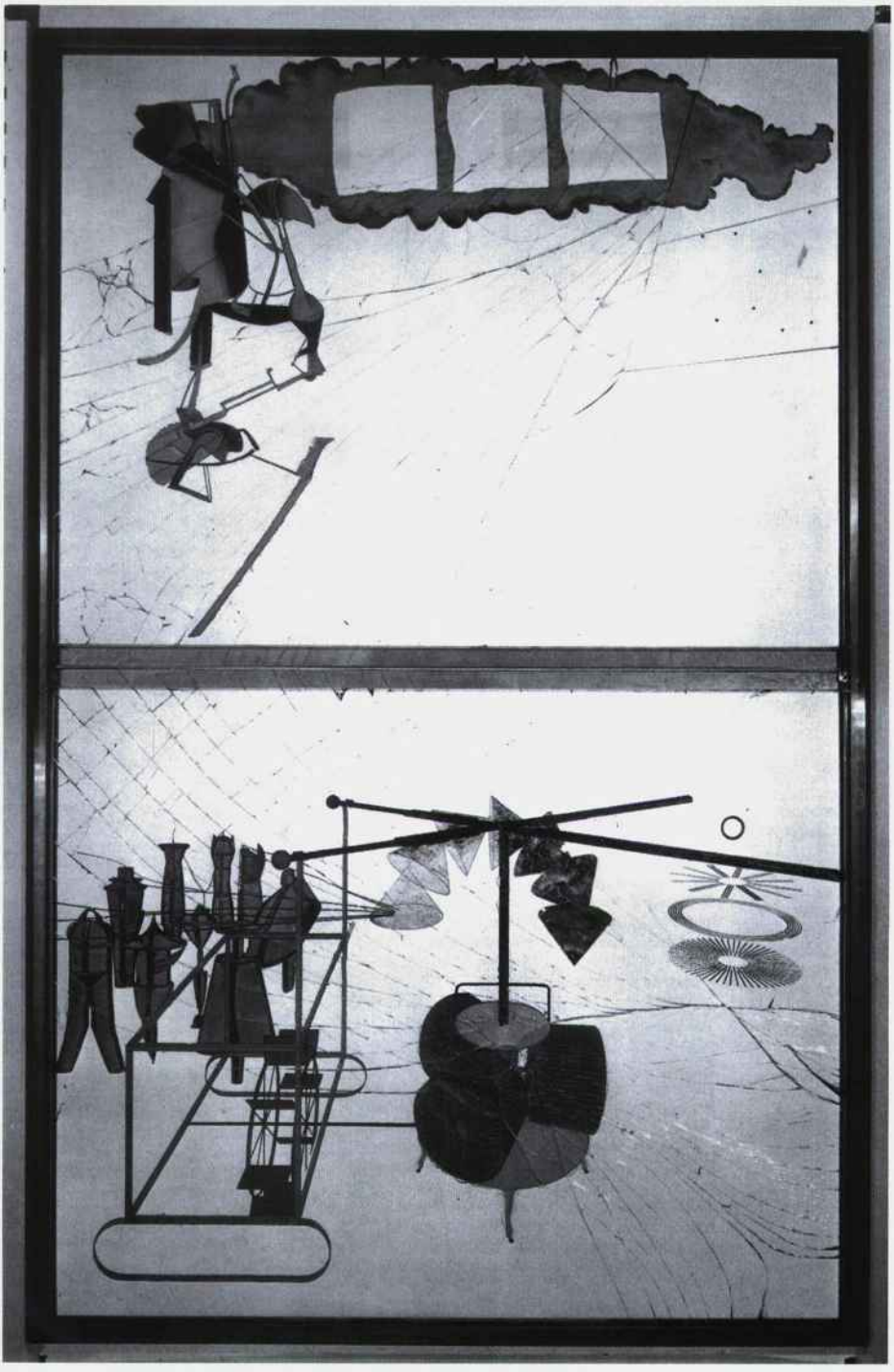
En el caso de Duchamp, la rotura del cristal produjo una "ruina", es decir, que el accidente había aportado a la pieza, a los ojos de su creador, un plus de sentido, una belleza adicional de lo quebrado. Duchamp supo asumir el desvarío del azar y del tiempo actuando sobre su Gran Vidrio para convertirlo en una gloriosa y reinventada ruina. Él, que había manifestado su convicción de que la obra de arte tiene un periodo de caducidad, y de que vive y muere igual que su creador, asumió y participó en el juego accidental de la rotura, pero en vez de entender que el fin de la obra había llegado, se esmeró en reconstruirla para prolongar su vida. Entró entonces en ello y vio más allá: como quien admira la belleza melancólica de un castillo en ruinas, percibió el armónico dibujo de la rotura, encontró la gracia del laberinto encerrado en su cristal. Como Protógenes, Duchamp se admiró de los efectos producidos por algo que escapaba a su control. Las circunstancias anónimas del azar desordenaron algo que estaba entero aunque incompleto. En el desorden, sin embargo, había una magia que generaba su propio sentido, porque había elegido otra configuración para la obra, distinta de la que el artista había decidido, dibujando con su accidente otro final para la historia.

Carmen Bernárdez Sanchís es profesora de Historia de Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid.

en 1960, fut acquise par un collectionneur qui, à une certaine époque, la prêta à l'occasion d'une exposition. A la fin de cette exposition, on déposa l'œuvre dans une cave où quelqu'un la nettoya à fond pour pouvoir mettre de la glace et ainsi maintenir au frais les boissons à l'occasion d'une réception. Lorsque le propriétaire apprit la nouvelle, il porta plainte contre la femme de ménage dont les rigueurs avaient défiguré son œuvre. Il dénonça que son œuvre avait été "ruinée", cette fois dans le sens le plus négatif du terme, suivant lequel l'accident n'avait rien apporté sinon tout le contraire, avait tout enlevé à l'œuvre. Cet accident, cependant, n'a pas nui d'une façon définitive et mortelle à la baignoire.

Dans le cas de Duchamp, le verre brisé a produit une "ruine" ; l'accident avait apporté, aux yeux du créateur, un sens supplémentaire à l'œuvre, une beauté additionnelle provenant de la cassure. Duchamp sut assumer l'absurdité du hasard et du temps agissant sur son *Grand verre* pour le convertir en une glorieuse ruine réinventée. Lui qui avait tant manifesté sa conviction dans la caducité de l'œuvre d'art, de sa vie et de sa mort tout comme celles de son créateur, assuma et participa au jeu accidentel de la rupture, mais au lieu de l'entendre comme la fin de l'œuvre, il s'appliqua à la reconstruire afin d'en prolonger la vie. Il la pénétra et vit au delà : comme celui qui admire la beauté mélancolique d'un château en ruine, il perçut l'harmonie dessinée par la rupture, il sentit la grâce du labyrinthe refermé dans son cristal. Comme Protogènes, Duchamp admira les effets produits par quelque chose qui échappait à son contrôle. Les circonstances anonymes du hasard désordonnèrent quelque chose qui était entier bien qu'incomplet. Dans le désordre, il y avait cependant une magie qui générait son sens propre, parce qu'elle avait choisi une autre configuration de l'œuvre, différente de celle decidée par l'artiste, dessinant de par son accident une autre fin à l'histoire.

Carmen Bernárdez Sanchís est professeur d'Histoire d'Art Contemporain à l'Université Complutense de Madrid.



La mariée mise à nu par ses célibataires, même/*La novia desnudada por sus solteros, incluso.* (Le Grand verre/*El Gran Vidrio)*, Nueva York, 1915-1923. ©Duchamp, VEGAP, Madrid 2000.

GÉRARD DENIZEAU

La novia desnudada por su accidente, incluso...

¿Katherine S. Dreier, devorada por los remordimientos desde noviembre de 1926, fecha de la rotura del *Gran Vidrio* de MarcelDuchamp a la vuelta del Museo de Brooklyn, sólo le habría confesado la verdad algunos años más tarde? Las afortunadas casualidades de un registro de archivos imaginarios permiten hoy la reconstrucción de esa confesión telefónica, el lector descubrirá aquí los episodios menos significativos.

ELLA (*llorando*)
–Un accidente...

ÉL (*alegre, sólo oímos su voz, al otro lado del hilo*)
–¡Sucedido fortuitamente!

ELLA (*desconcertada*)
–Puede ser... ¡Pero ocurren accidentes buenos y malos!

Él (*feliz*)
–Todos los accidentes de la fortuna me gustan... aún más, todo lo que quiera enviar la fortuna. No olvides nunca que a la fama le gusta derramar en el universo accidentes extraordinarios.

ELLA (*en voz baja a su marido, que fuma seriamente en pipa*)
–¡Ves! ¡Un simple accidente le decide a renunciar a su proyecto! ¡No acabará nunca!

EL MARIDO (*con voz profunda y apaciguadora*)
–En el absoluto, el accidente es infeliz. Mira los hospitales donde se juntan todos los achaques y todos los accidentes de la vida humana. Pero, igualmente, eso habría podido desconcertarle. Sin duda hay muchos dispuestos a robar nuestros bienes, y, casada o no, era necesario que fuera raptada de improviso. Observarás sin embargo

La mariée mise à nu par son accident, même...

(Katherine S. Dreier, rongée de remords depuis novembre 1926, date de la brisure du Grand verre de Marcel Duchamp de retour du Brooklyn Museum, ne lui aurait-elle avoué la vérité que quelques années plus tard ? Les heureux hasards d'une fouille d'archives imaginaires autorisant aujourd'hui la reconstitution de cet aveu téléphonique, le lecteur en découvrira ici les moins significatifs épisodes).

ELLE (*en larmes*) :
– Un accident...

LUI (*gai, on ne perçoit que sa voix, à l'áutre bout du fil*) :
– Fortuitement advenu !

ELLE (*interloquée*) :
– Peut-être... mais il est de de bons et de mauvais accidents !

LUI (*en joie*) :
– Tous les accidents de la fortune me plaisent... mieux, quel que soit celui qu'il plaît à la fortune d'envoyer, n'oubliez jamais que la renommée se plaît à répandre dans l'univers les accidents extraordinaires.

ELLE (*bas à son mari, qui fume gravement la pipe*) :
– Tu vois ! un pur accident le décide à renoncer à son projet ! Il ne finira jamais !

LE MARI (*d'une voix profonde et apaisante*) :
– Dans l'absolu, l'accident est malheureux. Vois les hôpitaux où se rassemblent toutes les infirmités et tous les accidents de la vie humaine. Mais, tout de même, celui-là aurait pu le déconcerter. Certes, ils sont mille à ravir nos biens, et, mariée ou pas, il fallait bien qu'elle lui soit enlevée par imprévu. Tu observeras cependant que, pour Marcel, le grand agrément de cette affaire est de lui fournir plus

que, para Marcel, el mayor atractivo del asunto es que le proporciona más ocasiones de disecar los cadáveres de los solteros. Porque el matrimonio, queramos o no, es un antídoto contra los accidentes y los reveses de la fortuna. Pero si te lo encuentras, ¿qué le dirás? ¿"Parece que le ha ocurrido un accidente a tu tierna y querida"? o ¿"Socorre, pues, a la novia a la que un accidente súbito priva de movimiento"? o incluso, más ingenioso: ¿"Ante un nuevo accidente, encontremos un nuevo remedio"? Y por qué no, en fin: ¡"Oigan un accidente que me estremece de terror"! Todo esto te conviene poco, ¡lo veo claro! ¿Y si le sugirieras más bien proteger sus cuadros de todo accidente? Por ejemplo, dirigiéndote a un viudo, en presencia del artista: "¡Pero no veremos accidentes parecidos, mientras Marcel siga a (gili)pollas menos imprudentes!" Verás, terminará por volverse a *Tú me* para confiarle, con lágrimas en los ojos: "Te daré su lugar en este triste accidente" e incluso quizá: "¡Charlemos, sin decir nada de todos esos accidentes!"

(*En torno a la pareja, ocho siluetas masculinas y una conversación sigilosa*)

EL POLICIA (*alegórico*)
–En términos de medicina, el accidente es un fenómeno inesperado que sobreviene a una enfermedad y que la agrava. Fulano es víctima de una fiebre que primero parece ligera, tiene ganas de saltar sobre la novia por ejemplo, después suceden accidentes totalmente alarmantes.

EL SOLDADO (*sentado*)
–En términos de filosofía, todo lo que se opone a la sustancia revela lo accidental. La sustancia es pues el soporte de los accidentes, como el vidrio lo es de los velos de la casada. En ese vidrio, la transparencia sólo es un accidente. En semejante cuadro, las cualidades abstractas, como la blancura, la redondez, etc., deben ser consideradas como accidentes. El edificio no es más sólido que sus cimientos, por lo tanto el accidente del soporte es tan real como ese soporte. Todo cuadro donde lo maravilloso fuese el fondo, y no el accidente, peca esencialmente por la base.

d'occasions de disséquer les cadavres des célibataires. Parce que le mariage, qu'on le veuille ou non, c'est un remède contre les accidents et les revers de la fortune. Mais si tu le rencontres, que lui diras-tu ? "Il semble qu'il soit arrivé quelque accident à votre tendre et chère" ou "Secourez donc la mariée, qu'un accident subit prive de mouvement" ? ou encore, plus ingénieux : "À nouvel accident, trouvons nouveau remède" ? et pourquoi pas, au fait : "Oyez un accident qui me transit d'effroi !". Tout cela ne te convient guère, je le vois bien ! Si tu lui suggérais plutôt de garder enfin ses tableaux de tout accident ? Par exemple, en t'adressant à un veuf, en présence de l'artiste : "Mais nous ne verrons point de pareils accidents, tant que Marcel suivra des cons(eils) moins imprudents" ! Tu verras, il va finir par se tourner vers *Tu m'* par lui confier, les larmes aux yeux : "Je te donnerai donc sa place en ce triste accident" et même peut-être : "Jasons, sans rien dire de tous ces accidents" !

(*Autour du couple, huit silhouettes masculines et une conversation feutrée*)

LE GENDARME (*allégorique*)
– En termes de médecine, l'accident est un phénomène inattendu qui survient dans une maladie et qui l'aggrave. Untel est victime d'une fièvre qui d'abord paraît légère, l'envie de sauter la mariée par exemple, puis il survient des accidents tout à fait alarmants.

LE CUIRASSIER (*assis*)
– En termes de philosophie, c'est tout ce qui s'oppose à la substance qui relève de l'accidentel. La substance est donc le support des accidents, comme le verre celui des voiles de la mariée. Dans ce verre, la transparence n'est qu'un accident. Dans un tel tableau, les qualités abstraites. Comme la blancheur, la rondeur, etc. doivent être considérées comme des accidents. L'édifice n'est pas plus solide que son fondement, donc l'accident du support est tout aussi réel que ce support. Tout tableau dont le merveilleux serait le fond, et non l'accident, pèche essentiellement par la base.

EL CRIADO (*juguetón*)
–En términos de gramática, todos los cambios que las palabras pueden experimentar dependen del accidente. Los géneros y los números son accidentes de las palabras: la novia es una mujer, los solteros son ocho o nueve. En cuanto a los accidentes de los verbos, tenemos la posibilidad de escoger entre el tiempo, las personas, los modos, las voces, etc.

EL ENTERRADOR (*triste*)
–En términos de teología, y hablando del santo sacramento del matrimonio, llamamos accidente a la figura, el color, el sabor, etc., que quedan en la cama después de la cópula.

EL GUARDIA (*rojo*)
–¡Todo eso es muy bonito! Pero reconoced que en ese cuadro, los accidentes de la luz producen un efecto excelente, por ejemplo en la variada disposición de las ventajas de la novia que favorecen a los asaltantes. Mirad a la luz del día y ved como los rayos del sol enriquecen con mil accidentes el cuadro, como se reúnen en un momento, por el pensamiento, los más bellos accidentes de la naturaleza.

EL SACERDOTE (*de pie*)
–¿Y la música, entonces? Mirad esos rayados del vidrio que dibujan sostenidos, bemoles, becuadros..., y que sin embargo no están en la clave, ¡que sólo se encuentran por accidente en los arabescos de esa silueta que tienta a la cónyuge soñadora!

EL REPARTIDOR (*bajando una escalera*)
–¡Bien, yo no encuentro este asunto tan simple! Si no, incluso lo esencial podría volverse accidental. Como la conquista de la mujer núbil; la esclavitud conyugal, en este caso, no es una cuestión de accidente. Es una potencia que no es natural, que no puede durar.

EL BOTONES (*de piel morena*)
–¡Porque todos tienen calor en...! Un fuego que ha tomado por accidente. Marcel no tiene nada que ver. Es accidental que se encontrara en el lugar de reunión de los conjurados. Habría mirado su cuadro como un teatro propio en el que hacer estallar la gloria de la mujer y, sólo por

LE LARBIN (*joueur*)
– En termes de grammaire, tous les changements que les mots peuvent éprouver relèvent de l'accident. Les genres et les nombres sont les accidents des noms : la mariée est une femme, les célibataires sont huit ou neuf. Quant aux accidents des verbes, on a bien le choix entre les temps, les personnes, les modes, les voix, etc.

LE CROQUE-MORT (*triste*)
– En termes de théologie, et en parlant du saint sacrement du Mariage, on appelle accidents la figure, la couleur, la saveur, etc. qui restent dans le lit après la copulation.

LE GARDIEN DE LA PAIX (*rouge*)
– Tout ça est bien beau ! Mais reconnaissez que dans ce tableau, les accidents de la lumière font un excellent effet, du fait même de la disposition variée des avantages de la mariée qui favorisent les assaillants. Regardez bien au jour et voyez comme les rayons du soleil enrichissent de mille accidents ce tableau, comme se réunissent en un moment, par la pensée, les plus beaux accidents de la nature.

LE PRÊTRE (*debout*)
– Et la musique, alors ? Regardez ces zébrures du verre qui dessinent des dièses, des bémols, des bécarres... qui ne sont pourtant point à la clef, qui ne se trouvent que par accident dans les arabesques de cette silhouette bien tentante de la rêveuse conjointe !

LE LIVREUR (*descendant un escalier*)
– Eh bien, moi, je ne trouve pas cette affaire si simple ! Sinon, même l'essentiel pourrait devenir accidentel. Ainsi de la conquête de la femme nubile ; l'esclavage conjugal, en l'ocurrence, n'est une chose d'accident. C'est une puissance qui n'est pas naturelle, qui ne peut pas durer.

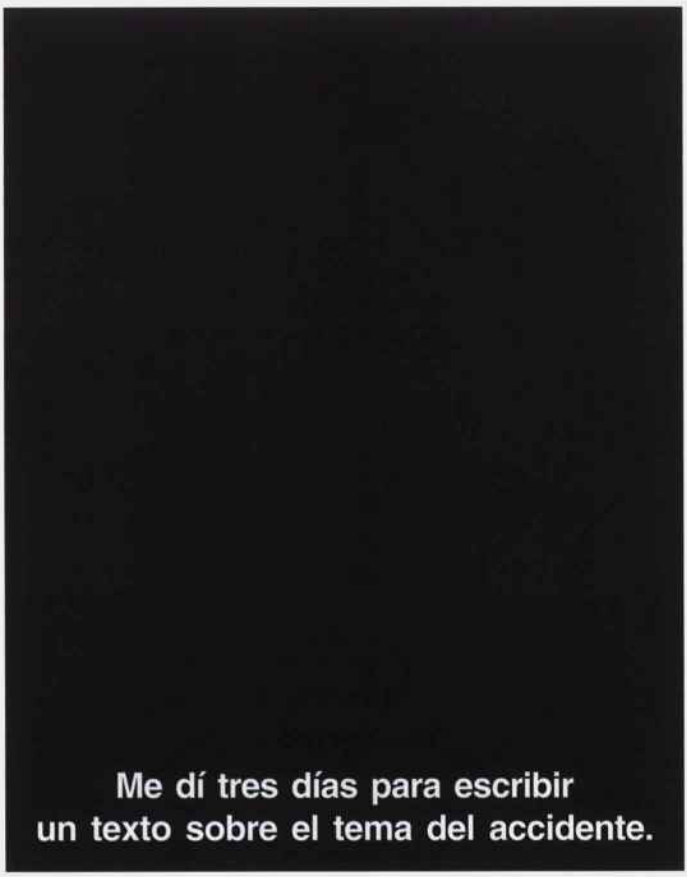
LE GROOM (*à la peau brune*)
– Parce qu'ils ont tous chaud au ... ! Un feu qui a pris par accident. Marcel n'y est pour rien. C'est par accident qu'il se trouvait au lieu de réunion des conjurés. Il aurait regardé son tableau comme un théâtre propre à faire éclater la gloire de la femme et, seulement par accident, la sienne propre.

accidente, la suya propia.
LA JOVEN NOVIA (*irrumpe en la habitación... desnuda, azorada*)
–Si un marido, sin coacción, no quiere devolver su prenda a aquella a la que, pese a todo, se la debe, debemos hablar de una verdadera injusticia por accidente... Porque toda felicidad viene de Dios que es la causa general de todas las cosas, especialmente de la felicidad más que de cualquier otro accidente...
(*sonriente*)
–Después de todo, hay que referirse a Dios si queremos comprender el accidente sucedido en el Museo de Brooklyn; en esta ocasión cabe señalar que no hubo un corazón lo bastante duro, incluso en Nueva York, como para alegrarse. Salvo quizá los futuros casados que organizaron una gran fiesta con este motivo.
(*su silueta se difumina, su voz se diluye poco a poco*)
–Si al menos tuvieran el privilegio de no sufrir más accidentes... el peso, el color... insoportables, malo... todos esos proyectos que hacen los maridos, después de un favor mal negociado...
(*nada más de ella, sólo el eco apenas perceptible de sus últimas palabras*)
–...el viento se lleva la sustancia... tanto como quedamos esclavos de la vanidad matrimonial.
(*Telón*)

LA JEUNE MARIÉE (*elle fait irruption dans la pièce... nue, hagarde*)
– Si un mari, sans contrainte, ne veut pas rendre son gage à celle à qui il est pourtant dû, on doit parler d'une vraie injustice par accident... Car toute joie vient de Dieu qui est la cause générale de toutes choses, spécialement de la joie plus que de tout autre accident...
(*souriante*)
– Après tout, il faut bien en référer à Dieu si l'on veut comprendre l'accident qui advint au musée de Brooklyn ; à cette occasion, c'est à noter, il n'y eut pas un seul cœur assez dur, même à New York, pour s'en réjouir. Sauf peut-être les futurs mariés qui ont organisé une grande fête à cette occasion.
(*sa silhouette s'estompe, sa voix s'efface peu à peu*)
– Si au moins ils avaient le privilège de ne plus souffrir d'accidents... le poids, la couleur... insupportables, mauvais... tous ces projets que font les maris, après une faveur mal négociée...
(*plus rien d'elle, seul l'écho à peine perceptible de ses derniers mots*)
– ... le vent emporte la substance... tant l'on reste esclave de la vanité matrimoniale...
(*Rideau*)

Gérard Denizeau es profesor de Historia del arte contemporáneo y encargado de la asignatura "Música y arte" en la universidad de París IV.

Gérard Denizeau est maître de conférences en Historie de l'art contemporain et chargé de la matière "Musique et arts" à Paris IV.



Je m'étais donné trois jours pour écrire
un texte sur le thème de l'accident.

Le premier jour, j'ai renversé mon assiette de couscous sur ma voisine.

(Sucedió en el momento en el que contaba cómo había creído provocar la avería de un sistema informático de desplazamiento en un universo virtual, simplemente al rozar la palanca de mando. En realidad, la avería se debió a un golpe desafortunado, en el mismo instante, sobre un cable sin protección).

(C'est arrivé au moment où je racontais comment j'avais cru provoquer la panne d'un système informatique de déplacement dans un univers virtuel, simplement en effleurant la manette de commande. En réalité, la panne était due à un choc malencontreux, au même moment, sur un câble non protégé).

Le deuxième jour, je roulais trop vite, dans un état incontrôlé, je n'ai pas évité la voiture sur ma droite.

Un poco más tarde, me encontré, sin saber cómo, mordiéndole la nuca a una desconocida a la que había acompañado hasta su casa.

Un peu plus tard, je me suis retrouvé sans savoir comment en train de mordre la nuque de l'inconnue que j'avais raccompagnée en bas de chez elle.

Le troisième jour, on m'a volé téléphone et appareil photo

El robo tuvo lugar por dejar mal cerrada la puerta del despacho durante una discusión sobre la diferencia entre la obra y su inscripción accidental en un soporte.
Con la Nikon, había hecho en años anteriores la sesión de fotos durante la cual me enamoré de la que poco después sería mi mujer.
En cuanto al teléfono móvil, me unía a otra, por la que dejé a la primera.

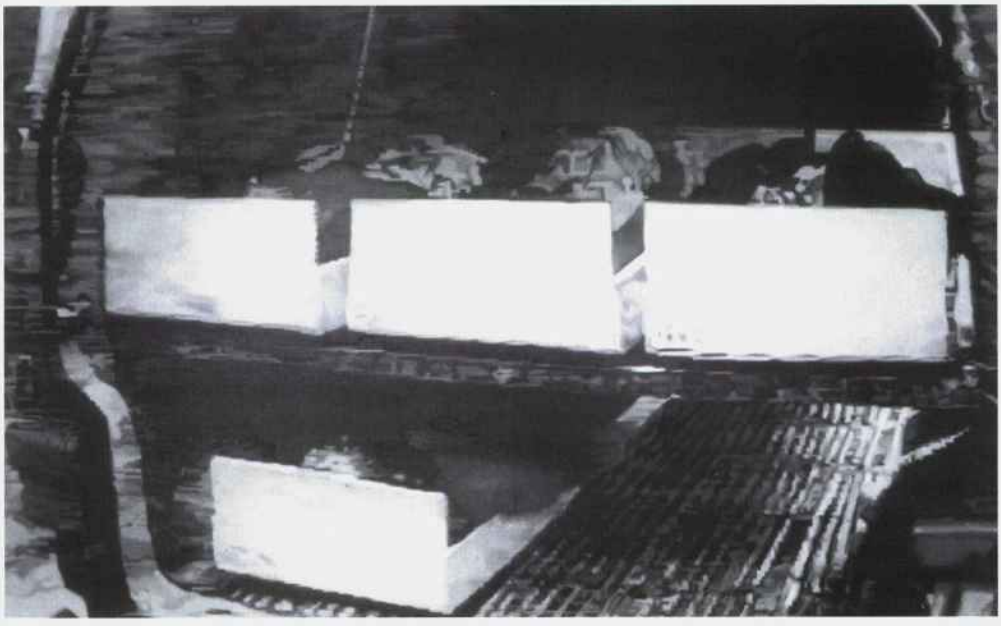
Le vol a eu lieu, par la porte du bureau que j'avais mal fermée, pendant une discussion sur la distinction à faire entre l'œuvre et son inscription accidentelle dans un support.
Avec le Nikon, j'avais fait des années plus tôt la séance photo pendant laquelle j'étais tombé amoureux de celle qui devint ensuite ma femme.
Quant au téléphone portable, il servait de lien avec une autre, pour qui je quitte la première.

Finalement je n'ai pas écrit ce texte.

¿Estos accidentes tuvieron lugar realmente? ¿Quién los ha provocado? ¿Cuál será el siguiente?

Ces accidents ont-ils vraiment eu lieu, Qui les a provoqués ? Quel sera le suivant ?

Simeón Saiz Ruiz, ***Matanza de civiles en Sarajevo por proyectiles caídos junto al mercado principal el lunes 28 de agosto de 1995***, 1996. 170 x 275 cm. Cortesía/*Courtoisie* Galería Fúcares, Madrid.



Simeón Saiz Ruiz, ***Víctimas de la matanza en el mercado de Sarajevo, sábado 5 de febrero de 1994***, 1996. 238 x 386 cm.Cortesía/*Courtoisie* Galería Fúcares, Madrid.

SIMEÓN SAIZ RUIZ

Azar y responsabilidad en el arte

Hasard et responsabilité dans l'art

Este título enuncia el enfrentamiento entre el viejo mito del artista genio que recibe todo de otro mundo (este cielo del que le caen las cosas es tanto el orden como el caos) y el individuo que toma decisiones que afectan a otros individuos.

¿Pero, esa producción de objetos[1] que llamamos arte, influye en la vida de alguien? Sí, el tipo de imágenes que producimos afecta a la vida de otros individuos, así ha sido a lo largo de toda la historia. Ejemplos como la mutilación de las metopas y frisos del Partenón por los antiguos cristianos, las culturas iconoclastas, o las actuales discusiones sobre el efecto de la violencia televisiva y cinematográfica en la educación de los niños y jóvenes, nos muestran, no solamente la efectividad didáctica de los medios audiovisuales, sino tanto más lo que podríamos llamar el "carácter realizativo de las imágenes". Las imágenes también nos hacen hacer cosas[2] y por ello el emisor original comparte la responsabilidad de los actos derivados con el ejecutor, por muy indeterminable que sea la proporción que le corresponde a cada uno.

De esta responsabilidad el artista genio quiere liberarse. No la acepta pues sólo es un médium y sólo está disponible para las alabanzas. Vivimos en continua fricción con los intereses de otros individuos que constantemente intentan imponerse sobre los nuestros, en todos los campos, desde el orden económico hasta el cultural, y sin embargo el sueño del artista con la libertad es tan desmesurado que es ciego tanto a las ataduras que sufre su propia expresión como a la sujeción que somete a su propia psique. No hay adjetivo que más precie que el de *libre* ni

Ce titre énonce l'affrontement entre le vieux mythe de l'artiste génie qui reçoit tout d'un autre monde (ce ciel d'où pleuvent les choses est aussi bien l'ordre comme le chaos) et l'individu qui prend des décisions qui en affectent d'autres.

Mais cette production d'objets [1] que nous appelons art a-t-elle une quelconque influence sur la vie des humains ? Oui ; le type d'images que nous produisons affecte la vie d'autres individus, et tout au long de l'histoire. Des exemples comme la mutilation des métopes et des frises du Parthénon par les anciens Chrétiens, les cultures iconoclastes ou les discussions actuelles sur l'effet de la violence télévisuelle et cinématographique sur l'éducation des enfants et des jeunes, nous montrent non seulement l'effectivité didactique des moyens audiovisuels mais encore ce que nous pourrions appeler le "caractère réalisateur des images". Les images nous font aussi faire des choses [2] et l'émetteur original partage avec l'exécuteur la responsabilité des actes dérivés, bien que la proportion de ce qui incombe à chacun soit indéterminable.

C'est de cette responsabilité que l'artiste génial veut se libérer. Il ne l'accepte pas puisqu'il n'est qu'un médium et n'est disponible qu'aux louanges. Nous vivons dans une friction continuelle avec les intérêts des autres individus qui tentent constamment de s'imposer aux nôtres, dans tous les domaines, de l'économique au culturel, et malgré cela le rêve de liberté de l'artiste est si démesuré qu'il est aussi aveugle aux liens dont souffre sa propre expression qu'à la sujétion à laquelle il soumet sa propre psyché. Aucun adjectif ne lui plaît autant que *libre*, et la position *de neutralité*

posición que más busque que la de *neutral*.

Si hay un medio que se preste excepcionalmente bien a justificar esta fantasía, éste es la fotografía con su mitología de objetividad mecánica. La fotografía "artística" que incentivó el inicial desarrollo de la técnica y figura como una de sus ramas hasta hoy día, cuando está tan presente, no supone una desviación de la neutralidad ni una aceptación de las comprometidas decisiones que tiene que aceptar toda producción, sino que más bien busca acentuar el aspecto de ausencia de constricción y de libre juego de la imaginación, de la ironía y del humor; ingeniosa descripción tras la que se esconde en muchos casos lo meramente inocuo o simplemente un juego estético o lúdico.

Supongo que el lector sabrá que no debe interpretar mis palabras como las de uno más de los detractores del arte moderno que han surgido como hongos en las páginas impresas de los últimos años. Al contrario, es precisamente ese aire neutro y suavemente estético lo que agrada a dichas fieras. Lo que buscan es la vieja fórmula de entretener sin provocar dolores de cabeza. Les basta y sobra con el espectáculo que consume el tiempo ocioso de los individuos y los prepara para una nueva jornada laboral en la que se tendrán que ocupar de algún asunto muy alejado de las imágenes brillantes del divertimento. Por supuesto tal descanso mental regenerador, unido a un descanso físico, es imprescindible para que las sociedades post-industriales mantengan su ritmo de producción y consumo. Pero, ¿por qué el arte debe resignarse a convertirse en el cómodo sillón matissiano?

Quisiera contribuir a sacarlo de tal postración mostrando lo ilusorio de la teoría de la neutralidad allí donde parece más justificada, en la fotografía y en todo arte que toma prestadas sus credenciales de la fotografía documental.

Ya en la introducción a su libro sobre la fotografía social, Gisele Freund expresa las razones por las que la fotografía se considera comúnmente adecuada a la representación social: su poder de "reproducir exactamente la realidad externa", que llama "poder inherente a su técnica", aunque,

est celle qu'il recherche le plus.

S'il existe un moyen qui se prête d'une façon exceptionnelle à la justification de cette fantaisie, c'est la photographie avec sa mythologie d'objectivité mécanique. La photographie "artistique" qui stimula le développement initial de la technique et qui figure comme l'une de ses branches encore aujourd'hui, ne suppose – quand elle y est si présente – ni une déviation de la neutralité ni une acceptation des décisions engagées que doit accepter toute production, mais cherche plutôt à accentuer l'aspect d'absence de constriction et de jeu libre de l'imagination, de l'ironie et de l'humour ; ingénieuse description qui cache dans de nombreux cas une inoffensive simplicité ou une pure esthétique ludique.

Je suppose que le lecteur saura qu'il ne doit pas interpréter mes paroles comme celles de l'un des nombreux détracteurs de l'art moderne qui ont poussé comme des champignons dans les pages imprimées durant ces dernières années. Au contraire, c'est précisément cet air neutre et suavement esthétique, ce qui plaît à ces fauves ! Ce qu'ils cherchent est la vieille formule consistant à divertir sans produire de migraine. Ils se contentent du spectacle qui consomme le temps oisif des individus et les prépare à une nouvelle journée de travail où ils devront s'occuper de quelque affaire très éloignée des brillantes images du divertissement. Il est évident qu'un tel repos mental régénérateur, uni à un repos physique, est indispensable aux sociétés postindustrielles pour maintenir leur rythme de production et de consommation. Mais, pour quoi l'art doit-il se résigner à servir de commode fauteuil, comme disait Matisse ?

Je voudrais contribuer à le sortir d'une telle prostration en révélant l'illusoire de la théorie de la neutralité partout où elle semble la plus justifiée, dans la photographie et dans tout art empruntant les lettres de créances de la photographie documentaire.

Déjà dans l'introduction de son livre sur la photographie sociale, Gisele Freund exprime les raisons pour lesquelles la photographie est considérée normalement comme le moyen le plus

en una obvia duda sobre lo que pueda ser eso de reproducir exactamente la realidad externa, matiza, en una declaración redundante, que se trata del procedimiento de reproducción "más fiel y más imparcial de la vida social", introduciéndonos en la aún más compleja duda sobre lo que es reproducir la vida social[3]. Aparecen aquí asociados los términos clave: documental, fidelidad e imparcialidad. De esta asociación se deriva un poder instrumental, en primer lugar, el propio uso que los diferentes estamentos sociales y profesionales hacen de la fotografía, un uso generalizado en la vida moderna, y en segundo lugar, el que le interesa a Freund, la extensión, infiltración podríamos llamar, de la fotografía a todas las capas sociales[4] que la convierte en un privilegiado instrumento de manipulación *de* y *para* los propios usuarios.

Ambos poderes instrumentales se presentan conjuntamente, pero son separables. Uno es el propio de toda técnica, y su éxito o su fracaso se puede medir en función de sus resultados. El otro depende de nuestra fascinación con la realidad, de nuestro agónico deseo de saber cómo es exactamente. Nada que prometa hacernos saber como es la realidad puede fracasar porque nunca podrá tener un éxito completo. De ahí que uno de los mayores usos privados de la fotografía tienda hacia la autoconstrucción del mundo social en el que vivimos y sería pues una primera automanipulación por los propios usuarios de la fotografía. Esto se deduce de la tesis que defiende Bourdieu de que la diseminación de la fotografía por todo el tejido social se debe a su potencial como vehículo integrador de grupos, y especialmente del núcleo familiar como germen de todo grupo. La familia documenta los rituales a los que se entrega para señalar su propia existencia: bautizos, comuniones, bodas, banquetes, celebraciones, viajes, etc. "La fotografía en sí misma", dice Bourdieu[5] "a menudo no es otra cosa que la *re*-producción de la imagen que un grupo produce de su propia integración".

Es decir, y esto es el tercer lugar común, estamos en medio de la ficción. Tan rápido como se acepta que el carácter documental lo confiere la fidelidad e imparcialidad, se acepta que ambas son

adéquat à la représentation sociale : elle cite son pouvoir de "reproduire exactement la réalité externe" qu'elle appelle "pouvoir inhérent à sa technique" bien que dans un doute évident de ce que pourrait bien être cette reproduction exacte de la réalité externe, elle nuance en déclarant d'une façon redondante qu'il s'agit du procédé de reproduction "le plus fidèle et le plus impartial de la vie sociale", nous introduisant ainsi dans le concept encore plus complexe de ce que peut vouloir dire la reproduction de la vie sociale [3]. Les termes clés apparaissent associés ici : documentaire, fidélité, impartialité. De cette association dérive un pouvoir instrumental, en premier lieu, le propre usage que les différents ordres sociaux et professionnels font de la photographie, un usage généralisé dans la vie moderne, et en deuxième lieu, celui qui intéresse Freund, l'extension – nous pourrions dire l'infiltration – de la photographie à toutes les couches de la société [4] qui la convertit en un instrument privilégié de manipulation *de* et *pour* les propres usagers.

Les deux pouvoirs instrumentaux se présentent ensemble mais sont séparables. L'un est le propre de toute technique et son succès ou son échec peuvent se mesurer en fonction du résultat. L'autre dépend de notre fascination pour la réalité, de notre désir anxieux de la connaître avec exactitude. Rien qui nous promet la connaissance de la réalité ne peut échouer parce qu'il ne peut jamais réussir complètement. C'est pour cela que l'un des plus grands usages privés de la photographie tend à l'autoconstruction du monde social où nous vivons, et serait donc une première automanipulation pour les propres utilisateurs de la photographie. Ceci se déduit de la thèse Bourdieu, soutenant que la dissémination de la photographie à travers tout le tissu social se doit à son potentiel en tant que véhicule intégrateur de groupes, et particulièrement du noyau familial comme germe de tout groupe. La famille convertit en document les rituels auxquels elle s'adonne afin de signaler sa propre existence : baptêmes, communions, noces, banquets, célébrations, voyages, etc. La photographie en elle-même, suivant Bourdieu [5], ne serait généralement pas autre chose que la

una ficción. Para Freund es la imposibilidad de escapar a la peculiaridad del ojo del fotógrafo y a las necesidades del cliente lo que hace de la fotografía una ficción. Tan pronto como, en su pleno sentido de fijar un momento ocurrido que manifiesta la cohesión del grupo, no buscaría ningún momento dramático, ninguna catarsis, ningún drama, ningún azar y ningún accidente, en ese mismo punto se tiene que aceptar que toda impostura, toda fantasía y toda tragedia ha comenzado[6].

De los muchos mitos asociados con el arte uno de los más persistentes es el que establece una relación entre la creación artística y el azar. El genio es el que captura el accidente y lo hace trabajar produciendo una plusvalía inconmensurable de artisticidad. El genio es el buen cazador, y el artista mediocre es el cazador cazado, la víctima del accidente o aun peor, del tedio del trabajo y la rutina[7].

Cuando hablamos de azar en el arte pensamos en los acontecimientos excepcionales olvidándonos que la causalidad indeterminada llena el mundo de sucesos cotidianos y anodinos, y que los productos del azar no son ni inexplicables ni mágicos, sino la simple yuxtaposición espacio temporal de cadenas causales que no tienen por qué coincidir necesariamente pero que tampoco contienen en su esencia el no cruzarse. Azar y accidente se confunden, quedando ambos fuera de la voluntad, y por tanto de la responsabilidad del individuo. El sujeto que se encuentra en medio del azar o el accidente, bien porque lo padezca o porque sea su agente, está exento de decidir, todo acontece por una cadena de sucesos aparentemente ajena a sus deseos y temores, y sin embargo tiene que decidir, tiene que decidir en cada momento que hacer con el resultado, con aquello que ha acontecido. El artista tiene que decidir si es arte o una instancia más de la cotidianidad.

Para una estética que quiere eludir la responsabilidad, el azar es el método más seguro, pues a la vez que puedes pensar que quita el trabajo de decidir no produce sorpresas desagradables: el campo de los resultados está previsto de antemano, al fin y al cabo los dados no tienen más que seis lados. Un temperamento más romántico

reproduction de l'image qu'un groupe reproduit de sa propre intégration.

C'est-à-dire, et nous en sommes à notre troisième lieu commun, que nous nous trouvons au milieu de la fiction. Plus nous acceptons rapidement que le caractère documental lui confère fidélité et impartialité, plus nous nous admettrons que toutes deux sont une fiction. Pour Freund, c'est l'impossibilité d'échapper à la particularité de l'oeil du photographe et aux besoins du client qui fait de la photographie une fiction. Dans son but de fixer un moment qui manifeste la cohésion du groupe, la photographie cherche à eviter tout moment dramatique, tout hasard et tout accident, à ce même moment nous devons accepter que c'est là le début de toute imposture, toute fantaisie et toute tragédie [6].

L'un des mythes les plus persistants, parmi les nombreux qui sont associés à l'art, est celui qui établit une relation entre la création artistique et le hasard. Le génie est celui qui capture l'accident et le fait travailler pour qu'il produise une incommensurable plus-value d'"artisticité". Le génie est un bon chasseur, et l'artiste médiocre est le chasseur chassé, la victime de l'accident ou pire, du travail ennuyeux et de la routine [7].

Quand nous parlons de hasard dans l'art, nous pensons aux accidents exceptionnels en oubliant que la causalité indéterminée remplit le monde d'événements quotidiens et anodins, et que les produits du hasard ne sont ni explicables, ni magiques mais une simple juxtaposition spatio-temporelle de chaînes causales qui ne doivent pas coïncider nécessairement, mais qui ne sont pas non plus, dans leur essence, condamnées à ne pas se croiser. Hasard et accident se confondent, tous deux étant hors de la volonté et pour autant de la responsabilité de l'individu. Le sujet qui se trouve en plein hasard ou accident, qu'il le subisse ou le provoque, est exempté de décision ; tout arrive à travers une chaîne d'événements apparemment étrangers à ses désirs et ses craintes, et malgré tout, il doit prendre une décision, il doit décider à chaque moment que faire du résultat, de ce qui est arrivé. L'artiste doit décider si c'est de l'art ou une instance de plus de la quotidienneté.

busca sin embargo lo inesperado y no se conformaría con una tirada que sacase menos de siete. Quiere tener la ilusión de que todo es posible e incluso puede pensar que está dispuesto a poner todo en juego, hasta la última posibilidad, es decir, hasta la vida y la muerte misma, por eso el accidente por antonomasia en la sociedad contemporánea es el accidente de tráfico, es decir aquel accidente cuyo resultado puede producir víctimas, la máxima víctima. El accidente de tráfico ejerce una fascinación perenne para la sociedad en general, que queda testimoniado por su presencia continuada en los medios de comunicación de masas, una interminable sucesión de hierros retorcidos y cadáveres en la cuneta, tanto más divulgados cuanto más espectacularmente queden reproducidos en la pantalla, como si esta espectacularidad pudiese añadir algo más, algún grado más de altura a la víctima, como si todos los muertos no estuviesen igual de muertos. También ejerce una fascinación en el artista, véase sino la serie de Warhol. Con todo presenta un aspecto que disminuye su potencial como modelo para el artista, y es que en la sociedad tecnocratizada de hoy día, diversos colectivos –abogados, agentes de seguros, policías, fiscales, jueces– viven de encontrar tras cada efecto una causa y tras cada causa un responsable.

El genio lo que quiere es una cadena de causas-efectos limpia de responsabilidad. Por eso hay un modelo mucho más potente para el artista: la fotografía. La realidad se ordena según unas leyes indiferentes a la voluntad del fotógrafo, siempre susceptible de producir variantes inesperadas aun en las situaciones más controladas. Aun dentro del mundo artificial y racional del estudio, el modelo, o el propio fotógrafo, pueden tener un mal día.

Pero no es sólo eso, es sobre todo que el instante del click del disparador es imprevisible. Este sobrevenir se ha encontrado esencial a la fotografía[8]. Pero si lo que queda registrado es imprevisible, si es el mundo externo del que no tenemos ningún control, ¿por qué hablar de responsabilidad a la hora de tomar una fotografía?

El sentido más evidente es el del derecho a la

Pour une esthétique qui voudrait éluder la responsabilité, le hasard est la méthode la plus sûre : on peut penser qu'il évite l'effort de décider et, en même temps, toute surprise désagréable : le champ des résultats est prévu d'avance, puisqu'en fin de compte, les dés n'ont que six côtés. Un tempérament plus romantique rechercherait par contre la surprise et ne serait pas satisfait d'un coup qui indiquerait moins de sept points. Il voudrait avoir l'illusion que tout est possible et pourrait même penser qu'il est disposé à risquer le tout pour le tout, jusqu'à l'ultime possibilité, c'est-à-dire, même la vie et la mort, et c'est pourquoi l'accident par antonomase est dans la société contemporaine l'accident de circulation, cet accident pouvant causer des victimes, la victime maximale. L'accident de circulation exerce une fascination permanente pour la société en général, qui témoigne de sa présence continuelle dans les moyens de communication de masse, interminable succession de ferrailles tordues et de cadavres dans les fossés, d'autant plus divulgués qu'ils sont spectaculaires à l'écran, comme si cette spectacularité pouvait ajouter quelque chose, quelque chose de plus à la victime, comme si tous les morts n'étaient pas également morts. Cette fascination est aussi ressentie par l'artiste, comme le prouve la série de Warhol. Mais l'aspect de l'accident perd un peu de son potentiel quand il sert de modèle à l'artiste, et c'est que dans la société technocratisée d'aujourd'hui, divers collectifs – avocats, agents d'assurance, policiers, procureurs, juges – vivent de trouver sous chaque effet une cause et sous chaque cause un responsable.

Le génie veut une chaîne de cause à effet libre de toute responsabilité. Et pour cela, il existe un modèle beaucoup plus puissant pour l'artiste : la photographie. La réalité s'ordonne suivant des lois indifférentes à la volonté du photographe, toujours susceptible de produire des variations inattendues même dans les situations les plus contrôlées. Même dans le monde artificiel et rationnel du studio, le modèle ou le photographe peuvent ne pas se sentir dans leur assiette.

Mais il ne s'agit pas seulement de cela, c'est

intimidad, tan invocado por las celebridades frente a los *paparazzi*, de los que irónicamente muchas de ellas dependen para alimentar su fama. Pero también puede ser sentido a un nivel ajeno a los personajes públicos. Es fácil sentir cierta incomodidad cuando nos sentimos entrar en el encuadre de algún turista. Tendemos a apartarnos y a veces lanzamos miradas inquisidoras hacia ellos. Lo apreciamos también cuando alguien entra en el campo de mira de nuestro objetivo, vemos la mirada molesta, la velocidad en salir, muchas veces de manera casi imperceptible, pero en otras dejando ver claramente el desagrado. La expresión "imagen robada" para designar esas fotos obtenidas sin el conocimiento o sin la voluntad del sujeto no es una metáfora, es literal. Cuantas veces para ejercer nuestra actividad de *voyeurs* de lo espectacular nos vemos obligados a soportar las miradas airadas que nos lanzan desde algunos rincones de la imagen. A veces su intensidad es más insoportable que las mismas víctimas y cadáveres que aparecen en primer plano. Sin embargo ese aspecto de sujeto que no se sabe en el punto de mira y que de repente "es sorprendido" es el dogma de la fotografía documental[9]. Es el signo de la verdad, la huella que indica la fidelidad y la imparcialidad y cuya presencia hace incluso lo falso verdadero. Porque la industria exige que cuando no se puede llegar hasta aquello que se quiere fotografiar, se inventa. Esta práctica acompaña a la fotografía documental desde sus inicios[10].

Lo que queda escondido bajo la imitación fotográfica es que ésta sea un texto de cuyo discurso alguien tiene que ser responsable siquiera porque sirve a los intereses de alguien (sin que estos dos tengan necesariamente que coincidir)[11].

Barthes señala como peculiar a la práctica fotográfica[12] el estar anclada doblemente en el sistema de denotación y el de connotación (por ser una imagen imitativa, esto es cultural), lo que llama la "paradoja ética": "Cuando uno quiere ser 'neutral', 'objetivo', uno lucha por copiar la realidad meticulosamente, como si lo analógico fuera un factor de resistencia contra la carga de los valores". La paradoja estriba en la capacidad de ser

surtout le moment du clic qui est imprévisible. Ce survenir a été considéré essentiel pour la photographie [8]. Mais si ce qui est enregistré est imprévisible, si n'avons aucun contrôle sur le monde externe, pourquoi parler de responsabilité au moment de prendre une photo ?

Le sens le plus évident est celui du droit à l'intimité, tant invoqué par les célébrités face aux *paparazzi*, de qui, ironiquement, beaucoup d'entre elles dépendent pour alimenter leur célébrité. Mais cela peut aussi arriver à un autre niveau qui ne soit pas celui des personnages publics. On peut facilement ressentir une certaine gêne quand nous nous rendons compte que nous sommes pris dans l'objectif d'un touriste. Nous avons tendance à nous écarter tandis que nous lui lançons un regard inquisiteur. Nous le percevons aussi quand quelqu'un entre dans notre point de mire, nous voyons son regard mal à l'aise, sa hâte à s'éloigner, souvent d'une manière imperceptible, d'autres fois exprimant ouvertement son désagrément. L'expression "image volée" désignant ces photos obtenues sans que le sujet soit d'accord ou sans qu'il le sache n'est pas une métaphore, elle est littérale. Combien de fois, pour exercer notre activité de voyeur du spectaculaire, ne sommes-nous pas obligés de supporter les regards courroucés qu'on nous lance d'un coin quelconque de l'image. Parfois, leur intensité est plus insupportable que les victimes et les cadavres qui apparaissent en premier plan. Cependant cet aspect du sujet qui ne se sait pas dans le point de mire – et qui se trouve sourpris – est le dogme de la photographie documentaire [9]. C'est le signe de la vérité, la trace indiquant la fidélité et l'impartialité et dont la présence arrive à rendre vrai le faux. Car l'industrie exige, au cas où on ne peut arriver jusqu'à ce que l'on veut photographier, que l'on invente. Cette pratique accompagne la photographie documentaire depuis ses débuts [10].

L'imitation photographique cache qu'elle est un texte dont quelqu'un doit assumer la responsabilité du discours puisqu'il sert les intérêts de quelqu'un (bien que ces deux là ne doivent pas forcément coïncider)[11].

Barthes signale comme étant particulier à la

Simeón Saiz Ruiz, *Matanza de civiles en Sarajevo por proyectiles junto al mercado principal, lunes 28 de agosto de 1995 en la calle*, 1999. 206 x 333 cm. Cortesía/*Courtoisie* Galería Fúcares, Madrid.

ambas a la vez, natural y cultural, objetiva e interesada. Por qué esta paradoja tenga que ser ética, Barthes no lo dice. Pero puede resultar claro: en lo natural no hay responsabilidad, cuanto más objetivamente fije el fotógrafo la realidad, menos responsabilidad tendrá como fotógrafo respecto a sus sujetos captados.

Cuanto más objetiva es una foto, menos hay que decir de ella, y menos dice ella misma, tanto más *es* en vez, *es análoga* a la cosa. La máxima individuación sería el máximo grado de azar y el máximo grado de realidad. Y la cosa nada tiene que ver con la ética del fotógrafo espectador.

Curiosamente para Barthes el máximo nivel de objetividad posible para la fotografía no estaría del lado de lo insignificante pues su neutralidad siempre estaría en peligro de ser transformada por un comentario que se la apropiase culturalmente. La pura denotación, si fuese posible, estaría en lo traumático: "El trauma es una suspensión del lenguaje, un bloqueo del significado (...) fotógrafos verdaderamente traumáticos son raros, pues en la fotografía el trauma es completamente dependiente en la certeza que la escena 'realmente' ocurrió: el

pratique photographique [12] le fait de son double ancrage, dans le système de dénotation et celui de connotation (s'agissant d'une image imitative, elle participe du culturel), qu'il appelle "le paradoxe éthique" : quand on veut être "neutre", "objectif", on lutte pour copier méticuleusement la réalité, comme si l'analogique était un facteur de résistance contre la charge des valeurs. Le paradoxe consiste en la capacité d'être les deux à la fois, naturel et culturel, objectif et intéressé. À propos de l'éthique de ce paradoxe, Barthes ne fait aucun commentaire. Mais les conclusions semblent évidentes : dans le naturel, il n'y a pas de responsabilité ; plus le photographe fixe la réalité objectivement, moindre sera sa responsabilité envers les sujets captés par son objectif.

Plus une photo est objective, moins il y a à en dire, et moins elle-même en dit, et plus elle *est* par contre, elle est *analogue* à la chose. L'individuation maximale serait le degré maximal de hasard et le degré maximal de réalité. Et la chose n'a rien à voir avec l'éthique du photographe spectateur.

Curieusement, le niveau maximal d'objectivité possible pour la photographie ne se trouverait pas,

fotógrafo tuvo que estar allí (la definición mítica de denotación). Asumiendo esto (lo que, de hecho, es ya una connotación) la fotografía traumática (incendios, naufragios, catástrofes, muertes violentas, todas tomadas 'de la vida tal como se vive'[13]) es la fotografía de la que no hay nada que decir; la foto impactante es por su estructura insignificante: ningún valor, ningún conocimiento, en el límite ninguna categorización verbal puede apresar el proceso que instituye la significación"[14]. Un arte puramente expresivo y comunicativo, como tantas veces se desea, siendo éstas, la expresión y la comunicación, funciones del lenguaje que parecen poder constituirse sin lenguaje, o en lenguajes muy primitivos, pues se dan ya en los animales.[15]

La realidad máxima es el accidente y el accidente es lo real. He aquí la ecuación que sirve al arte como camino de la identificación de arte y vida. En el arte lo supremo es el accidente porque este aporta la vida misma. La pura vida ante lo que no hay nada que decir, el puro arte ante el que sobran las palabras.

Pero si suponer la presencia, el estar ahí, es una connotación, un interés cultural, el pathos del silencio boquiabierto mismo es también una connotación. Podemos preguntar sobre él lo que podemos preguntar de todo mensaje connotado, si su retórica no esconderá otros intereses que los que parece mostrar a primera vista. El accidente, fotográfico o no, siempre le ocurre a alguien concreto. Alguien concreto es quien muere en cada caso y en última instancia tendremos que morir nuestra propia muerte sin que nadie pueda morirla por nosotros. Convertir la imagen fotográfica en una humanidad abstracta, en una pura vida que se eleve sobre el ser concreto y único que vive, es entregarlo al esteticismo y al misticismo. Renunciar a la responsabilidad es renunciar a la comunidad, sin con ello evitar que otros hagan mella con sus imágenes en tus ideas.

Tenemos que volver al viejo concepto del autor, donde autoría de las imágenes que el artista produce significa que éste se hace responsable de ellas, de su autenticidad y su veracidad. Éstas se han dado a menudo por supuestas en el mundo

selon Barthes, du côté de l'insignifiant car sa neutralité risquerait toujours d'être transformée par un commentaire qui se l'approprierait culturellement. La pure dénotation, si elle était possible, se situerait dans le traumatique : "Le traumatisme est une suspension du langage, un blocage du signifié (...) les photographes réellement traumatiques sont rares, car dans la photographie, le traumatisme dépend absolument de la certitude que la scène se soit "réellement" produite : le photographe a dû se trouver là (la définition mythique de la dénotation). En assumant cela (ce qui, en fait, est déjà une connotation) la photographie traumatique (incendies, naufrages, catastrophes, morts violentes, toutes prises "de la vie telle qu'on la vit" [13]) est la photographie dont il n'y a rien à dire ; la photo "impactante" est de par sa structure insignifiante : aucune valeur, aucune connaissance, à la limite aucune catégorisation verbale ne peut saisir le processus qui institue la signification" [14]. Un art purement expressif et communicatif, comme on le désire si souvent ; l'expression et la communication, étant des fonctions du langage, semblent pouvoir se constituer sans langage, ou dans des langages très primitifs, comme c'est le cas chez les animaux [15].

La réalité maximale est l'accident et l'accident est le réel. C'est là l'équation qui sert à l'art comme voie de l'identification de l'art et de la vie. Dans l'art, le suprême est l'accident parce qu'il apporte la vie-même. La pure vie en face de laquelle il n'y a rien à dire, le pur art en face duquel les paroles sont de trop.

Mais si le fait de supposer la présence, d'être là, est une connotation, un intérêt culturel, le pathos du silence bouche bée aussi est en soi une connotation. Nous pouvons nous demander à son sujet ce que nous nous demandons sur tout message connoté, si sa rhétorique ne cacherait pas d'autres intérêts que ceux qu'elle semble montrer à première vue. L'accident, photographique ou non, arrive toujours à quelqu'un en particulier. Ce quelqu'un en particulier est celui qui meurt dans chaque cas, et en dernière instance nous devrons mourir de notre propre mort sans que personne d'autre puisse là mourir pour nous.

de las artes; dadas de antemano, por ser entendidas, con demasiada simplicidad, como aquello que sale de la mano y de la mente del autor. Un cuadro es auténtico y veraz porque es una auténtica expresión del pintor. Y sólo se ha considerado rota esta autenticidad cuando el artista se entregaba o estaba dominado por intereses ajenos a su expresión (intereses económicos, se sobreentiende). Esta noción de que el pintor mueve su propia mano y por tanto expresa su propio espíritu no está muy lejos del concepto fotográfico del "yo estuve allí", y es curiosamente el análisis de la fotografía el que ilumina lo que se ha dado por supuesto en otras artes.

Fred Ritchin argumenta[16] que dado el alto grado de manipulación que puede sufrir una fotografía hoy día sin posibilidad de que sea detectada, el fotógrafo debe ser considerado como autor de sus imágenes y responsable de la veracidad de lo que hay en ellas[17], al igual que lo es el escritor de sus descripciones. En cierta forma ésta es la situación en la que también ha estado siempre el artista, donde era el contexto de la obra –muchas veces en la forma del género en que se incluía– lo que determinaba el grado de veracidad que cabría imputar al artista.

Como en el caso del escritor, muchas veces las descripciones del artista no eran muy exactas. Sabemos cuán propenso ha sido el género del retrato a la idealización o a la mera transformación para acomodar el físico al rango social, cuán fácil y poco problemático ha sido el género del retrato inventado tras la muerte del retratado. Pero esas numerosas rupturas del tácito contrato de veracidad sin el que no puede existir el género del retrato, no han hecho sino enfatizar y hacer más evidente la posibilidad de un verismo no tocado por los intereses.

Es pues en el contenido de las imágenes donde reside la veracidad y la autenticidad y sólo en él se puede contrastar la pretensión de veracidad.

Que no se entienda esto como una condena del arte abstracto. Casi no puedo esperar para pintar grandes círculos de color puro sobre rectángulos perfectos con los más libres gestos que la mano pueda encontrar. ¿Lo haré? El reconoci-

Convertir l'image photographique en une humanité abstraite, en une pure vie qui s'élève sur l'être concret et unique qui vit, équivaut à le livrer à l'esthétisme et au mysticisme. Renoncer à la responsabilité est renoncer à la communauté, sans pour autant éviter que des tiers, avec leurs images, influencent les idées d'autrui.

Nous devons revenir au vieux concept de l'auteur où l'artiste en reconnaissant les images qu'il produit accepte de ce fait d'être responsable d'elles, de son authenticité et sa véracité. Ces qualités ont souvent été considérées comme évidentes dans le monde des arts ; données au préalable pour être comprises avec trop de simplicité, comme quelque chose qui surgirait de la main et de l'esprit de l'auteur. Un tableau est authentique et vrai parce que c'est une authentique expression du peintre. Et on a seulement considéré que cette authenticité était rompue quand l'artiste se vendait ou était dominé par des intérêts étrangers à son expression (intérêts économiques, bien entendu). Cette notion du peintre décidant du mouvement de sa propre main – et donc exprimant son propre esprit – n'est pas loin du concept photographique du "je me trouvais là", et c'est curieusement l'analyse de la photographie qui illumine ce qui a toujours été supposé dans les autres arts.

Selon Fred Ritchin [16], le haut degré de manipulation indétectable que subit aujourd'hui une photographie implique que le photographe doit être considéré comme l'auteur de ses images et responsable de leur véracité [17], tout comme l'écrivain de ses descriptions. D'une certaine manière, cette situation est celle où s'est toujours trouvé l'artiste, quand le contexte de l'oeuvre – souvent dans la forme du genre où elle s'incluait – était ce qui déterminait le degré de véracité devant être imputé à l'auteur.

Comme pour l'écrivain, les descriptions de l'artiste n'étaient pas souvent exactes. Nous savons combien le genre du portrait tendait à l'idéalisation ou à la pure transformation afin d'accommoder le physique au rang social, et combien facile et peu problématique quand il se réalisait après la mort du sujet. Mais ces

miento de la responsabilidad tampoco es un rechazo del azar, pues no se pretende que la voluntad controle todas las cadenas causales. Tal pretensión sería pura locura. Se quiere dirigir las acciones a través de causas y efectos hacia el fin justo, aprovechando todas las facilidades que el camino ofrezca y salvando todos los obstáculos.

Simeón Saiz Ruiz es artista visual.

[1] Y elijo el término "objeto" en toda su densa carga de aquello en lo que se constituye una objetividad, no en el restringido sentido de lo objetual, la mera cosa. Sean objetos visuales como en la pintura o sonoros como en la música o una combinación de ambos en las otras artes (y en menor cuantía, táctiles, pero también en ejemplos límite, olfativos y gustativos), en todas ellas toman cuerpo en una materialidad objetual, incluso en aquellos géneros, como el arte conceptual, que se supone caracterizarse por la ausencia de un objeto producido pero que en cualquier caso no puede evitar tener que dejar huella para existir. El arte no puede pasar sin esta huella, porque sin ésta no puede ser transmitido. Pero usar el sentido genérico de objetividad nos permite incluir la parte inmaterial de sentido recogida en el cuerpo material. Y también incluir sentidos cuyo tomar cuerpo no se preste a la experiencia visual, aunque es de ésta de la que voy a hablar.

[2] J.L. Austin clasifica los actos de habla en *locutivos*, *inlocutivos* y *perlocutivos*; pero en tanto que el espectador de la obra de arte se encuentra con expresiones ya acabadas y no con los actos que las forman, quizás sería más oportuna la comparación con la clasificación de H. P. Grice de las proferencias en *exhibitivas* y *protépticas*. Con las primeras el hablante trata de convencer de algo y con las segundas trata de predisponer a alguien para hacer algo. Puede reconocerse ambas funciones en la imagen.

[3] Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pág. 8: "Su poder de reproducir exactamente la realidad externa –poder inherente a su técnica– le prestan un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social".

[4] "Uno de los rasgos más característicos es la idéntica aceptación que recibe de todas las capas sociales. Penetra por igual en casa del obrero y del artesano como en la del tendero, del funcionario y del industrial. Ahí reside su gran importancia política". Ídem.

[5] Citado por Rosalind Kraus en "*A note on photography and the simulacral*", en *The critical image, essays in contemporary photography*, compilados por Carol Squiers, Lawrence & Wishart, Londres, 1991, pág. 19. La cita de

nombreuses ruptures du contrat tacite de véracité, sans lequel ne peut exister le genre du portrait, n'ont fait que rendre plus emphatique et évidente la possibilité d'un vérisme échappant à tout type d'intérêt.

C'est donc dans le contenu des images que résident la véracité et l'authenticité, et seulement en lui que l´on peut vérifier la prétention de véracité.

Qu'on ne prenne pas mes propos pour une condamnation de l'art abstrait. Je ne peux presque plus retenir mon envie de peindre des grands cercles de couleur pure sur des rectangles parfaits avec les gestes les plus libres que ma main puisse inventer. Je le ferai ? La reconnaissance de la responsabilité n'est pas non plus un refus du hasard, puisqu'on ne prétend pas que la volonté contrôle toutes les chaînes causales. Une telle prétention serait pure folie. On veut diriger les actions au travers des causes et des effets vers le but juste, en profitant de toutes les facilités qu'offre le parcours, et en sautant tous les obstacles.

Simeón Saiz Ruiz, artiste visuel.

[1] Je choisis le terme "objet" avec toute sa charge dense de ce qui se constitue en objectivité, non dans le sens de l'objectuel, de la pure chose. Qu'il s'agisse d'objets visuels comme dans la peinture ou sonores comme dans la musique ou d'une combinaison des deux dans les autres arts (en dans une moindre mesure, tactiles, mais aussi à la limite, olfactifs et gustatifs), ils prennent corps dans une matérialité objectuelle, même dans ces genres – comme l'art conceptuel – qui sont supposés se caractériser par l'absence d'objet produit mais sans pouvoir éviter de laisser une trace pour exister. L'art ne peut passer sans cette trace, car sans elle il ne pourrait se transmettre. Mais recourir au sens générique d'objectivité nous permet d'inclure la partie immatérielle de sens recueillie dans le corps matériel. Et aussi inclure des sens dont le prise de corps ne se prête pas à l'expérience visuelle, bien que c'est à propos d'elle que je vais écrire.

[2] J.L. Austin classifie les actes du dire en *locutifs*, *inlocutifs* et *perlocutifs* ; mais pour autant que le spectateur de l'oeuvre d'art se trouve face à des expressions déjà finies et non aux actes qui les forment, il serait sans doute plus opportun de proposer la comparaison avec la classification de H.P. Grice distinguant les proférences

Bourdieu está sacada *de Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de Minuit, Paris, 1965, pág. 48.

[6] "No, no creo que se sea en alguna ocasión un observador objetivo. Al tomar un encuadre estás siendo selectiva, luego eliges las fotos que quieres publicar y estás siendo selectiva de nuevo. Desarrollas un punto de vista que quieres expresar. Intentas penetrar en una situación con una mente abierta, pero entonces te formas una opinión, y la expresas en tus fotografías. Es muy importante para un fotógrafo tener un punto de vista –eso contribuye a una buena fotografía". Mark, Mary Ellen, *The Photo Essay*, Smithsonian Institution Press, Washington y Londres, 1990, pág. 9.

[7] "Y entonces me preguntaba si la originalidad prueba verdaderamente que los grandes escritores sean dioses reinando cada uno en un reino que no es más que suyo, o bien si no hay en todo eso algo de pretensión, si las diferencias entre las obras no serían el resultado del trabajo más bien que la expresión de una diferencia radical de esencia entre las diversas personalidades". Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Quarto Gallimard, 1999, pág. 437.
El artista desconfía sistemáticamente del trabajo: "Mucha gente trabaja muy duro pero incluso así nunca hacen nada bien" dice Lou Reed con la Velvet Underground en *Beggining to see the Light*, de 1969.

[8] "Incluso aunque pienso que un fotógrafo *puede* encontrarse en tal situación inesperada, tal emergencia, que todo lo que puede hacer es disparar y esperar lo mejor. Los resultados son totalmente imprevisibles y esa imprevisibilidad es algo único a la fotografía". Conversación Jeff Wall/Roy Arden. "*La photographie d'art expression parfaite du reportage*", Art Press, nº 251, nov. 99, pág. 17. En el mismo párrafo de Jeff Wall hablando este "algo único de la fotografía" es llamado "la naturaleza espontánea de la fotografía". La espontaneidad es el valor del accidente en el mito de la creatividad.

[9] Thomas McAvoy, uno de los primeros fotógrafos de *Life* describe así las ventajas de las primeras Leica: "Comparando mis fotos con las de los demás, la dirección admitió que mis fotos tenían mucha mayor atmósfera y que eran más vivas, pues yo no había recurrido a los flashes y había fotografiado a la gente sin que ésta se diera cuenta". Freund, Gisele, op. sit., pág. 109.

[10] Freund cita uno de los reportajes de Erich Salomon, al que cita casi como inventor del género. El Casino de Montecarlo impedía que se sacase en fotografías a las personalidades que dilapidaban su dinero en sus salones, pero sin embargo accedió a que sus empleados posasen: "La habilidad de Salomón consistía en dar tanta vida a sus fotos que parecían cogidas a lo vivo. El público no podía distinguir entre lo verdadero y lo falso, y el interés de la revista consistía en imprimir fotos sensacionalistas. Se fabricaban si hacía falta". Op. cit., pág. 106.

[11] Ver Allan Sekula, "*On the invention of photographic meaning*", 1975, en *Photography in Print*, coordinado por Vicki Goldberg, Touchstone, 1981, pág. 452.

exhibitives et *proteptiques*. Avec les premières, le parlant tente de convaincre et avec les secondes il tente de prédisposer quelqu'un à faire quelque chose. On peut reconnaître ces deux fonctions dans l'image.

[3] Gisele Freund, *La photographie comme document social*, Gustavo Gili, Barcelone, 1983, page 8 : "Son pouvoir de reproduire exactement la réalité sociale – pouvoir inhérent à sa technique – lui prête un caractère documentaire et la présente comme le procédé de reproduction le plus fidèle et le plus impartial de la vie sociale."

[4] "L'un des traits les plus caractéristiques est l'identité d'acceptation qu'elle reçoit dans toutes les couches sociales. Elle pénètre également dans la maison de l'ouvrier et de l'artisan, du boutiquier, du fonctionnaire et de l'industriel. Là réside sa grande importance politique." Op. cit.

[5] Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Éditions de Minuit, Paris, 1965, pág. 48.

[6] "Non, je ne crois pas qu'on peut être une seule fois un observateur objectif. En choisissant un cadrage, on est déjà sélectif, puis on choisit les photos que l'on veut publier et on est encore sélectif. On développe un point de vue qu'on veut exprimer. On tente de pénétrer dans une situation avec une mentalité ouverte, mais on se forme une opinion, et on l'exprime en photo. Il est très important pour un photographe d'avoir un point de vue – ça contribue à une bonne photographie". Mary Ellen Mark, *The Photo Essay*, Smithsonian Institution Press, Washinton et Londres, 1990, page 9.

[7] "Et alors je me demandais si l originalité prouve vraiment que les grands écrivains soient des dieux régnant chacun dans son royaume qui n'est qu'à lui, ou bien s'il n'y a pas dans tout cela un peu de feinte, si les différences entre les oeuvres ne seraient pas le résultat du travail, plutôt que l'expression d'une différence radicale d'essence entre les diverses personnalités". Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, Quarto Gallimard, 1999, page 437.
L'artiste se méfie systématiquement du travail : "Beaucoup de gens travaillent très dur mais même de cette façon ils ne font jamais rien de bien" dit Lou Reed avec le Velvet Underground dans *Beggining to see the Light*, 1969

[8] "Même quand je pense qu'un photographe *peut* se trouver dans une situation si désespérée, si urgente, tout ce qu'il peut faire est d'appuyer sur le déclic et s'attendre au mieux". Conversation Jeff Wall / Roy Arden. *La photographie d'art expression parfaite du reportage*, Art Press, nº 251, novembre 99, page 17. Dans le même paragraphe Jeff Wall parlant de "ce qui n'appartient qu'à la photographie" se réfère à "la nature spontanée de la photographie". La spontanéité est la valeur de l'accident dans le mythe de la créativité.

[9] Thomas McAvoy, un des premiers photographes de *Life* décrit les avantages des premiers Leica : "En ►

[12] Barthes, Roland, *The photographic message*, en *Photography in print.*

[13] A éstos habría que añadirles las catástrofes internas: "Los castigos se cree evitarlos porque se presta atención a los coches al atravesar la calle, porque se evita los peligros. Pero los hay internos. El accidente viene del lado del cual no se imaginaría uno, de dentro, del corazón". Proust, op. cit. págs. 498-9.

[14] Barthes, op. cit., págs. 532-3.

[15] "Las dos funciones inferiores del lenguaje, presentes ya en el animal, son expresión y comunicación. Pero su función superior que sólo el hombre ha desarrollado es la representación, que permite distinguir entre error y verdad". Clair, Jean, *La responsabilidad del artista*, colección La balsa de la Madusa, Visor, Madrid, 1998, pág. 103. Clair cita en relación con este comentario la obra de Brice Parain, *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, Gallimard, 1942.

[16] Ritchin, Fred, "*Photojournalism in the age of computers*", en *The critical image, essays in contemporary photography*, op. cit., págs. 28-37.

[17] "Accuracy" es la palabra que usa Ritchin. Op. cit. pág. 36.

comparant mes photos avec celles des autres, la direction reconnut que mes photos avaient une plus grande atmosphère, qu'elles étaient plus vivantes, car je n'avais pas eu recours au flash et j'avais photographié les gens sans qu'ils ne s'en rendent compte". Gisele Freund, Op. cit. page 109.

[10] Freund commente l'un des reportages de Erich Salomon, qu'elle considère pratiquement comme l'inventeur du genre. Le casino de Monte-Carlo refusait que l´on prenne des photos des personnalités qui dilapidaient leur argent dans ses salles, mais permit à ses employés de poser :" L'habilité de Salomon consistait à donner tant de vie à ses photos qu'elles semblaient réalisées sur le vif. Le public ne pouvait pas distinguer entre le vrai et le faux, et l'intérêt de la revue était de publier des photos sensationnalistes. Et au besoin, on les fabriquait". Op. cit. page 106

[11] Allan Sekula,"*On the invention of photographic meaning*", 1975, dans *Photography in Print*, coordonné par Vicki Goldberg, Touchstone, 1981, page 452.

[12] Roland Barthes, *The photographic message*, dans *Photography in Print*.

[13] Nous devrions rajouter les catastrophes internes :"Les châtiments on croit les éviter, parce qu'on fait attention aux voitures en traversant, qu'on évite les dangers. Mais il en est d'internes. L'accident vient du côté auquel on ne songeait pas, du dedans, du coeur".) Proust, op. cit. pages 498-9.

[14] Barthes, op. cit, pages 532-3.

[15] "Les deux fonctions inférieures du langage, déjà présente chez l'animal, sont l'expression et la communication. Mais sa fonction supérieure, que seul l'homme a développée, est la représentation, qui permet de distinguer le vrai du faux". Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste*, collection La balsa de la Medusa, Visor, Madrid 1998, page 103. Clair cite, à propos de ce commentaire, l'oeuvre de Brice Parrain, *Recherches sur la nature et fonctions du langage*, Gallimard, 1942.

[16] Fred Ritchin, "*Photojournalism in the age of computers*", dans *The critical image, essays in contemporary photography*, op. cit., pages 28-37.

[17] *Accuracy* est la parole utilisée par Ritchin. Op. cit., page 36.

SANTIAGO TORRE LANZA

Transformación y accidente: propuesta y sentido en la obra sonora de hoy

Transformation et accident : proposition et sens dans l'œuvre sonore d'aujourd'hui

Cambio de siglo deviene repaso de almacén y de cuentas, revisiones de los estratos que la historia ha solidificado, balances de los conceptos y objetivos. En definitiva, a los "hacedores del arte con sonidos" (los que piensan, los que suenan, los que escriben, los que escuchan, los que compran, los que venden), nos toca re-examinar, re-pensar, re-definir y, por qué no, reivindicar viejos y nuevos espacios, nuevos caminos. La idea de este texto es una propuesta analítica de re-definición del arte de los sonidos como medio de adaptación y de transformación[1] en el que participa el ser humano, la obra sonora y la realidad del entorno en el que vivimos. Arte sonoro como vehículo abierto a las posibilidades de evolución y las incertidumbres de nuestro tiempo, un lugar común de lo ético y lo estético (parafraseando a Wittgenstein), entre la realidad pasajera y el imaginario de la sensibilidad humana. La excusa son una serie de obras sonoras de autores periféricos, consolidados y jóvenes noveles que han venido trabajando en esta segunda mitad del siglo XX con múltiples materiales (el concepto, el cuerpo, el nuevo objeto sonoro, la temporalidad, o la espacialización) y lugares comunes (naturaleza, espacios artificiales, virtuales, electrónicos).

Hoy en día el arte de los sonidos no encuentra en la obra sonora un objeto artístico limitado en proporciones espacio-temporales, sino un suceso que transforma y es transformado, adapta y es adaptado, desde, con y en el medio. El arte es lo útil, ya que nos sirve ahora y luego nos servirá

Le passage d'un siècle à l'autre devient un inventaire de dépôt et de comptes, révision des strates que l'histoire a solidifié, bilan des concepts et des objectifs. Après tout, il échoit aux "faiseurs de l'art au moyen de sons" (ceux qui pensent, ceux qui jouent, ceux qui écrivent, ceux qui écoutent, ceux qui achètent, ceux qui vendent) la tâche de re-examiner, re-penser, re-définir et, pourquoi pas, revendiquer des espaces anciens ou nouveaux, des chemins nouveaux. L'idée de ce texte consiste en une proposition analytique de re-définition de l'art des sons en tant que moyen d'adaptation et de transformation [1] auquel participent l'être humain, l'œuvre sonore et la réalité de l'environnement où nous vivons. Art sonore comme véhicule ouvert aux possibilités de l'évolution et aux incertitudes de notre temps, un lieu commun de l'éthique et de l'esthétique (paraphrasant Wittgenstein), entre la réalité passagère et l'imaginaire de la sensibilité humaine. L'excuse est une série d'œuvres sonores d'auteurs périphériques, consolidés et novices qui ont travaillé dans cette seconde moitié du XXe siècle avec des matériaux multiples (le concept, le corps, le nouvel objet sonore, la temporalité ou la spatialisation) et des lieux communs (la nature, les espaces artificiels, virtuels, électroniques).

Aujourd'hui, l'art des sons ne trouve pas dans l'œuvre sonore un objet artistique limité dans des proportions spatio-temporelles, mais un événement qui transforme et est transformé, adapte et est adapté, à partir, avec et dans le milieu. L'art est utile, puisqu'il nous sert maintenant,

para otra cosa. Por lo tanto, es el uso de lo variable y, de igual modo, de lo accidental y lo contingente a diferencia de lo científico, que es aquello inmutable.

De los problemas en la definición del objeto y el arte de los sonidos hoy

Los procesos analíticos cientificistas actuales de la obra musical siguen las mismas pautas de las teorías analíticas de la música que llega hasta el siglo XX. Nos sentamos en nuestra mesa de laboratorio, localizamos y definimos nuestro objeto haciendo una crónica del mismo, comenzamos a diseccionarlo metodológicamente y descubrimos que todas las piezas coinciden con las de otros objetos (lo contextualizamos), menos alguna suelta que viene de fábrica y que convierte el objeto en algo especial. Para finalizar el análisis, comprobamos si funciona en un contexto histórico, social, político y económico contemporáneo y extemporáneo a la obra. En este tipo de procesos analíticos la obra musical en su totalidad es un objeto completamente definido (conceptual, material, espacial y temporalmente) en el que hacemos coincidir, resumiendo la idea de Walter Benjamin, el valor objetivo (la voluntad racional, objetiva y calculada) y el valor de verdad (la "idea" que define Panowsky). El objeto artístico (la obra) es integrado en un contexto artístico (proceso definido como "artisticidad") siguiendo, en la mayoría de los casos, "El Canon", esto es, todo lo derivado de una serie de reglas de mercado (la obra musical como objeto funcional de valor mercantil). Desde esta definición, el arte como fetiche cultural, en cuya encrucijada se siguen encontrando la música y los "hacedores del arte con sonidos", aclararemos que la academia ha definido como "creativo" a cualquier acto, pero que "creatividad" es lo reconocido por un conjunto de instancias (políticas, económicas, empresariales) que determinan unos objetos como artísticos y otros no[2].

La percepción y la sensibilidad siguen definiéndose en la propia forma de la experiencia y, por lo tanto, siguen siendo fenómenos culturales ajenos a lo natural. Por otro lado, hay que señalar que no todo objeto artístico tiene un sentido es-

et plus tard nous servira à autre chose. C'est pour autant l'usage du variable, et donc de l'accidentel et du contingent – au contraire du scientifique – qui est immuable.

Des problèmes relatifs à la définition de l'objet et de l'art des sons aujourd'hui

Les processus analytiques "scientificistes" actuels de l'œuvre musicale suivent les mêmes modèles que ceux des théories analytiques de la musique qui arrive jusqu'au XXe siècle. Nous nous asseyons à notre table de laboratoire, nous localisons et définissons notre objet en faisant une chronique de lui-même, nous commençons à le disséquer avec méthode et nous découvrons que toutes les pièces coïncident avec celles des autres objets (nous le contextualisons), sauf l'une d'entre elles qui provient de la fabrique et qui convertit l'objet en quelque chose de spécial. Pour terminer l'analyse, nous vérifions son fonctionnement dans un contexte historique, social, politique et économique contemporain et extemporain à l'œuvre. Dans ce type de processus analytiques, l'œuvre musicale dans son entier est un objet complètement défini (conceptuellement, matériellement, spatialement et temporalement) où nous faisons coïncider, en résumant l'idée de Walter Benjamin, la valeur objective (la volonté rationnelle, objective et calculée) et la valeur de vérité (l'"idée" telle que la définit Panowsky). L'objet artistique (l'œuvre) est intégrée dans un contexte artistique (processus défini comme "artisticité") suivant dans la plupart des cas "Le Canon", c'est-à-dire tout ce qui dérive d'une série de règles de marché (l'œuvre musicale comme objet fonctionnel de valeur marchande). À partir de cette définition, l'art comme fétiche culturel, où se croisent encore la musique et les "faiseurs de l'art au moyen de sons", nous préciserons que l'académie a défini comme étant "créatif" n'importe quel acte, mais considère que la "créativité" est ce qui est reconnu par un ensemble d'instances (politiques, économiques, impresariales) qui déterminent que certains objets sont artistiques et d'autres ne le sont pas [2].

La perception et la sensibilité continuent à se

tético (estética en su significado etimológico: *búsqueda del sentido*), ni un único elemento estético corresponde a un objeto artístico. Pero los verdaderos problemas en el análisis de las obras sonoras a final de siglo surgen con la disolución de los límites de la obra como objeto. Estas nuevas propuestas como las intervenciones, los sucesos sonoros, las instalaciones sonoras, proponen nuevos conceptos y nuevos sentidos en los que están implicados todos los elementos y perspectivas de análisis del hecho sonoro.

En resumen creo que para comprender (y para que se comprendan) las nuevas propuestas conceptuales del arte sonoro y los procesos de percepción, expresión y abstracción (etimológicamente "reducción", término muy relacionado con la composición contemporánea), es necesario realizar un análisis hermenéutico de todas esas "propuestas periféricas" de la segunda mitad de nuestro siglo, una exploración de esos límites convencionales del arte. Para ello son necesarios los cambios y la pluralidad de perspectivas y de posturas, ya que para muchos de los que "hacemos arte de sonidos", este hacer es cualquier cosa menos legítima, necesaria y misteriosa.

De los problemas para definir el accidente

El accidente (*accidit*) es lo que ocurre a algo y pertenece a su naturaleza esencial, pero que no es ni necesario ni constante a sus propiedades de sustancia (algo que añadimos o eliminamos sin alterar lo esencial de la sustancia). De ahí que el accidente se relacione directamente con lo fortuito y con lo contingente, que pueda existir o no existir al margen de la existencia de las cosas.

La música hasta finales del siglo XIX ha definido un medio de control organizado en proporciones numéricas (la acústica del sonido, las estructuras formales de la obra musical, las funciones de equilibrio del todo y las partes) y leyes universales que responden a un proceso de mimesis con el medio y el entorno natural a través de los sonidos y su disposición espacio-temporal. Seguimos entendiendo la música como una demostración empírica de modelos y esquemas cuya técnica (lo sonoro como aplicación práctica)

définir dans la forme propre de l'expérience et continuent pour autant à être des phénomènes culturels étrangers au naturel. Il nous faut signaler d'autre part que les objets artistiques n'ont pas tous un sens esthétique (esthétique dans son sens étymologique : recherche du sens), pas plus qu'un élément esthétique unique ne correspond à un objet artistique. mais les vrais problèmes dans l'analyse des œuvres sonores de la fin du siècle surgissent avec la dissolution des limites de l'œuvre en tant qu'objet. Ces nouvelles propositions comme les interventions, les événements sonores, les installations sonores, proposent de nouveaux concepts et de nouveaux sens où sont impliqués tous les éléments et perspectives d'analyse du fait sonore.

En résumé, je crois que pour comprendre (et pour qu'on comprenne) les nouvelles propositions conceptuelles de l'art sonore et des processus de perception, d'expression et d'abstraction (étymologiquement "réduction", terme entretenant un très fort rapport avec la musique contemporaine), il est nécessaire de réaliser une analyse herméneutique de toutes ces "propositions périphériques" de la deuxième moitié de notre siècle, une exploration de ces limites conventionnelles de l'art. Pour cela les changements et la pluralité de perspectives et de posture sont nécessaires, car pour beaucoup d'entre nous qui "faisons de l'art des sons", ce faire est tout sauf légitime, nécessaire et mystérieux.

Des problèmes pour définir l'accident

L'accident (*accidit*) est ce qui arrive à quelque chose et qui appartient à sa nature essentielle, mais qui n'est ni nécessaire ni constant à ses propriétés de substance (quelque chose que nous ajoutons ou éliminons sans altérer l'essentiel de la substance). À partir de quoi l'accident entre directement en rapport avec le fortuit et le contingent, et peut exister ou ne pas exister en marge de l'existence des choses.

La musique jusqu'à la fin du XIXe siècle a défini un moyen de contrôle organisé en proportions numériques (l'acoustique du son, les structures

demuestra la eficacia transformando materialmente nuestra realidad circundante mediante lo que llamamos "la voluntad artística". Esos modelos definen ese territorio sonoro ordenándolo respecto a un fin concreto desde un comienzo y hasta un final (los más teleológicos definen ese proceso de proyección como "intuición artística"). Quizás sea esa densidad material, esa "fisicalidad" de los objetos del arte sonoro, la que se nos resiste al pensamiento.

En este sentido el "accidente musical" se ha entendido como la alteración salvaje de esas proporciones (en el propio sonido o en la organización formal del mismo con otros eventos sonoros), como una negación de lo artístico (artesano, por defecto) y, por ello ha sido rechazado en cualquier lenguaje musical hasta principios de nuestro siglo (apuntemos aquí algunos hitos de ruptura como el manifiesto musical futurista de 1913, la *Universe Simphony* (1911) de Charles Ives para ser interpretada sobre las montañas y los ríos, así como *4'33''* (1951) de John Cage)[3]. En definitiva, toda la historia de la música ha coincidido en que, desde el punto de vista de la fábrica, el objeto-suceso musical sigue siendo todo lo que nuestra voluntad e intención enmarcan entre un punto espacio-temporal de inicio y otro de final (desde un motete, hasta una sinfonía, una música-acción, una instalación sonora, o una obra electroacústica). El accidente, como material sonoro o como concepto estético, ha alcanzado diferentes grados de autonomía en la música de nuestro siglo, pero siempre ha sido un elemento extraño a la obra-suceso que se ha integrado o no en la misma.

Porfirio en sus *Isagoge* describió dos tipos de accidente: el separable del sujeto-objeto (por ejemplo, un violín desafinado) y el no separable (un violín de madera que puede ser de otro material). De esta forma, el accidente es lo que puede pertenecer o no al sujeto-objeto, pero que está siempre en el sujeto-objeto.

Un paso más allá lo dieron los escolásticos (Guillermo de Ockam, hizo por ejemplo cuarenta definiciones de accidente) y los neo-escolásticos, que buscaron la sustancialidad del accidente.

formelles de l'œuvre musicale, les fonctions d'équilibre du tout et des parties) et en lois universelles qui répondent à un processus de mimétisme avec le milieu et l'environnement naturel au moyen des sons et de leur disposition spatio-temporel. Nous continuons d'entendre la musique comme une démonstration empirique de modèles et de schémas dont la technique (le sonore comme application pratique) démontre l'efficacité en transformant matériellement notre réalité ambiante au moyen de ce que nous nommons "la volonté artistique". Ces modèles définissent ce territoire sonore en l'ordonnant suivant un but concret depuis le début jusqu'à la fin (les plus téléologiques définissent ce processus comme étant l'"intuition artistique"). C'est sans doute cette densité matérielle, cette "physicalité" des objets de l'art sonore, celle qui résiste à notre pensée.

Dans ce sens, l'"accident musical" a été compris comme l'altération sauvage des ces proportions (dans le sens propre ou dans l'organisation formelle de cet accident avec d'autres événements sonores), comme une négation de l'artistique (artisanat, par défaut) et, pour cette raison a été refusé dans n'importe quel langage musical jusqu'au début de notre siècle (nous indiquons ici certains repères de rupture comme le manifeste musical futuriste de 1913, la *Universe Symphony* composée en 1911 par Charles Ives pour être interprétée sur les montagnes et à travers les fleuves, et *4'33''* (1951) de John Cage)[3]. Finalement, toute l'histoire de la musique a coïncidé sur le fait qu'un objet-événement musical, du point de vue de la fabrication, continue à être tout ce que notre volonté et intention englobent entre deux points spatio-temporels, le début et la fin (d'un motet à une symphonie, une musique-action, une installation sonore ou une œuvre électroacoustique). L'accident, en tant que matériel sonore ou concept esthétique, a atteint des degrés différents d'autonomie dans la musique de notre siècle, mais a toujours été un élément étranger à l'œuvre-événement et qui s'y est intégré ou non.

Porphyre décrivit dans l'*Isagoge* deux espèces d'accident : le séparable du sujet-objet (par

El accidente puede analizarse desde el punto de vista lógico (el modo por el que se inhiere al sujeto-objeto) y desde el punto de vista ontológico (el accidente expresa el modo por el cual el sujeto existe). De ahí que hoy pensemos que existen dos posibilidades de definir el accidente: desde dentro del sujeto-objeto y desde fuera del mismo. Pero en estos dos tipos de accidente, éste nunca es *per se*, sino que "es en lo otro". Los escolásticos nos dejaron la idea de ver el accidente como algo distinto al sujeto-objeto, algo externo pero necesitado por el objeto, ya que no puede existir por sí mismo, sino que su ser es "estar en otro" (*esse est inesse*)[4]. Ya en nuestro siglo, Henri Bergson definió el concepto de azar como "una intención vaciada de contenido, un hecho que sólo adquiere sentido por referencia al ser humano". Azar e intención son dos realidades conjuntas en una misma realidad que se oponen a lo mecánico, algo que nos remite a las obras musicales de la *New York School* y a muchos de los seguidores de estas corrientes estéticas, como Terry Fox, Esther Ferrer, Cristina Kubisch, Alvin Lucier[5], etc. Al ser ambos conceptos resultados de una expectación, tendemos a confundirlos y equivocarlos. Azar y probabilidad son dos nociones que no poseen mucha relación entre ellos, ya que no es seguro su sentido común. De esta manera, se ha confundido el aumento de desorden en los experimentos de las teorías entrópicas con el concepto de azar (lo que entendemos por definición de un azar lógico diferente de un azar ontológico).

En aquellos primeros pasos de la autonomía de la obra de arte en las vanguardias ortodoxas académicas de la segunda mitad del siglo, la posibilidad del accidente sólo se encuentra encerrada en la obra misma, escondida y descubierta en la combinación de los elementos que forman el objeto artístico. Por lo tanto, el accidente se encuentra encerrado en las limitadas posibilidades del azar de los procesos lógicos de la propia obra.

De la acción y el accidente

El siguiente problema de los escolásticos fue el análisis de la *accidenteïtas*, la forma y el medio de

exemple, un violon désaccordé) et l'inséparable (un violon de bois qui peut être d'une autre matière). De cette manière, l'accident est ce qui peut appartenir ou non au sujet-objet. Les scolastiques firent un pas de plus (Guillaume d'Occam donna par exemple quarante définitions de l'accident) tandis que les néo-scolastiques recherchèrent la substantialité de l'accident. L'accident peut s'analyser du point de vue logique (la façon dont il devient inhérent au sujet-objet) et ontologique (l'accident exprime la façon par laquelle le sujet existe). Nous pensons donc aujourd'hui qu'il existe deux possibilités de définir l'accident : de l'intérieur du sujet-objet et de son extérieur. Mais dans ces deux types, l'accident n'est jamais *per se* mais "est dans l'autre". Les scolastiques nous ont transmis l'idée de voir l'accident comme quelque choses différent du sujet-objet, quelque chose d'externe mais qui nécessite l'objet, puisqu'il ne peut exister par lui-même, son être étant "d'être en un autre" (*esse est inesse*)[4]. Déjà au cours de notre siècle, Henri Bergson avait défini le concept de hasard comme une intention vide de contenu, un fait qui n'acquiert un sens qu'en référence à l'être humain. Hasard et intention sont deux réalités conjointes en une même réalité qui s'oppose au mécanique, ce qui nous renvoie aux œuvres musicales de la *New York School* et à nombre de ceux qui en on suivi les courants esthétiques, comme Terry Fox, Esther Ferrer, Cristina Kubich, Alvin Lucier, etc.[5]. Étant tous deux des concepts résultats d'une expectation, le hasard et l'intention nous semblent tendre à être confondus et interchangés. Hasard et probabilité sont deux notions qui n'ont pas un grand rapport entre eux, puisque leur sens commun n'est pas sûr. De cette façon, on a pu confondre l'augmentation de désordre dans les expériences des théories entropiques avec le concept du hasard (Ce que nous entendons comme définition d'un hasard logique différent d'un hasard ontologique).

Au cours de ces premiers pas de l'autonomie de l'œuvre d'art chez les avant-gardes orthodoxes académiques de la deuxième moitié du siècle, la possibilité d'accident ne se trouve qu'enfermée dans l'œuvre-même, cachée et découverte dans la

producción del accidente, ya que esta escuela separa el accidente de la sustancia.

Por el contrario, los metafísicos del siglo XVII entendieron el accidente como un *modo* de la propia substancia del objeto, lo que tiende a identificar ambas cosas y a desechar todo análisis desde la óptica de las relaciones *todo-parte*, *efecto-causa*, *consecuencia-principio*.

En Occidente hemos entendido la acción a partir de la abstracción de formas ideales, erigidas en modelos que se proyectan en el mundo y que la voluntad establece como objetivo por realizar. Desde el *Timeo*, las escrituras bíblicas y la tradición judeocristiana, la acción es el resultado de los medios y los fines, la que relaciona teoría y práctica. En este sentido, la función de lo artístico sigue sometida a una acción hacia el objetivo, "el ideal", incluso dentro de los relativos circunstanciales e individuales de cada situación. La intervención de la acción humana siempre es local y momentánea (el *Kairós*, la ocasión) y su incidencia es concreta. De ahí que la obra musical se convierta en un acontecimiento de sentido, en el cual la obra se convierte en el nexo entre lo accidental y lo no-accidental. El problema que se plantea desde la "obra-suceso" sería entonces si existe una misma cosa en dos posiciones desde perspectivas diferentes, o por el contrario son dos cosas en dos posiciones de perspectivas diferentes.

La acción se suma al accidente y se transforma en el instante. En el instante todo accidente deviene significado. En este sentido, el comienzo y el final se diluyen, es imposible la percepción del suceso como totalidad, ya que no existe el objeto concreto. De ahí que el **orden** no viene del modelo hacia el que podamos dirigir la mirada y que se aplica a las cosas, sino que se halla contenido en el curso de lo real que lo conduce de un modo inmanente y le garantiza la viabilidad. De esta diferencia el compositor hace de su obra y de su medio una conducta alternativa en lugar de construir una forma ideal que se proyecta en las cosas. En lugar de establecer un objetivo para la acción, se deja llevar por la propensión; en vez de imponer una estrategia al mundo, utiliza el potencial de la situación. En este movimiento

combinaison des éléments formant l'objet artistique. L'accident se trouve donc enfermé dans les possibilités limitées du hasard des processus logiques de l'œuvre propre.

De l'action et de l'accident

Le second problème qui occupa les scolastiques consista en l'analyse de la accidenteïtas, la forme et le moyen de production de l'accident, étant donné que cette école sépare l'accident de la substance.

Les métaphysiques du XVIIe siècle, par contre, comprenaient l'accident comme un mode de la propre substance de l'objet, ce qui tend à identifier les deux et à rejeter toute analyse partant des rapports tout-partie, effet-cause, conséquence-principe.

En Occident, nous avons compris l'action à partir de l'abstraction de formes idéales, érigées en modèles qui se projettent sur le monde et que la volonté établit comme objectif à réaliser. Depuis le *Timeo*, les écritures bibliques et la tradition judéo-chrétienne, l'action est le résultat des moyens et des fins, ce qui établit un rapport entre théorie et pratique. Dans ce sens, la fonction de l'artistique continue à être soumise à une action vers l'objectif, l'"idéal", même dans les relatifs circonstanciels et individuels de chaque situation. L'intervention de l'action humaine est toujours locale et momentanée (*Kairos*, l'occasion) et son incidence est concrète. À partir de là, l'œuvre musicale se convertit en un événement de sens, où elle est le lien entre l'accidentel et le non accidentel. Le problème qui se pose à partir de l'"œuvre-événement" serait alors de savoir s'il existe une seule et même chose en deux positions depuis des perspectives différentes, ou au contraire deux choses en deux positions de perspectives différentes.

L'action se joint à l'accident et se transforme à l'instant. Dans l'instant, tout accident devient signifié. dans ce sens, le début et la fin se diluent, la perception de événement comme totalité es impossible puisque l'objet concret n'existe pas. L'ordre ne vient donc pas du modèle vers lequel nous pourrions diriger le regard et qui s'applique aux choses, mais se trouve contenu dans le cours du réel qui le conduit d'une façon immanente et lui

vital Piaget apuntó que el conocimiento progresa mediante la transformación constante de unos conceptos a otros, y de ahí que para las teorías cognoscitivas cualquier objeto está abierto a modificación en cualquier momento.

La acción en el pensamiento chino es un medio por el que no aspiramos a un efecto directamente, sino que lo implicamos (como consecuencia), no a buscarlo, sino a dejarlo hacer. Por ello, el pensamiento estratégico de esta acción no está en relación entre teoría y práctica sino en la evolución de las cosas. Esta idea, surge en occidente con la *Dianoética* de Artistóteles (una virtud de la capacidad intelectual que influye al mismo tiempo en la acción vital y humana) y la prudencia (*phrónesis* como el medio de acción y pensamiento en el que se mezclan lo ético y lo estético y que llega como concepto hasta los filósofos analíticos como Wittgenstein con su máxima *Ethik und Ästhetik sind eins*).

Existe una diferencia entre el modelo de intervención, su proyección y lo que se consigue realizar. La solución hoy pasa por no construir formas ideales marginadas de la realidad. Todo lo real se presenta como un proceso regulado y continuo que dimana de la interacción de los factores en juego (opuestos y complementarios).

Por lo tanto, creo que hay que considerar dos perspectivas de análisis del hecho artístico en la acción sonora para entender la forma y el medio de esa producción del accidente:

1. La acción como teoría, como modelo aislable base de la conducta.
   Acción como intención y proyección (voluntad y forma). La acción intencional y poiética de intervenir en la producción con un modelo sonoro.
   Acción como intervención (sentido y significado). La acción como el resultado y la intervención del modelo.
2. La acción como praxis, como modelo técnico de procesos.
   La acción como procesos en la transformación.
   La acción como procesos en la adaptación.
   John Cage recogió en la segunda mitad del si-

garantit la viabilité. De cette différence, le compositeur fait de son œuvre et de son milieu une conduite alternative au lieu de construire une forme idéale qui se projette sur les choses.. Au lieu d'établir un objectif pour l'action, il se laisse aller par la propension ; au lieu d'imposer une stratégie au monde, il utilise le potentiel de la situation. Dans ce mouvement vital, Piaget indiqua que la connaissance progresse au moyen de la transformation constante de certains concepts à d'autres, et à partir de là que chaque objet, pour les théories cognitives, est ouvert à la modification à n'importe quel moment.

L'action, dans la pensée chinoise, n'est pas un moyen qui permette d'aspirer directement à un effet, mais qui implique (en conséquence) un laisser faire, et non une recherche. La pensée stratégique de cette action n'est donc pas dans le rapport entre théorie et pratique mais dans l'évolution des choses. Cette idée surgit en Occident avec la dianoéthique d'Aristote (une vertu de la capacité intellectuelle qui influence en même temps l'action vitale et humaine) et la prudence (*phronesis*, comme le moyen d'action et de pensée où se mêlent l éthique et l'esthétique, et qui est transmis comme concept aux philosophes analytiques comme Wittgenstein et sa maxime *L'éthique et l'esthétique sont une*).

Il existe une différence entre le modèle d'intervention, sa projection et ce qu'on arrive à réaliser. La solution passe aujourd'hui par la non construction de formes idéales en marge de la réalité. Tout le réel se présente comme un processus réglé et continu qui provient de l'interaction des facteurs en jeu (opposés et complémentaires)

Je crois, pour autant, qu'il faut considérer deux perspectives d'analyse du fait artistique dans l'action sonore pour comprendre la forme et le moyen de cette production de l'accident :

1. L'action comme théorie, comme modèle qu'on peut isoler, et base de la conduite.
   Action comme intention et projection (volonté et forme). L'action intentionnelle et poétique d'intervenir dans la production comme un

glo XX la tradición del pensamiento chino, en la cual la acción surge de la transformación como proceso (todo se transforma por simple permutación de trazos en los diagramas del *I Ching*). La cuestión es si podemos aislar la acción (y con ello el accidente) como un elemento formal, si la construcción de la obra sonora puede considerarse como un proceso de elaboración, si el "objeto-suceso" puede existir sólo en su propia reproducción. El fin de la obra musical y estética de Cage no era la contemplación del suceso (recordemos las múltiples lecturas de la obra de Cage que se han hecho desde el pensamiento de la acción en Grecia paralelo a la abstracción del ser), sino una conducta que está continuamente evolucionando con y en las cosas. Los "objetos" de Cage, el resultado de una actividad particular, son otra forma de expresión en las cuales van insertas nuevas cuestiones. Por lo tanto, la eficacia de la obra sonora depende de la **adaptación** (adaptar la obra como concepto al instante, a los materiales, a lo humano, premisa de todas las obras indeterminadas de Cage). Todo lo que no es acción es dilución, inacción, suspensión de la acción, pero no debemos identificarlo con el término de accidente. "Ninguna línea de acción puede estar determinada por una regla, porque toda línea de acción puede hacerse adaptar a la regla"[6]. Por otro lado, en el pensamiento chino no se describen las acciones por el agente como por el funcionamiento (la del *yong* en relación al *ti*). De esta forma, el proceso sonoro se integra al mismo tiempo que fluye. Lo que me lleva no es debido a mí, ni sufrido por mí, sino que pasa a través de mí, idea relacionada nuevamente con las del azar de la contingencia y la prudencia de Aristóteles, Cicerón, los escolásticos, el humanismo del renacimiento (el mundo de la intervención humana), hasta las teorías filosóficas contemporáneas, quizá menos dedicadas a estas materias.

De la transformación y el arte de los sonidos

En esta idea de la transformación, el accidente enlaza con la idea del pensamiento chino que, por oposición al pensamiento occidental, propone el

modèle sonore.
Action comme intervention (sens et signifié).
L'action comme le résultat et l'intervention du modèle.

2. L'action comme praxis, comme modèle technique d processus.
L'action comme processus dans la transformation.
L'action comme processus dans l'adaptation.

John Cage recueillit, dans la seconde moitié du XXe siècle, la tradition de la pensée chinoise, où l'action surgit de la transformation comme processus (tout se transforme par simple permutation de traits dans les diagrammes du I Ching). La question est de savoir si nous pouvons isoler l'action (et avec elle, l'accident) comme un élément formel, si la construction de l'œuvre sonore peut être considérée comme un processus d'élaboration, si l'"objet-événement" peut exister uniquement dans sa propre reproduction. Le but de l'œuvre musicale et esthétique de Cage n'était pas la contemplation de événement (rappelons les multiples lectures de l'œuvre de Cage qui se sont faites depuis la pensée de l'action en Grèce en parallèle avec l'abstraction de l'être), mais une conduite qui évolue constamment avec et dans les choses. Les "objets" de Cage, le résultat d'une activité particulière, sont une autre forme d'expression où s'insèrent des nouvelles questions. L'efficacité de l'œuvre sonore dépend pour autant de l'adaptation (adapter l'œuvre comme concept à l'instant, aux matériaux, à l'humain, prémisse de toutes les œuvres indéterminées de Cage). Tout ce qui n'est pas action est dilution, inaction, suspension de l'action, mais nous ne devons pas l'identifier avec le terme accident. "Aucune ligne d'action ne peut être déterminée par une règle, parce que toute ligne d'action s'adapter à la règle" [6]. D'autre part, dans la pensée chinoise, on ne décrit pas les actions par l'agent mais pas le fonctionnement (le *yong* par rapport au *ti*), De cette forme, le processus sonore s'intègre en même temps qu'il flue. Ce qui m'entraîne ne provient pas de moi, ni souffert par moi, mais passe à travers moi, idée de nouveau en

accidente como germen sustancial de eficacia de toda estrategia de la acción integrado en la misma. La transformación está ínsita en la naturaleza misma del arte y los sonidos ya que implica tiempo, duración y temporalidad como medios de su propio sentido. La "estrategia compositiva" consiste en que una situación evolucione de tal manera que, el efecto vaya resultando progresivamente y que se imponga por sí mismo[7]. A diferencia de la acción que es momentánea, la transformación se extiende en duración. Todo se acumula densificándose hasta ser evidente sin dejar de ser natural (la obra se manifiesta sin necesidad de mostrarse). Transformación de uno mismo y transformación de los demás, una es consecuencia de la otra. No es necesario actuar para hacer acontecer, para hacer arte. Mi influencia se ha colado en las cosas, en el proceso natural y contingente y ya no se reconoce. La naturaleza misma de esta estrategia compositiva es la propia comunidad que refuerza y justifica las reglas de la propia estrategia[8]. El tiempo accidental es inestable y discontinuo. En ese tiempo agitado de la innovación, el tiempo de la incertidumbre y del peligro, el único recurso está en la iniciativa y la capacidad de improvisar. Al contrario, cuando esperamos la eficacia de la transformación y la ocasión se disuelve en la regulación, uno puede contar con la duración. Por lo tanto, en la transformación no buscamos el objetivo, sino que el propio proceso nos lleve al resultado deseado a través de un tiempo regulado que mantiene el equilibrio con la transformación y permanece coherente sin dejar de innovar. En resumen, no es un tiempo crónico ni kaírico. El presente es una continua transición y el mundo una perpetua variación.

A diferencia de la acción que se opera desde y en una serie de puntos controlados, la transformación lo hace desde todo el conjunto afectado. Es algo en lo que el *libro de las mutaciones* insiste; la transformación no tiene lugar propio. Su efecto no es local, no es visual y no es limitado. La transformación no es asignable (a una voluntad individual), no es localizable (a un espacio y un tiempo dados).

La acción es un efecto teatral y la transformación se disuelve en la situación. De esta forma no

rapport avec celles de hasard, de la contingence et de la prudence d'Aristote, Cicéron, les scolastiques, l'humanisme de la Renaissance (le monde de l'intervention humaine) jusqu'aux théories philosophiques contemporaines, peut-être moins dédiées à ces matières.

De la transformation et de l'art des sons

Dans cette idée de la transformation, l'accident enchaîne avec l'idée de la pensée chinoise qui, par opposition à la pensée occidentale, propose l'accident comme germe substantiel d'efficacité de toute stratégie de l'action intégrée en elle-même. La transformation est propre à la nature même de l'art et des sons, puisqu' elle implique temps, durée et temporalité comme moyens de son propre sens. La "stratégie compositive" consiste en une situation qui évolue d'une telle façon que l'effet en résulte progressivement et s'impose de lui-même [7]. Au contraire de l'action qui est momentanée, la transformation s'étend en durée. Tout s'accumule en se densifiant jusqu'à devenir évident sans cesser d'être naturel (l'œuvre se manifeste sans nécessité de se montrer). Transformation de soi-même et transformation d'autrui, l'une est conséquence de l'autre. Il n'est pas nécessaire d'agir pour produire un événement, pou produire de l'art. Mon influence s'est glissé dans les choses, dans le processus naturel et contingent et ne se reconnaît plus. La nature-même de cette stratégie compositive est la propre communauté qui renforce et justifie les règles de la propre stratégie [8]. Le temps accidentel est instable et discontinu. À cette époque agitée de l'innovation, le temps de l'incertitude et du danger, l'unique recours est dans l'initiative et la capacité d'improviser. Par contre, quand nous attendons l'efficacité de la transformation et l'occasion se dissout dans la régulation, on peut compter sur la durée. Donc, dans la transformation, nous ne cherchons pas l'objectif mais le propre processus nous conduisant vers le résultat désiré à travers un temps réglé qui maintient l'équilibre avec la transformation et reste cohérent sans cesser d'innover. ce temps n'est en somme ni chronique no kairique. Le présent est une transition continuelle

es controlada por la conciencia, ya que esta no la percibe. Los griegos pensaron la transformación partiendo de la acción, dado que es una relación de medio a fin, hacia un objetivo concreto. Más que en la trascendencia de la acción, el pensamiento chino se basa en la inmanencia de la transformación.

Creo que una bella metáfora que puede resumir el sentido poético y estético de la obra artística de hoy es esa constante en las películas de Fellini, la imagen del viento que no vemos, pero que todo lo transforma a su paso.

Santiago Torre Lanza es musicólogo y compositor.

et le monde une variation perpétuelle.

Au contraire de l´action qui s'opère depuis et dans une série de points contrôlés, la transformation le fait depuis tout l'ensemble affecté. C'est quelque chose sur lequel le *Livre des mutations* insiste ; la transformation n'a pas un lieu propre. Son effet n'est pas local, n'est pas visuel et n'est pas limité. La transformation n'est pas assignable (à une volonté individuelle), n'est pas localisable (à un espace et à un temps donnés).

L'action est un effet théâtral et la transformation se dissout dans la situation. De cette façon, elle n'est pas contrôlée par la conscience, puisque celle-ci ne la perçoit pas. Les Grecs pensèrent la transformation à partir de l'action, puisqu'il s'agit d'un rapport de moyen et de fin, vers un objectif concret. Plus qu'en la transcendance de l'action, la pensée chinoise se base sur l'immanence de la transformation.

Je crois qu'une belle métaphore pouvant résumer le sens poétique et esthétique de l'œuvre artistique d'aujourd'hui est cette constante dans les films de Fellini, l'image du vent que nous ne voyons pas, mais qui transforme tout à son passage.

Santiago Torre Lanza est musicologue et compositeur.

[1] Ambos conceptos se encuentran enraizados en las teorías de la contingencia de finales del siglo XIX (Boutroux y Windelband), en el *tychismo* (afirmación del azar) como una de las grandes categorías cosmológicas, el *synechismo* (afirmación de la continuidad) y el *agapismo* (afirmación de la evolución), así como en la filosofía contemporánea.

[2] Los resultados de esta "creatividad" en España se reflejan en el un informe estadístico de asuntos culturales elaborado el pasado año 1999 por la SGAE (Sociedad General de Autores de España) el 76,7% de los españoles no asiste nunca a un concierto de pop-rock, el 90,5% no pisa los auditorios de música clásica, el 75,4% no va al teatro y el 49,3% no acude al cine.

[3] Una excelente referencia bibliográfica a este respecto la puede encontrar el lector en la magnífica monografía *Klangkunst*. Prestel-Verlag, München, 1996 ("Klangkunst im 20. Jahrhundert- eine Chronologie". Helga de la Motte-Haber, páginas 276-296).

[4] "Res , cuius naturae debetur esse in alio" (la cosa que, por

[1] Ces deux concepts ont leur racines dans les théories de la contingence datant de la fin du XIXe siècle (Boutroux et Windelband), dans le tychisme (affirmation du hasard comme l'une des grandes catégories cosmologiques), le synéchisme (affirmation de la continuité) et l'agapisme (affirmation de l'évolution), et aussi dans la philosophie contemporaine.

[2] Les résultats de cette "créativité" en Espagne se reflètent dans un rapport statistique des affaires culturelles élaboré l'année dernière (1999) par la SGAE (Société Générale des Auteurs d'Espagne), selon lequel le 76,7% des Espagnols n'a jamais assisté à un concert de pop-rock, le 90,5% n'a jamais mis les pieds dans une salle de concert de musique classique, le 75,4% n'a jamais franchi les portes d'un théâtre et le 49, 3% ne va jamais au cinéma.

[3] Le lecteur pourra trouver une excellente référence bibliographique dans la magnifique monographie *Klangkunst*, Prestel-Verlag, Munich, 1996 (*Klangkunst*

su naturaleza debe estar en otra cosa). Sto. Tomás *S. Theol.*, III, 9. LXXVII a.1 ad.2

[5] Lucier, Alvin. *Reflections/Reflexionen. Interviews, Notationen, Texte*. Hg.v. Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel. Köln, 1995.

[6] Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones Filosóficas*. Ed. Crítica, 1998 (página 211)

[7] Señalo brevemente algunas obras y compositores como Alvin Lucier. *I'm sitting in a Room* (1970), Nicolas Collins *Stormy Wether* (1997), Stuart Marshall *Saggin and Reading Room* (1972). Steve Reich. *Piano Phase*, etc.

[8] Alex Arteaga y Santiago Torre. *Del caminar* (obra para la ciudad de Santander). Esta obra es un proyecto sonoro para la ciudad de Santander en el que intervienen un grupo de teatro, 30 pequeñas instalaciones sonoras permanentes, letreros y carteles publicitarios, radio, televisión, prensa y dos grandes instalaciones sonoras temporales (9 horas). El proyecto está diseñado para el espacio urbano de la ciudad de Santander y tiene una duración de 7 días durante los cuales, la ambigüedad de la presencia humana, artística y plástica en los espacios de la cotidianidad urbana, el concepto de transformación y de adaptación son los objetivos estéticos de base.

im 20. Jahrhundert - eine Chronologie. Helga de la Motte-Haber, pages 276-296)

[4] *Res, cuius naturae debetur esse in alio* (la chose qui d'après sa nature doit être dans autre chose). Saint Thomas d'Aquin, *Summa Theologiae*, III, 9. LXXVII a.1 ad. 2.

[5] Alvin Lucier. Réflexions / Reflexionen. Interviews, Notationen, Texte. Edition de Gisela Gronemeyer et Reinhardt Oehschlägel. Cologne, 1995.

[6] Ludwig Wittgenstein, *Investigations Philosophiques*.

[7] Je signale brièvement quelques œuvres et compositeurs comme Alvin Lucier, *I'm sitting in a room* (1970), Nicolas Collins, *Stormy Weather* (1997), Stuart Marshall, *Saggin and reading Room* (1972), Steve Reich, *Piano Phase*, etc.

[8] Alex Arteaga et Santiago Torre, *Del caminar* (œuvre pour la ville de Santander). Cette œuvre est un projet sonore pour la vile de Santander à laquelle participent un groupe de théâtre, 30 petites installations sonores permanentes, des enseignes et des affiches publicitaires, radio, télévision, presse et deux grandes installations sonores temporelles (9 heures). Le projet a été dessiné pour l'espace urbain de la ville de Santander et a une durée de 7 jours durant lesquels l'ambiguïté de la présence humaine, artistique et plastique dans les espaces de la quotidienneté urbaine, et le concept de transformation et d'adaptation sont les objectifs esthétiques de base de ce travail

PAULO FERREIRA LOPES

El orden natural digital. En la era de las culturas minoritarias

L'ordre naturel digital. À l'ère des cultures minoritaires

Masificación *versus* exclusión: ¿la bimodalidad?

A lo largo de los últimos años, la aproximación entre arte y ciencia, o entre la ciencia y las artes, ha sido un fenómeno a escala mundial, pero las opiniones en cuanto a la validez y razones de esa aproximación, conviven en el marco de una profunda confusión, con escaso entendimiento y una conceptualización obtusa.

Este marco de controversia y, a veces incluso, de indulgencia, indudablemente generó ideas y definiciones muchas veces primarias y al margen de su verdadero contexto, que únicamente sirvieron a los participantes más poderosos en el proceso de mediatización de este fenómeno, para ganar espacio y poder económico en el intento de masificar los medios que el arte gradualmente adoptó desde finales de los años sesenta como plataformas de producción y creación.

De este fenómeno surgieron críticas feroces, algunas, a veces, pertinentes, como aquellas a las que con frecuencia asistimos sobre los efectos de alienación que las nuevas tecnologías, concretamente la informática, ejercen sobre las sociedad en general[1], pero también aquellas que señalaban el aparente distanciamiento a que las nuevas formas de expresión artística enfrentaron al público.

En este punto conviene reflexionar sobre algunos aspectos que quizá puedan aportar no sólo luz, sino también algunas distinciones en la densidad y en la nebulosa a que ha conducido la globalización del fenómeno. Así, y por sí solo, el hecho de remitir el fenómeno hacia la globalización significa una profunda primacía, caracterizada por una especie de totalitarismo, en la que prevalece

Massification *versus* exclusion : la bimodalité ?

Tout au long de ces dernières années, le rapprochement entre art et science, ou entre la science et les arts, a été un phénomène à échelle mondiale, mais les opinions sur la validité et les raisons de ce rapprochement coexistent au milieu d'une complète confusion, peu de compréhension et une conceptualisation obtuse.

Ce cadre de controverse, et parfois y compris d'indulgence, a engendré incontestablement des idées et définitions souvent primaires et en marge de leur vrai contexte, qui ont servi uniquement aux participants les plus puissants au processus de médiatisation de ce phénomène, pour gagner de l'espace et du pouvoir économique dans l'essai de massifier les moyens que l'art a adopté graduellement depuis la fin des années soixante comme plate-forme de production et de création.

De ce phénomène surgirent des critiques féroces, certaines parfois pertinentes, comme celles auxquelles nous assistons fréquemment sur les effets d'aliénation que les nouvelles technologies, notamment l'informatique, exercent sur la société en général [1], mais aussi celles qui signalaient l'apparente distanciation à laquelle les nouvelles formes d'expression artistique affrontèrent le public. A ce sujet il convient de réfléchir sur quelques aspects qui peuvent peut-être apporter non seulement de la lumière mais aussi quelques distinctions dans la densité et le brouillard auxquels a conduit la globalisation du phénomène. Ainsi, le fait de renvoyer le phénomène à la globalisation signifie déjà en soi une profonde primauté, caractérisée par une

una actitud de análisis indiferenciada de los aspectos y de la complejidad de la utilización de las tecnologías informáticas en las artes.

¿Cuál es, entonces, la verdadera razón por la cual el arte se aproxima a la ciencia (o viceversa)? ¿Cuáles son los motivos que llevan al artista a una elección tan radical, respecto a las artes tradicionales, en la elección de sus instrumentos de producción y de creación?

Continuo *versus* discontinuo

En un primer plano, considero útil mencionar el periodo que va de mediados del siglo XIX a comienzos del XX, cuando, de una forma perfectamente convulsiva, se concede al pintor o al compositor el estatuto de artista, cuando se reconoce la creación como un fenómeno autónomo que la academia no podrá ya juzgar. El fenómeno resulta de aspectos socialmente complejos, pero hay uno que todavía destaca en todo el proceso y que deriva justamente del reconocimiento, en una fase previa, del estatuto del crítico de arte, que, a su vez, establece y señala, mediante un proceso dialéctico, el estatuto del artista.

Así, partiendo del principio de que el artista ya no creará según los cánones tradicionales y rígidos de la academia, éste pasa a tener una autonomía que le permite crear un espacio en el que dedicarse a una investigación más volcada en la materia, con la cual crea e inventa. Uno de los ejemplos más claros de este fenómeno es el nacimiento del impresionismo. Las razones que, en suma, mueven la creación del artista, en el impresionismo, se sitúan, sobre todo, en el campo del estudio de la materia como elemento representativo, de los diferentes niveles de percepción que emanan de la contextualización y de las diferentes cualidades de esa misma materia: la luz.

Obviamente, la repercusión de la práctica y de la realización artística de los impresionistas será poco menos que brutal sobre una sociedad que preconizaba e idealizaba el arte según determinados modelos situados en un nivel mucho más simplificado. El nivel de percepción que la sociedad de mediados del siglo XIX idealiza se asienta sobre una tradición fuertemente establecida a lo largo de

espèce de totalitarisme, où prédomine une attitude d'analyse indifférenciée des aspects et de la complexité de l'utilisation des techniques informatiques dans les arts.

Quelle est donc la vraie raison pour laquelle l'art se rapproche de la science (où vice versa) ? Quels sont les motifs qui amènent l'artiste à un choix si radical, par rapport aux arts traditionnels, de ses instruments de production et de création ?

Continu *versus* discontinu

Tout d'abord, je pense qu'il est utile de mentionner la période qui va du milieu du 19ème siècle au début du 20ème siècle, pendant laquelle il est attribué de façon parfaitement convulsive le statut d'artiste au peintre ou au compositeur, et la création est reconnue comme un phénomène autonome que l'académie ne pourra plus juger. Le phénomène provient d'aspects socialement complexes, mais il y en a un qui ressort encore dans tout le processus et qui dérive justement de la reconnaissance, au préalable, du statut de critique d'art qui à son tour établit et désigne, par un processus dialectique, le statut d'artiste.

En partant du principe suivant lequel l'artiste ne créera plus suivant les canons traditionnels et rigides de l'académie, celui-ci obtient donc une autonomie qui lui permet de créer un espace où il se dédie à une recherche plus tournée vers la matière, avec laquelle il crée et invente. Un des exemples les plus clairs de ce phénomène est la naissance de l'impressionnisme. Les raisons qui animent en somme la création de l'artiste, dans l'impressionnisme, se situent surtout dans le domaine de l'étude de la matière comme élément représentatif des différents niveaux de perception qui émanent de la contextualisation et des différentes qualités de cette matière : la lumière.

Evidemment, la répercussion de la pratique et de la réalisation artistique des impressionnistes sera plutôt brutale sur une société qui préconisait et idéalisait l'art suivant des modèles déterminés situés à un niveau beaucoup plus simplifié. Le niveau de perception que la société du milieu du 19ème siècle idéalise se base sur une tradition fortement établie tout au long de huit siècles de

go de los ocho siglos de pintura precedente. Esta tradición cultural de ocho siglos de pintura creó una "mirada" centrada en el objeto cuadro, limitada por un nivel de percepción casi de superficie. Esta "mirada" no se revelaba ni mejor ni peor, mostraba únicamente un estado, y el hecho de que el pintor centrara su representación en la forma no significaba que él mismo no tuviese percepción de la materia. Las contingencias impuestas y, con las que el pintor realizaba su trabajo –sin olvidar el estatuto de artesano que tenía hasta entonces–, no le dejaban mucho espacio para introducir otros modelos que los vigentes.

En el caso de la música, un ejemplo casi imperceptible fue el de la obra de Debussy, que crearía posteriormente las condiciones para que Stravinsky pudiera abordar más sistemáticamente el tratamiento de un elemento específico de la materia "sonido". Me refiero, en el caso de Stravinsky, a la atención que éste dedica al ritmo desde sus primeras obras.

El estreno de la *Consagración de la Primavera* se acompañó de diversos acontecimientos, en los que se destaca una vez más la incomprensión generalizada de la sociedad respecto a los aspectos que el compositor pretende objetivar. La sociedad parisina habla de ruptura brutal con la tonalidad, del carácter salvaje y de la falta de sensibilidad del joven compositor ruso, etcétera. Personalmente creo que no pasó por la mente de Stravinsky una ruptura con la tradición tonal. En lo que Stravinsky pensaba era, efectivamente, en los estratos de la materia "sonido" como elementos autónomos de composición. Y seguramente es la organización de los diferentes estratos de la materia "sonido" en la composición de Stravinsky, con un complejo predominio en la organización de los diferentes estratos rítmicos, lo que permitirá percibir una diferencia entre el resultado de su música y el resultado musical de la producción artística de los cinco siglos anteriores. ¿Será que, efectivamente, la sociedad parisina de comienzos de siglo XX, así como otras sociedades de finales del mismo siglo, tenía razón al descalificar la música de Igor?

Seguramente no se trata de tener o no razón, y,

peinture précédente. Cette tradition culturelle de huit siècles de peinture créa un "regard"centré sur l'objet tableau, limité à cause d'un niveau de perception presque de surface. Ce regard ne s'avérait ni meilleur ni pire, il montrait seulement un état, et le fait que le peintre ait centré sa représentation sur la forme ne signifiait pas que lui-même n'eût pas de perception de la matière. Les contingences imposées et celles avec lesquelles le peintre réalisait son travail – sans oublier le statut d'artisan qu'il avait alors – ne lui laissaient pas beaucoup d'espace pour introduire d'autres modèles que ceux en vigueur.

Dans le cas de la musique, un exemple presque imperceptible fut celui de l'œuvre de Debussy, qui allait créer par la suite les conditions pour que Stravinsky puisse aborder plus systématiquement le traitement d'un élément spécifique de la matière "son". Je veux parler, dans le cas de Stravinsky, de l'attention que celui-ci porte au rythme dès ses premières œuvres.

La création du *Sacre du Printemps* s'accompagne de divers événements, parmi lesquels on remarque une fois de plus l'incompréhension généralisée de la société envers les aspects que le compositeur prétend objectiver. La société parisienne parle de rupture brutale avec la tonalité, du caractère sauvage et du manque de sensibilité du jeune compositeur russe, etc. Personnellement, je crois qu'il n'est pas venu à l'esprit de Stravinsky une rupture avec la tradition tonale. Stravinsky pensait, en fait, aux strates de la matière "son" comme éléments autonomes de composition. Et c'est sûrement l'organisation des différentes strates de la matière "son" chez Stravinsky, avec une prédominance complexe dans l'organisation, des différentes strates rythmiques, ce qui permettra de percevoir une différence entre le résultat de sa musique et le résultat musical de la production artistique des cinq siècles précédents. Serait-ce que la société parisienne au début du 20ème siècle ainsi que d'autres sociétés à la fin du même siècle, avait en fait raison en disqualifiant la musique d'Igor ?

Il ne s'agit sûrement pas d'avoir ou non raison, s'il s'agissait de cela, je pencherais

si de eso se tratase, personalmente me inclinaría por Stravinsky. Por el contrario, considero que se trata de una cuestión de modelos, dimensiones, procesos y relaciones. Stravinsky trabajó su obra con la misma materia y el mismo material con el que trabajaron compositores de otras épocas, sin embargo la dimensión de cada uno de los elementos de los modelos de Stravinsky se sitúa en un nivel diferente de los modelos tonales, mucho más elaborados y consecuentemente mucho más complejos. Mientras que en la música tonal, en perspectiva macro, el ritmo está expresado en ciclos periódicos, en el caso de Stravinsky el ritmo está expresado en ciclos no periódicos, debido a la superposición de las capas rítmicas (contrapunto) con que teje sus texturas. Cuestionar si los procesos usados por Stravinsky revelan más virtudes o cualidades que los procesos utilizados por Bach o Chopin, es una cuestión que muestra la falta de entendimiento y de contextualización de ambos procesos. Afirmar que la música de Stravinsky es más bella que la de Chopin, o viceversa, da a entender una actitud de intolerancia. La relación posible entre Stravinsky y Chopin se sitúa únicamente en el terreno de la percepción, siendo así posible afirmar que el modelo de escucha de música de Stravinsky exige una mayor discriminación que el modelo de escucha de Chopin.

Nuevas dimensiones de la materia: *punto de indivisibilidad...*

A veces, en una actitud inocente, alguien señala con desagrado la falta de melodía del siglo XX. ¿Qué significado tiene esta queja? ¿Cuál es el porqué de la existencia de melodía? ¿Qué es, en el fondo, una melodía?

Acusar de falta de melodía a la música de los compositores de la segunda mitad del siglo XX es lo mismo que decir, con humor, que falta sal en un postre dulce. El concepto de melodía en la estética (filosófica) y en las técnicas de composición de la música tonal, nos conduce hacia un modelo inexistente en el lenguaje de Stravinsky, de Webern, Stockhausen, Boulez, etcétera.

Esta afirmación no significa que la melodía sea, pura y simplemente, inexistente en los modelos

personnellement pour Stravinsky. Je considère au contraire qu'il s'agit d'une question de modèles, dimensions, processus et relations. Stravinsky travailla son œuvre avec la même matière et le même matériau avec lesquels travaillèrent des compositeurs d'autres époques, pourtant la dimension de chacun des éléments des modèles de Stravinsky se situe à un niveau différent des modèles tonals, beaucoup plus élaborés et par conséquent beaucoup plus complexes. Tandis que dans la musique tonale, en perspective macro, le rythme est exprimé en cycles périodiques, chez Stravinsky le rythme est exprimé en cycles non périodiques, du fait de la superposition des couches rythmiques (contrepoint) avec laquelle il tisse ses textures. Se demander si les processus employés par Stravinsky révèlent plus de vertus ou qualités que les processus utilisés par Bach ou Chopin est une question qui montre le manque de compréhension et de contextualisation des deux procédés. Affirmer que la musique de Stravinsky est plus belle que celle de Chopin, ou vice versa, dénote une attitude d'intolérance. La relation possible entre Stravinsky et Chopin se situe uniquement dans le terrain de la perception, ce qui nous permet d'affirmer que le modèle d'écoute de la musique de Stravinsky exige une plus grande discrimination que le modèle d'écoute de Chopin.

Nouvelles dimensions de la matière : *point d'indivisibilité...*

Parfois, dans une attitude naïve, quelqu'un signale mécontent le manque de mélodie du 20ème siècle. Quelle signification a cette plainte ? Quel est le pourquoi de l'existence de mélodie ? Qu'est-ce qu'une mélodie, au fond ?

Accuser du manque de mélodie la musique des compositeurs de la deuxième moitié du 20ème siècle est la même chose que dire, avec humour, qu'il manque du sel dans un dessert sucré. Le concept de mélodie dans l'esthétique (philosophique) et dans les techniques de composition de la musique tonale, nous conduit vers un modèle inexistant dans le langage de Stravinsky, de Webern, Stockhausen, Boulez, etc...

Cette affirmation ne signifie pas que la mélodie

de los compositores de la segunda mitad del siglo XX, si bien es necesario establecer un principio análogo entre los modelos musicales de los compositores del siglo XX, con la consiguiente falta de melodía en relación a los músicos tonales, a semejanza de la falta de sal en el postre dulce. Se sabe que se coloca sal en la masa del pastel, aunque si por diferentes motivos, la sal no se añade a la masa, ello no será más grave que olvidar el azúcar. Este silogismo nos lleva hacia el problema de la dimensión y la contextualización, lo que, con todo, se sitúa más allá de las técnicas musicales o de los modelos de escucha absolutos.

Teniendo consciencia de que la relación entre ciencia y filosofía siempre fue cercana, ésta se encontraba, sin embargo, en un segundo plano antes del siglo XIX. A finales del siglo XIII, el filósofo Jean de Garlande (c. 1275) afirmaba: "La musique est la science du nombre rapportée au son"[2]. Esta afirmación demuestra un conocimiento claro de los diferentes fenómenos acústicos (en la perspectiva científica) asociados con la práctica musical, aunque en el siglo XX, de una proximidad bastante más visible, hay un vínculo de reciprocidad evidente que resulta de la relación entre la ciencia y la filosofía y que permite al artista introducir en su método de creación procesos antitéticos por oposición a un pensamiento basado en síntesis globalizantes. En este proceso, si por un lado la aproximación que se verifica por parte del creador en relación con el material de su invención se coloca inicialmente en una perspectiva de reflexión filosófica y consecuentemente estética, por otro, esta misma aproximación deriva también del conocimiento científico que el artista aprehende y asimila para el mejor entendimiento de la propia materia con la cual trabaja. Los conceptos introducidos por la física, tales como la relatividad, la divisibilidad, la discontinuidad (en la materia), de ninguna manera le fueron indiferentes al artista. Así, si anteriormente, en su estatuto de artesano o pintor, el músico representaba a la sociedad y sus valores a través de su creación, el arte del siglo XX pasará, a semejanza de la ciencia, a dejar de ser el espejo y el reflejo del mundo. El arte del siglo XX consigue el estatuto

soit purement et simplement inexistante dans les modèles des compositeurs de la deuxième moitié du 20ème siècle, mais il est bien nécessaire d'établir un principe analogue entre les modèles musicaux des compositeurs du 20ème siècle, avec en conséquence le manque de mélodie par rapport aux musiciens tonals, pareil au manque de sel dans les desserts sucrés. On sait qu'on met du sel dans la pâte du gâteau, et pourtant, si on n'ajoute pas de sel à la pâte pour diverses raisons, ça ne sera pas plus grave que d'oublier du sucre. Ce syllogisme nous conduit au problème de la dimension et la contextualisation, ce qui se situe au-delà des tactiques musicales, ou des modèles d'écoute absolus. Nous avons conscience de ce que la relation entre science et philosophie a toujours été proche, mais celle-ci se trouvait cependant au second plan avant le 19ème siècle. A la fin du 13ème siècle, le philosophe Jean de Garlande (environ 1275) affirmait : "La musique est la science du nombre rapportée au son"[2]. Cette affirmation démontre une claire connaissance des différents phénomènes acoustiques (dans la perspective scientifique) associés à la pratique musicale. Pourtant au 20ème siècle – on le voit d'autant mieux qu'il est proche – il y a un lien de réciprocité évident qui résulte du rapport entre la science et la philosophie et qui permet à l'artiste d'introduire dans sa méthode de création des processus antithétiques par opposition à une pensée basée sur des synthèses globalisantes. Dans ce processus, si d'une part l'approche qui se vérifie chez le créateur en ce qui concerne le matériau de son invention, se situe au départ dans une perspective de réflexion philosophique et par conséquent esthétique, cette même approche découle aussi de la connaissance philosophique que l'artiste appréhende et assimile pour une meilleure compréhension de la propre matière avec laquelle il travaille. Les concepts introduits par la physique, comme la relativité, la divisibilité, la discontinuité (dans la matière) ne furent en aucune manière indifférents à l'artiste. Ainsi, si auparavant, dans son statut d'artisan ou de peintre, le musicien représentait la société et ses valeurs par le biais de sa création, l'art du 20ème siècle finira, à l'égal de la

suficiente para orientar los valores sociales, gana la capacidad de anticipar el porvenir y establecer el rumbo de la humanidad al lado de la ciencia.

De cara a esta revolución en las escalas de aproximación del artista a su material de trabajo gracias a los descubrimientos inestimables que la ciencia fue introduciendo, en relación con el comportamiento físico de la materia, y, en última instancia, por la introducción y masificación de las tecnologías, el artista adquiere capacidades de manipulación de su material a un nivel *cuasi* atómico. Este procedimiento, que podría ser entendido como una cuestión de mera técnica musical, resulta, sin embargo, de la aproximación de nuevas dimensiones que el ser humano retiene frente a la grandeza del universo y de la capacidad de relacionar esas mismas dimensiones en una alternancia de dimensiones y medidas que oscilan entre la partícula o el átomo, *halflife*[3], año luz, cuásar, etcétera.

Claro que un abordaje semejante condujo, por un lado, a una reformulación global de valores, modelos y grados de percepción de la obra y, por otro, a una reformulación de las posiciones filosóficas y estéticas del artista en relación con la compleja utilización de esos modelos. Por supuesto, la reformulación de la sintaxis implica la reformulación de las dimensiones de los modelos[4] y de las relaciones entre los modelos adoptados. En este sentido, la asimilación, la comprensión y la manipulación de unos modelos de análisis como los de Fourier, que se sitúan en un nivel de complejidad bastante elevado, obligan necesariamente al artista a crear una aproximación microscópica sobre el comportamiento de cada partícula del material que analiza y con el cual se propone crear. En este sentido, es obvio que la música de Beethoven establece parámetros mucho más reducidos de cara a los modelos más globalizados que éste utiliza en su creación. Pensemos en la nota musical, la cual, en el contexto de la músicas anteriores al siglo XX, tiene el estatuto de mero elemento, adquiriendo posteriormente, a comienzos del siglo XX, el estatuto de modelo (constituido por varios elementos).

Desde esta perspectiva es interesante discutir

science, par ne plus être le miroir et le reflet du monde. L'art du 20ème siècle obtient le statut suffisant pour orienter les valeurs sociales, gagner la capacité d'anticiper l'avenir et établir l'orientation de l'humanité aux côtés de la science. Vis-à-vis de cette révolution dans les degrés d'approche de l'artiste à son matériau de travail grâce aux inestimables découvertes que la science a introduites vis-à-vis du comportement physique de la matière, et, en dernier ressort, grâce à l'introduction et massification des technologies, l'artiste acquiert des capacités de manipulation de son matériau à un niveau quasi atomique. Ce procédé, que l'on pourrait comprendre comme une simple question de technique musicale, provient pourtant de l'approche de nouvelles dimensions que l'homme retient face à la grandeur de l'univers, et de la capacité de mettre en rapport ces mêmes dimensions dans une alternance de dimensions et mesures qui oscillent entre la particule et l'atome, *halflife* [3], année-lumière, quasar, etc...

Evidemment, une telle approche a conduit, d'une part, à une reformulation des valeurs, modèles et degrés de perception de l'œuvre, et, d'autre part, à une reformulation des positions philosophiques et esthétiques de l'artiste vis-à-vis de la complexe utilisation de ces modèles. Bien sûr, la reformulation de la syntaxe implique la reformulation des dimensions des modèles [4] et des relations entre les modèles adoptés. En ce sens, l'assimilation, la compréhension, et la manipulation de modèles d'analyse comme ceux de Fourier, qui se situe à un niveau de complexité assez élevé, obligent nécessairement l'artiste à créer une approche microscopique sur le comportement de chaque particule du matériau qu'il analyse et avec lequel il se propose de créer. En ce sens, il est évident que la musique de Beethoven établit des paramètres beaucoup plus réduits vis-à-vis des modèles les plus globalisés, que celui utilisé dans sa création. Pensons à la note musicale qui a, dans le contexte des musiques antérieures au 20ème siècle, le statut de simple élément, pour acquérir ensuite, au début du 20ème siècle, le statut de modèle (constitué par plusieurs éléments).

Dans cette optique il est intéressant de discuter

cuál es la atención y la adhesión que la producción artística del siglo XX tendrá para el público. En relación con este aspecto se plantean, a veces, algunas cuestiones que no siempre reciben la mejor respuesta. A saber: ¿Por qué el público no se adhiere masivamente al arte contemporáneo? ¿Será que los artistas no comunican o será que sus obras no tienen el objetivo de comunicar?

...inaccesibility point...

Sin querer responder a una cuestión con otra, me pregunto si el público se adhirió masivamente a la obra de Bach, Mozart, Beethoven... Y si se adhirió, ¿quién era entonces ese público masivo? ¿Cuatro millones de telespectadores o cinco millones de oyentes de radio? ¿Será que Bach o Mozart viajaban incesantemente de un país a otro, por no decir de un continente a otro en el espacio de semanas, con giras de veinte espectáculos en un mes? ¿Y el público? ¿Comprendía todo sin entender, en largos conciertos y óperas, la mayor parte de las veces cantados en lengua extranjera? Y, en el caso de la expresión plástica, me pregunto cuál habría sido el público entusiasta y masivo de Rubens, de Goya o de El Bosco. Sabiendo que, efectivamente, la práctica de las exposiciones públicas era un fenómeno reducido, ¿será que los mecenas que encargaban obras poseían el conocimiento crítico de la representación y del trabajo sutil del retrato de Rembrandt?

En cuanto al aspecto de la comunicación, siempre comienzo por preguntarme si, efectivamente, las diferentes formas de expresión artísticas (me refiero, concretamente, al ámbito de la expresión plástica y al ámbito de la expresión musical), se pueden definir como un lenguaje, una lengua o, incluso, un dialecto, con todos los niveles, elementos y reglas que componen un lenguaje. Efectivamente, incluso admitiendo que existen elementos comunes entre las diferentes formas de expresión artísticas y los lenguajes, tales como la sintaxis, no existen seguramente reglas como las de la gramática[5], que se revelen fundamentales para la estructuración de esos mismos lenguajes. No constituyen, entonces, las diferentes formas

quelle attention et adhésion aura la production artistique du 20ème siècle pour le public. A ce sujet on pose parfois quelques questions qui n'ont pas toujours la meilleure réponse. Par exemple : pourquoi le public n'adhère pas massivement à l'art contemporain ? Serait-ce que les artistes ne communiquent pas ou serait-ce que leurs œuvres n'ont pas l'objectif de communiquer ?

... inaccesibility point ...

Sans vouloir répondre à une question par une autre, je me demande si le public adhérait massivement à l'œuvre de Bach, Mozart, Beethoven... Et s'il a adhéré, qui était alors ce public massif ? Quatre millions de téléspectateurs ou cinq millions d'écouteurs de radio ? Serait-ce que Bach ou Mozart voyageaient incessamment d'un pays à un autre, pour ne pas dire d'un continent à un autre en l'espace de semaines, avec des tournées de vingt spectacles par mois ? Et le public ? Il comprenait tout sans savoir des grands concerts et opéras, la plupart du temps chantés en langue étrangère ? Et, dans le cas de l'expression plastique, je me demande quel aurait été le public enthousiaste et massif de Rubens, Goya ou Bosch. Sachant qu'en fait la pratique des expositions publiques était un phénomène réduit, serait-ce que les mécènes qui commandaient les œuvres possédaient la connaissance critique de la représentation et du travail subtil du portrait de Rembrandt ?

Quant à l'aspect de la communication, je commence toujours par me demander si les différentes formes d'expression artistique (je parle concrètement du domaine de l'expression plastique et de celui de l'expression musicale) peuvent vraiment se définir comme un langage, une langue, ou même un dialecte, avec tous les niveaux, éléments et règles qui composent un langage. Effectivement, même en admettant qu'il existe des éléments communs entre les différentes formes d'expression artistique et les langages, tels que la syntaxe, il n'existe sûrement pas de règles comme celles de la grammaire [5], qui s'avèrent fondamentales pour la structuration de ces mêmes langages. Si les différentes formes d'expression

de expresión artísticas un lenguaje, ¿cómo podrán comunicar?

La comunicación es una actividad interactiva que implica un emisor, un receptor y un código común. En esta cadena basta que uno de los dos elementos desconozca parcial o totalmente el código para que la comunicación no se lleve a cabo, incluso cuando ambos posean el conocimiento de una lengua natural. Así, y sin querer contrariar un estereotipo o un cliché vigente, me parece obvio que el arte no objetiva, como función primordial, la comunicación. Como mucho, el arte poseerá una dimensión representativa (en el ámbito de lo simbólico) y una vertiente de expresividad.

Si consideramos el nivel de complejidad[6] que opera en el artista, en la perspectiva del arte contemporáneo, y de la consiguiente complejidad a que le conduce su expresividad, la adhesión y comprehensión de su trabajo es similar al trabajo del científico, que no atiende ni a la compresión ni al interés del gran público. Sin embargo, e independientemente de la aceptación y comprensión masiva, tanto de la actividad científica como de la artística, la sociedad reconoce, en general, la emergencia de su descubrimiento.

Paulo Ferreira Lopes es compositor.

[1] Me refiero, en este caso, a los usuarios de los productos multimedia que tantas veces asumen un papel de esclavitud frente a los objetivos menos lúdicos y desprovistos de cualquier contexto o de los valores artísticos del producto que utilizan.

[2] ASSAYAG, G. et CHOLLETON, J.-P.: "L'appareil Musical", Résonance, nº7, Octobre 1994, Éditions IRCAM-Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.

[3] El término *halflife* fue introducido por el físico E. Rutheford, y expresa el tiempo de extinción de la mitad de un núcleo.

[4] En este sentido podemos observar que la melodía es un modelo basado en un número finito de elementos.

[5] Varios teóricos, filósofos y músicos se han volcado sobre la cuestión, yendo siempre hacia el ámbito de la representación simbólica la existencia de posibles gramáticas representativas de estructuras musicales (Jackobson, 1973 ; Molino, 1975 ; Nattiez, 1975 ; Ruwet, 1975, Roads, 1978)

[6] En este contexto, el término expresa únicamente una dimensión cuantitativa.

artistique ne constituent donc pas un langage, comment pourraient-elles communiquer ?

La communication est une activité interactive qui implique un émetteur, un récepteur, et un code commun. Dans cette chaîne il suffit que l'un des deux éléments méconnaisse partiellement ou totalement le code pour que la communication n'aboutisse pas, même si les deux possèdent la connaissance d'une langue naturelle. Ainsi, et sans vouloir contrarier un stéréotype ou un cliché en vigueur, il me paraît évident que l'art n'objective pas, comme fonction principale, la communication. Tout au plus, l'art possède une dimension représentative (dans le cadre du symbolique) et celle de l'expressivité.

Si nous considérons le niveau de complexité[6] qui opère chez l'artiste, dans l'art contemporain, et de la complexité à laquelle le conduit son expressivité, l'adhésion et la compréhension de son travail sont similaires au travail du scientifique, qui ne s'occupe ni de la compréhension ni de l'intérêt du grand public. Pourtant, et indépendamment de l'acceptation et compréhension massive de l'activité scientifique comme de l'artistique, la société reconnaît, en général, l'émergence de leur découverte.

Paulo Ferreira Lopes est compositeur.

[1] Je parle, dans ce cas, des usagers des produits multimedia qui assument si souvent un rôle d'esclavage vis-à-vis des objectifs les moins ludiques et dépourvus d'un quelconque contexte ou des valeurs artistiques du produit qu'ils utilisent.

[2] ASSAYAG, G y CHOLLETON, J.P. : "L'appareil musical", Résonance, nº 7 Octobre 1994, Editions IRCAM-Centre George Pompidou, Paris 1994.

[3] Le terme "halflife" a été introduit par le physicien E. RUTHEFORD, et exprime le temps d'extinction de la moitié d'un noyau.

[4] Dans ce contexte, nous pouvons observer que la mélodie est un modèle basé sur un nombre fini d'éléments.

[5] Plusieurs théoriciens, philosophes et musiciens se sont penchés sur la question, l'existence d'éventuelles grammaires représentatives de structures musicales étant toujours dirigée vers le champ de la représentation symbolique. (JACKOBSON,1973 ; MOLINO, 1975 ; NATTIEZ, 1975 ; RUWET, 1975 ; ROADS, 1978).

[6] Dans ce contexte, le terme exprime uniquement une dimension quantitative.

D. Q. Don Quijote en Barcelona. Foto: ©Toni Bofill.

JOSÉ LUIS TURINA

La crítica como accidente. Ya nada volverá a ser como era

La critique comme choc. Plus rien ne sera comme avant

Antecedentes

Es casi un tópico afirmar que en la vida de toda persona ocurre en algún momento un accidente, un imprevisto que, según su mayor o menor trascendencia, marca un antes y un después, un punto de referencia a partir del cual nada puede ser como hasta entonces había sido. De entre las muchas acepciones del vocablo, dos brillan con luz propia: de un lado, aquella para la que accidente comporta siempre un significado doloroso, dañino, frecuentemente asociado a traumatismos físicos; de otro, la que lo hace sinónimo de "adjetivo", pero con capacidad suficiente para modificar o alterar lo sustancial. En este último caso, el accidente es mucho más sutil, más espiritual, ya que, colándose en nosotros a través del intelecto puede llegar a afectar a nuestra sensibilidad, cuando no a nuestros principios, haciendo tambalearse creencias y actitudes que parecían firmemente cimentadas. Se trataría, en cierto modo, de una suerte de traumatismo psíquico.

He pasado por ambos trances, pero no voy a referirme aquí al primero de ellos (una fractura de cadera que sufrí hace ya bastantes años, y que pese a mantenerme postrado durante meses apenas ha dejado más huella en mi vida que una cierta dificultad para flexionar la pierna izquierda), sino a un accidente de índole muy distinta, por cuanto ha afectado directamente a mi vida creativa reciente, y que ha tenido como consecuencia una completa desestabilización de mis ideas, no tanto sobre el arte como sobre la profesión de artista, que son ahora muy distintas a como lo eran antes de que ocurriera.

Hace cuatro años tuve la fortuna de ver lleva-

Préambule

C'est presque un lieu commun d'affirmer que dans la vie de toute personne, à un moment ou un autre, arrive un accident, un imprévu. Selon son importance, cet événement situe un avant et un après : un point de référence à partir duquel rien ne peut plus être comme ce qui a été jusqu'alors. Entre les multiples acceptions de ce vocable, deux se dégagent plus naturellement : d'une part, celle qui donne au terme accident une signification douloureuse, nuisible, fréquemment associée à des traumatismes physiques, et, d'autre part, celle qui donne à ce mot la puissance de l'adjectif, avec la capacité de modifier ou d'altérer l'essentiel. Dans ce dernier cas, l'accident est beaucoup plus subtil, plus spirituel, puisqu'en passant en nous à travers l'intellect, il peut arriver à affecter notre sensibilité, sinon nos principes, faisant chanceler nos croyances et nos attitudes les plus fermes. Il s'agirait là, d'une certaine manière, d'une sorte de traumatisme psychique.

Je suis passé par les deux phases, mais je ne vais pas ici faire allusion à la première (une fracture de hanche qui s'est produite il y a quelques années et qui, en dehors de m'avoir tenu prostré durant quelques mois, n'a laissé d'autre séquelle dans ma vie qu'une certaine difficulté à fléchir ma jambe gauche), mais plutôt d'un accident d'un autre genre qui a affecté directement ma vie créatrice récente. Il a eu comme conséquence de déstabiliser complètement mes idées, autant du point de vue de l'art que de celui de ma profession d'artiste, aujourd'hui différentes d'hier, du fait même de cet accident.

Il y a quatre ans, j'ai eu la chance de voir sur la

do al escenario de la Sala "Fernando de Rojas" del Círculo de Bellas Artes de Madrid, mi espectáculo escénico-musical *La raya en el agua*, que supuso el final de una fase de aproximación lenta, pero progresiva, a la ópera, sin que como tal deba ser considerado dicho espectáculo (un lúcido crítico lo calificó, certeramente, de "variedades"). Dicha fase se había iniciado quince años antes, con la composición y posterior estreno de *Ligazón*, una breve ópera de cámara basada en el primer cuadro del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* de Valle-Inclán, experiencia magnífica que me decidió a no volver a tocar el tema operístico hasta conocer con la mayor profundidad posible el complejo mundo de la relación música-texto. Con aplicación, curiosidad y entusiasmo dediqué varios años de mi vida a estudiar, de forma tan exhaustiva como desorganizada, el mecanismo de todos aquellos aspectos del lenguaje hablado que son mensurables musicalmente (entonación, acentos, dinámicas, ritmo, metro...), y a los que los lingüistas apenas han prestado una atención más que descriptiva, dada su falta de preparación para analizarlos con oídos de músico.

Una vez desentrañados –en la medida en que ello es posible– dichos aspectos, la experiencia escénica que supuso *La raya en el agua* me situó en posición de creerme en condiciones de abordar la composición de una ópera. Y fue entonces cuando, de forma fortuita, se produjo el primer aviso, casi de echadora de cartas, de que un serio accidente estaba a punto de ocurrirme: una llamada telefónica de Carles Padrissa y Àlex Oller, dos destacados miembros de La Fura dels Baus a los que habían llegado los ecos de dicho estreno y de su buena acogida, se sustanció en una extensa conversación, a lo largo de la cual me invitaron a componer la música de una ópera de nueva planta que, tras la puesta en escena de *La Atlántida* en 1996, y preparando ya *El martirio de San Sebastián* y *La damnation de Faust*, les rondaba por la cabeza.

Naturalmente, no tuve necesidad de pensarlo dos veces: el pánico natural ante lo desconocido no fue obstáculo para dejarme arrastrar por el in-

scène de la salle Fernando de Rojas du Cercle des Beaux Arts de Madrid mon spectacle scénico-musical *La trace dans l'eau* qui marquait certainement l'étape ultime d'un rapprochement lent, mais progressif, vers l'opéra, bien que pour autant il ne soit considéré comme tel (un critique lucide l'a d'ailleurs qualifié adroitement de "variétés"). Cette phase a été initiée quinze années auparavant avec la composition et la première création de *Liaison,* un court opéra de chambre fondé sur la première partie du *Retable de l'avarice, de la luxure et de la mort* de Valle-Inclán. Cette expérience magnifique m'a décidé à ne plus aborder les œuvres lyriques jusqu'à ce que je ne connaisse profondément le monde complexe de la relation musique/texte. Avec application, curiosité et enthousiasme, j'ai dédié plusieurs années de ma vie à étudier, d'une manière aussi exhaustive que désorganisée, tous les aspects du langage appréciables musicalement (intonation, accents, dynamiques, rythme, métrique...) ainsi que ceux auxquels les linguistes ne prêtent qu'une attention descriptive, du fait de leur manque de formation pour les analyser avec la connaissance d'un musicien.

Une fois ces aspects déchiffrés au mieux, l'expérience scénique qu'a supposée *La trace dans l'eau* m'amena à me croire capable d'aborder la composition d'un opéra. Et c'est alors, que de manière fortuite, est arrivé le premier avertissement, digne d'une diseuse de bonne aventure, qu'un accident sérieux était sur le point d'advenir : un coup de téléphone de Carles Padrissa et d'Àlex Oller, deux membres éminents de La Fura dels Baus qui avaient eu écho de cette première et de son succès. Cet échange se convertit en une longue conversation, au cours de laquelle ils m'invitèrent à composer un nouvel opéra qui leur trottait déjà dans la tête, depuis les débuts de *L'Atlantide* en 1996, et lors de la préparation du *Martyre de Saint Sébastien* et *La Damnation de Faust*.

Naturellement, je n'ai pas réfléchi à deux fois : la panique naturelle face à l'inconnu ne m'a pas empêché de me laisser convaincre par cette très attirante proposition, qui par la suite m'a occupée à

D. Q. Don Quijote en Barcelona.

Foto: ©Toni Bofill.

menso atractivo de la empresa, en la que me empleé a fondo durante tres años, y del que La Fura dels Baus sólo me daba una mínima, pero elocuente pista de partida: nada menos que *El Quijote*, como eje central del espectáculo.

Concreción del trabajo

D. Q. Don Quijote en Barcelona es el resultado de una experiencia creativa sin parangón en mi carrera y, por lo que he podido deducir, insólita en el mundo de la ópera: la de la gestación del producto final en un trabajo sincrónico, absolutamente en paralelo, entre los tres frentes principales que suscriben una producción operística: música, libreto y dirección de escena, sin que ese orden implique, en este caso, prioridad alguna.

Tras entablar contacto conmigo, no fue en absoluto complicado conseguir la aceptación del granadino Justo Navarro (cuya novela *La casa del padre*, de plena actualidad entonces, nos había fascinado a todos) para la realización del libreto. Durante los primeros meses, antes de iniciar la composición propiamente dicha, se hicieron necesarias frecuentes reuniones de trabajo para perfilar los diferentes detalles del espectáculo: no sólo la sinopsis argumental, sino también la esfond pendant trois ans et pour laquelle La Fura dels Baus ne me donna qu'une minime, mais éloquente piste de départ : rien de moins que le *Don Quichotte* comme axe central du spectacle.

Concrétisation du travail

D. Q. Don Quichotte à Barcelone est le résultat d'une expérience créative sans comparaison dans ma carrière et, pour ce que j'ai pu en déduire, dans le monde de l'opéra. Expérience de la gestation d'un produit fini en un travail synchronique, absolument en parallèle, entre les trois fronts principaux qui sous-tendent une production d'opéra : la musique, le livret et la mise en scène, sans que cet ordre implique, dans ce cas, une priorité quelconque.

Suite à mon accord, il ne fut pas du tout compliqué d'obtenir le consentement de Justo Navarro (dont le roman *La maison du père,* alors en pleine actualité, nous avait tous fasciné) pour la réalisation du livret. Durant les premiers mois, avant de commencer la composition proprement dite, des réunions de travail visant à mettre au point les différents détails du spectacle furent nécessaires : pas seulement l'argument du synopsis mais aussi la structure musicale de chaque acte, le genre et le

tructura musical de cada acto, el tipo y carácter de la música, la determinación de la plantilla instrumental, de las voces solistas y del coro, así como el posible empleo de medios electroacústicos... Tanto para Justo Navarro como para mí, colaborar en estrecha relación con la Fura dels Baus suponía no sólo el atractivo del contacto con la creatividad en estado puro (y, por tanto, la de la posibilidad de hacer algo *distinto*), sino la conciencia de una gran responsabilidad: la trayectoria de la compañía, obsesionada por la perfección técnica y por el despliegue abrumador de nuevas tecnologías en sus producciones, nos obligaba a un nivel de exigencia acorde con todo ello.

Pero lo fundamental fue entender, individualmente, el tipo de espectáculo que deseábamos hacer en colectividad: ¿Tenía que ser una ópera convencional o un espectáculo *furero*? La respuesta era tan simple como compleja: ninguna de las dos cosas y las dos cosas a la vez, de forma que una y otra se fusionasen, para salir enriquecidas del cóctel explosivo que, a la fuerza, había de suponer la coexistencia creativa entre un escritor preocupado por alcanzar, a través de un peculiarísimo estilo basado en la metáfora y en la reiteración de palabras de una gran sencillez, una profunda hondura reflexiva, un compositor obsesionado por encontrar una vía de escape al exasperantemente largo *impasse* estético y estilístico de una creación musical no menos obsesionada por negar la tradición, a través de la síntesis entre ésta y la contemporaneidad, y unos directores de escena cuyas propuestas, siempre arriesgadas y novedosas, han ido siempre asociadas al marchamo de la provocación, cuando no al del enfrentamiento abierto con el público y la crítica.

D. Q. Don Quijote en Barcelona

El resultado fue un espectáculo en tres actos que, con una deliberada apariencia de ópera convencional, fuera susceptible de integrar toda la riqueza tecnológica y audiovisual implícita en la propuesta. El mundo del espectáculo operístico está sin duda en una fase de transición de la Edad del Cartón Piedra a la Era Tecnológica, y hoy día coexisten ambas, si bien la primera en vías de extin-

caractère de la musique, la détermination de l'effectif instrumental, des voix solistes et du chœur, ainsi que la possible utilisation des moyens éléctroacoustiques... Aussi bien pour Justo Navarro que pour moi-même une étroite collaboration avec La Fura dels Baus supposait non seulement une attirance pour la créativité à l'état pur (et, donc, la possibilité de faire quelque chose de *différent*), mais encore la conscience d'une grande responsabilité : la trajectoire de la compagnie, obsédée par la perfection technique et par le déploiement écrasant des nouvelles technologies dans ces nouvelles productions, nous a obligé à un niveau d'exigence commun.

L'essentiel fut de comprendre, individuellement, le type de spectacle que nous désirions faire collectivement : devait-il être un opéra conventionnel ou un spectacle à la façon de ceux de La Fura ? La réponse fut à la fois simple et complexe. Rien de cela et les deux à la fois, de manière à ce qu'il y ait une fusion à partir d'un mélange explosif développant la coexistence créative entre d'une part, un écrivain soucieux d'atteindre une profondeur réfléchie, à travers un style très particulier basé sur la métaphore et la réitération de mots d'une grande simplicité, d'autre part, un compositeur obsédé par la découverte d'un échappatoire à la large et exaspérante impasse esthétique et stylistique de la création musicale, dont l'obsession est de nier la tradition, au travers de la synthèse entre cette dernière et la modernité, et enfin, des metteurs en scène aux propositions toujours risquées et innovantes, toujours associés à l'odeur de soufre de la provocation, quand ce n'était pas à celle d'un affrontement ouvert avec le public et la critique.

D. Q. Don Quichotte a Barcelone

Le résultat fut un spectacle en trois actes qui, avec l'apparence délibérée d'un opéra conventionnel, aura permis d'intégrer toute la richesse technologique et audiovisuelle prévue dans le projet initial. Le monde du spectacle lyrique est sans aucun doute dans une phase de transition, de l'époque du carton-pâte a celle de la technologie et ces deux époques coexistent aujourd'hui, la

ción y la segunda en fase de implantación progresiva. Ello es fácilmente comprobable en las propuestas escénicas de los dos *Quijotes* que han subido al escenario de los dos principales coliseos españoles a lo largo del año 2000: mientras la de Wernicke para la ópera de Cristóbal Halffter se apoyaba en una escenografía impactante (la espectacular montaña de libros), pero realizada a partir de materiales convencionales, y en elementos móviles de una gran belleza (como las plumas, el caballo alado o los zapatos de tacón), pero excesivamente concretos, la de La Fura dels Baus para *D. Q.*, firmada nada menos que por el malogrado Enric Miralles, se basa fundamentalmente en la luz (lo que incide incluso en el vestuario, realizado con materiales que la absorben y la reflejan) y en la imagen, a través del soporte videográfico, así como en elementos metálicos de referente clásico, pero dotados de un grado de estilización que los hace sorprendentemente nuevos (las sillas en que cantan, suspendidos del telar, los asistentes a la subasta del primer acto, la estructura metálica del dirigible que sirve de jaula a Don Quijote en el segundo, o los árboles-lámpara del tercero), en lo que constituye a su vez una síntesis de lo tradicional y lo contemporáneo que corre en paralelo con la que libreto y música persiguen a su vez, lo que puede considerarse como uno de los aspectos estéticos más destacables de la propuesta y en lo que reside, en cierto modo, la fuerza de una provocación que, como veremos más adelante, no ha sido entendida en absoluto por la crítica especializada, pero no por ello ha dejado de ser menos lograda.

De lo que le aconteció a Don Quijote en la Cueva de Montesinos, y la verdadera razón de su viaje a Barcelona.

Tanto Justo Navarro como yo mismo tuvimos claro desde el principio que nuestra ópera no podía ni debía limitarse a una mera *mise en musique* de una o varias escenas de la novela. Ello habría supuesto un acercamiento tan convencional al tema sugerido que el resultado, por novedosa que hubiera sido la propuesta musical, habría sido inevitablemente tradicional. Por ello preferimos apos-

première étant en voie de disparition et la seconde en phase d'implantation progressive. On peut facilement s'en rendre compte en comparant les propositions scéniques des deux *Don Quichotte* qui ont été montés sur la scène des deux principaux théâtres espagnols au cours de l'année 2000. Tandis que la version de Wernicke pour l'opéra de Cristóbal Halffter s'appuyait sur des matériaux conventionnels et éléments mobiles d'une grande beauté (comme les plumes, le cheval ailé ou les chaussures à talon) pour réaliser une mise en scène frappante (la spectaculaire montagne de livres), la version du *Don Quichotte* de La Fura dels Baus, signée par le regretté Enric Miralles, se fonde essentiellement sur la lumière, ce qui a une incidence même sur les costumes (réalisés avec des matériaux qui absorbent et réfléchissent la lumière) et sur l'image, à travers le support de la vidéo, ainsi que sur des éléments métalliques de référence classique, rénovés par leur stylisation (les sièges sur lesquels les personnes, qui assistent à la mise aux enchères du premier acte, chantent suspendus aux cintres du théâtre, la structure métallique du dirigeable qui sert de cage a Don Quichotte dans le deuxième, ou les arbres lampadaires du troisième). Tout cela constitue, à son tour, une synthèse du traditionnel et du contemporain parallèle à celle recherchée pour le livret et la musique. Cela constitue un des aspects esthétiques les plus remarquables de cette version, dans lequel réside d'une certain façon, la force d'une provocation qui, comme nous le verrons ensuite, n'a pas été du tout comprise par la critique spécialisée mais n'est pas pour autant moins aboutie.

De ce qui est arrivé a Don Quichotte dans la grotte de Montesinos et la véritable raison de son voyage à Barcelone.

Autant á Justo Navarro qu'à moi-même, il est apparu clairement dès le début que notre opéra ne pouvait et ne devait se limiter à une simple *mise en musique* de une ou plusieurs scènes du roman. Cela aurait supposé un rapprochement si conventionnel du thème suggéré que le résultat, quelle que soit la nouveauté de la proposition

tar desde el comienzo por la vía inversa, sin importarnos la utilización de elementos y procedimientos musicales tradicionales –todo lo contrario: forzando su presencia en beneficio de la dramaturgia musical–, en la seguridad de que su puesta al servicio de una intención escénica actual les insuflaría un vigor y una energía nuevas.

Porque, y si bien *El Quijote* es un libro asombroso en todos los sentidos, es innegable que para el hombre contemporáneo resulta especialmente deslumbrante la absoluta modernidad de su planteamiento en tanto libro. Quizá para un pensamiento aferrado a la tradición clásica o romántica sean más atrayentes los aspectos puramente narrativos de la historia contada, o los simplemente humanos del personaje; pero, desde un punto de vista actual, la importancia innegable de todo ello es casi irrelevante frente a la apabullante modernidad de los muy diferentes aspectos formales que concentran el interés, no en lo que se cuenta, sino en cómo se cuenta. No es tanto Don Quijote quien importa, sino el portentosamente genial talento creativo de Cervantes, que se nos revela a través de un complejo sistema de artificios literarios tan atractivos en sí como la propia novela.

Casi 400 años después de haber sido escrito, *El Quijote* es hoy, inevitablemente, el libro y todo cuanto se ha escrito, teorizado, filosofado, compuesto, escenificado y pintado sobre él. Gracias a una crítica literaria fascinada por la obra, hoy no sabemos –ni queremos– leer *El Quijote* sin notas al pie de página que, lejos de entorpecer su lectura, nos la hacen mucho más enriquecedora, al descubrirnos entre líneas de bendita erudición lo que de otro modo ni siquiera atisbaríamos. ¿Cómo sustraerse ante la revolución literaria de la que Cervantes es artífice, al meterse él mismo entre las páginas de su propia novela, aparecer y desaparecer como autor de la misma, salvarse de la quema de libros que él mismo organiza y hasta competir con su rival, Avellaneda, en la segunda parte, donde incluso se apunta una primera bibliografía de la primera? ¿Cómo no quitarse el sombrero ante una obra que es al mismo tiempo novela, parodia, crítica y ensayo, y donde la narración dentro de la narración, y ésta a su vez dentro de

musicale, aurait été inévitablement traditionnel. Pour cela nous avons préféré prendre dès le départ le chemin inverse, en évitant de partir des éléments et procédés musicaux traditionnels, pour tout au contraire renforcer leur présence au bénéfice de la dramaturgie musicale, avec l'assurance de servir une intention scénique actuelle leur insufflant une vigueur et une énergie nouvelles.

Même si *Don Quichotte* est un livre étonnant dans tous les sens du terme, il est indéniable que pour l'homme contemporain l'absolue modernité de sa problématique demeure particulièrement déroutante. Pour une pensée ancrée dans la tradition classique ou romantique, les aspects purement narratifs de l'histoire ou, simplement, les traits d'humanité du personnage pourraient être plus attrayants. Néanmoins, d'un point de vue contemporain, l'intérêt se concentre, non pas sur ce qui se dit mais sur la manière dont cela est dit. Ainsi, ce n'est pas tant le personnage de Don Quichotte qui importe mais plutôt le génial potentiel créatif de Cervantes qui se révèle à nous à travers un système complexe d'artifices littéraires aussi intéressants que le roman lui-même.

Quasiment quatre cents ans après avoir été écrit, *Don Quichotte* comporte aujourd'hui, non seulement le livre, mais aussi tout ce qui a été écrit, théorisé, conceptualisé, composé, interprété et illustré autour de lui. Grâce à une critique littéraire fascinée par l'œuvre, nous ne savons pas – et nous ne voulons pas savoir – aujourd'hui lire *Don Quichotte* sans les notes de bas de page qui, loin de gêner sa lecture, nous la rende beaucoup plus riche, en nous faisant découvrir entre les lignes une très intéressante érudition, qu'autrement nous n'aurions pas observée. Comment résister devant la révolution littéraire dont Cervantes est le protagoniste en s'introduisant lui même au sein de sa propre œuvre, apparaissant et disparaissant comme auteur, se sauvant des autodafés qu'il organisait lui même, jusqu'à entrer en concurrence avec son rival, Avellaneda, dans la deuxième partie, où se trouve en sus une bibliographie de la première ? Comment ne pas rendre hommage à une œuvre qui est en même temps un roman, une parodie, une critique et un essai, dans laquelle

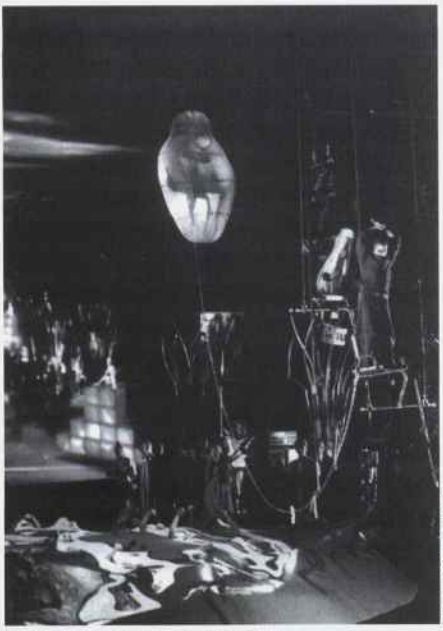


Foto: ©Toni Bofill.

D. Q. Don Quijote en Barcelona.

otra narración que al mismo tiempo forma parte de otra narración..., hacen que se tambalee la seguridad del lector, basada en el control de los diferentes planos estructurales de una obra literaria convencional?

Todo ello hace de *El Quijote* una obra plenamente actual, en el sentido estricto de la plena vigencia de los procedimientos utilizados. Y frente a todo ello, para el lector de hoy carece de importancia lo que sin lugar a dudas fue primordial en el pensamiento de Cervantes: la intención paródica de su novela, que, para ser plenamente comprendida, requiere el conocimiento de los libros de caballería a los que pretendía ridiculizar por medio de una sátira feroz. Y el hecho de que en nuestros días los libros que sirvieron a Cervantes de referencia hayan caído en el olvido, pero no obstante sigamos disfrutando de *El Quijote*, es prueba fehaciente de que la novela se impone por sí misma, tanto en su trama, que goza de autonomía de las referencias paródicas que la inspiran, como en su incuestinable calidad literaria.

Nuestra propuesta escénica, con todo, desea acercarse a ese pretexto primigenio, fundamental, de la novela, a través de una triple parodia que, en interviennent plusieurs niveaux de narration. Tout cela fait chanceler la sécurité du lecteur habitué aux plans structurels d'une œuvre littéraire conventionnelle.

Ces derniers points font du *Don Quichotte* une œuvre complètement actuelle, au sens strict de la totale pertinence des procédés utilisés. Et face à tout cela, le lecteur n'a pas toujours les moyens de saisir l'importance de ce qui, sans aucun doute, a été primordial dans la pensée de Cervantes : l'intention parodique de son roman, qui pour être pleinement comprise, requière la connaissance des livres de chevalerie qu'il prétendait ridiculiser au moyen d'une féroce satire. Et le fait que de nos jours, les livres qui ont servi de référence à Cervantes sont tombés dans l'oubli, alors que nous continuons à apprécier le *Don Quichotte*. Ceci est la preuve évidente que le roman s'impose de lui-même, à la fois par sa trame qui reste autonome par rapports aux références parodiques qui l'ont inspirée, que par son inestimable qualité littéraire.

Notre version scénique cherchait à se rapprocher de ce prétexte premier, fondamental du roman, à travers une triple parodie s'articulant autour des particularités suivantes :

a) Parodie de l'opéra en tant que genre, à travers l'utilisation de procédés formels lyriques facilement reconnaissables et qui, d'une certaine manière, caractérisent les personnages les plus importants (comme les airs du Commissaire priseur du premier acte, ceux de Don Quichotte et des sœurs Trifaldi dans le second). Ainsi, comme un "clin d'œil", sous forme d'éclairs de lumière plus ou moins rapides, à partir d'opéras du répertoire traditionnel facilement identifiables par ceux, qui les connaissant, tout en passant inaperçus pour ceux qui les ignorent.

b) Parodie du propre roman de Cervantes. Dans notre opéra, les références aux scènes du *Don Quichotte* sont abondantes (l'aventure des galériens, le retable de Maître Pierre, la tête enchantée, la pénitence en Sierra Morena, le tribunal de la mort...). Mais cela a attiré aussi intensément notre attention que celle de Cervantes, qui dans un coup génial d'autodérision se réfère à l'aventure contée dans le vingt-troisième chapitre

líneas generales, tiene las siguientes referencias:

a) Parodia de la ópera en tanto género, a través de la utilización de procedimientos formales operísticos fácilmente reconocibles y que, en cierto modo, caracterizan a los personajes más importantes (como las arias del Subastador en el acto I, o las de Don Quijote y de las Hermanas Trifaldi en el acto II), así como de "guiños", en forma de ráfagas más o menos rápidas, de óperas procedentes del repertorio tradicional y que, por tanto, serán fácilmente identificadas por cuantos las conozcan, pasando desapercibidas para cuantos las ignoren (como ocurre en las innumerables situaciones en las que en *El Quijote* se parodian escenas procedentes de los libros de caballerías satirizados, familiares sin duda para el lector de la época, pero desconocidas para el actual).

b) Parodia de la propia novela de Cervantes. En nuestra ópera abundan las referencias a escenas de *El Quijote* (la aventura de los galeotes, el retablo de Maese Pedro, la cabeza encantada, la penitencia en Sierra Morena, las Cortes de la Muerte...); pero llamó poderosamente nuestra atención que Cervantes, en un golpe genial de rizadura de rizo, se refiriese a la aventura contada en el capítulo vigésimotercero del libro segundo como apócrifa, en el propio título de dicho capítulo. La aventura en cuestión no es otra que la narración que Don Quijote hace de lo que ha visto en la cueva de Montesinos, a la que había descendido en el capítulo anterior. Cervantes quiere hacer creer al lector que lo que en la cueva le sucedió a Don Quijote fue tan increíble que, temiendo no ser creído, no dudó en contar a su regreso una historia que en su locura resultaba verosímil, pero que a sus amigos (y hasta al propio Cervantes, camuflado aquí de escéptico observador) les resultaba tan disparatada o más que la real: el encuentro con Montesinos, Durandarte, Belerma y su séquito, todos allí encantados por el mago Merlín.

Pues bien, y dicho sea con toda la ironía posible: sépase a partir de ahora que *D. Q. Don Quijote en Barcelona* no es otra cosa que la narración, puesta en música, de los verdaderos sucesos que le acontecieron a Don Quijote en la cueva de

du deuxième livre comme apocryphe, dans le propre titre de ce dit chapitre. L'aventure en question n'est rien d'autre que la narration que Don Quichotte fait de ce qu'il a vu dans la grotte de Montesinos, dans laquelle il est descendu dans le chapitre précédent. Cervantes veut faire croire au lecteur que l'aventure qui est arrivée à Don Quichotte a été si incroyable que, de peur de ne pas être cru, il n'hésite pas à raconter à son retour une histoire que sa folie lui rendait vraisemblable mais qui à ses amis (et jusqu'au propre Cervantes, camouflé en observateur sceptique) paraissait aussi absurde, voire plus que la vraie : la rencontre avec Montesinos, Durandarte, Belerma et sa suite, tous enchantés par le mage Merlin.

Ceci étant dit avec toute l'ironie possible : sachez qu'à partir de maintenant *D. Q. Don Quichotte à Barcelone* n'est rien d'autre que la narration, mise en musique, des véritables succès qui sont arrivés à Don Quichotte dans la grotte de Montesinos : en croyant en réalité entrer dans la grotte, Don Quichotte apparaît, dans un futur éloigné, dans une salle des enchères de Genève. Il est attrapé par une machine à remonter le temps servant à chercher des merveilles anciennes. Don Quichotte est vendu à un multimillionnaire de Hong-Kong comme cadeau pour ses filles, les sœurs Trifaldi, qui l'exhibent, enfermé d'air et de temps, dans leur jardin des monstres. La nostalgie de Don Quichotte est si grande que les sœurs décident de le rendre à son époque. Mais au lieu d'y être renvoyé, Don Quichotte apparaît à Barcelone en l'an 2005, au sein d'un congrès (célébrant la commémoration du 400e anniversaire du roman), qui a pour objectif d'élucider qui est l'auteur du livre, étant donné l'ambiguïté avec laquelle Cervantes traite du même sujet. La présence de Don Quichotte à Barcelone non seulement provoque une grande confusion au congrès : en même temps il invoque autour de lui les forces de la nature, provoquant un ouragan sur la mer qui dévaste la ville, en remontant las Ramblas jusqu'au bout. Contrairement à la version d'Avellaneda qui le fait voyager à Zaragoza, c'est pour redresser le tort qu'a causé sa visite antérieure dans la ville que Don Quichotte retourne à Barcelone à la fin de la deuxième partie du roman.

Montesinos: creyendo en realidad entrar en la cueva, Don Quijote aparece en una sala de subastas de Ginebra, en un futuro lejano, atrapado por una máquina localizadora temporal de maravillas antiguas, programada para encontrarlo en el pasado. Don Quijote es vendido a un multimillonario de Hong-Kong para regalo de sus hijas, las Hermanas Trifaldi, que lo exhiben encerrado en una jaula de aire y tiempo en su Jardín de los Monstruos. La nostalgia de Don Quijote es tan grande que las hermanas deciden devolverlo a donde tengan mayor memoria de él –esto es: a su época–. Pero en lugar de ser reenviado a su tiempo, Don Quijote aparece en Barcelona en el año 2005, en el seno de un congreso celebrado en conmemoración del 400 aniversario de la novela, y que tiene por objeto dilucidar la autoría del libro, dada la ambigüedad con que Cervantes trata en el mismo dicho asunto. La presencia de Don Quijote en Barcelona no sólo trae un gran revuelo al congreso: al mismo tiempo concita a su alrededor las fuerzas de la naturaleza, provocando un huracán que, procedente del mar, arrasa la ciudad Ramblas arriba. Esa, y no el desmentir a Avellaneda, que le hace viajar a Zaragoza, es la verdadera razón por la que Don Quijote desea volver a Barcelona al final de la segunda parte de la novela: desfacer el entuerto que causó su visita anterior en la ciudad.

c) Por último, parodia de lo que podríamos llamar *metaquijotismo*, o todo lo que se ha escrito sobre *El Quijote* para explicar *El Quijote*, al que antes me referí como una parte hoy consustancial del propio libro, y que en nuestra ópera se centra en el último acto, en el Congreso Intercontinental "Don Quijote de la Mancha".

Y éste es, a grandes rasgos, nuestro pre-texto. Con respecto al texto, cabe decir que la intención paródica general de *D. Q. Don Quijote en Barcelona* requiere para su realización una nada desdeñable cantidad de sentido del humor y de agilidad escénica; pero, al igual que sucede en la novela de Cervantes, ello no es obstáculo para que el personaje y su historia se vuelvan entrañables, tal es la carga de humanidad que rezuman. En el fondo, Don Quijote no es más que un pobre ser

c) Enfin, parodie de ce que l'on pourrait appeler "metaquichotisme" ou utilisation de tout ce qui a été écrit sur *Don Quichotte* pour expliquer *Don Quichotte*, comme partie consubstantielle au livre-même et qui, dans notre opéra, se centre au dernier acte, pendant le congrès intercontinental "Don Quijote de la Mancha".

Et cela est notre prétexte. Pour ce qui concerne le texte, on peut dire que l'intention générale de *D. Q. Don Quichotte à Barcelone* nécessite pour sa réalisation un sens de l'humour et une agilité scénique non négligeables. Mais, comme cela arrive dans le roman de Cervantes, cela n'empêche pas que le personnage et son histoire deviennent intimement liés, du fait de la charge d'humanité qu'ils portent. Dans le fond, Don Quichotte n'est qu'un pauvre homme médiocre qui résiste à une vie de mangeur de lentilles les vendredis, bœuf en salade les autres soirs, et pigeonneau les dimanches. Les visiteurs du jardin des Monstres des sœurs Trifaldi s'horrifiaient face à sa présence en découvrant qu'il était infesté de "Temps", une substance radio-active, mortelle, de laquelle leur société avait su se libérer.

La révélation s'est produite non pas seulement par ce que disait Don Quichotte ("... et ne pas sentir le temps, un Merlin / qui m'injecte du temps..." ou " ...je veux me soigner du temps, / ne pas être qui je suis, être Don Quichotte") mais également par sa manière de le dire : à travers l'emploi d'un langage (tonal) et d'une rhétorique (formelle : aria) qui traduit sa provenance d'un autre monde – celui du passé – dans lequel le temps était un des grands fléaux de l'humanité. Avec cela, la confrontation entre langages actuels et traditionnels prend une dimension essentielle dans la propre situation dramatique du moment, et ainsi ne doit pas être considéré comme un procédé formel ou expressif, adapté à l'évocation de la nostalgie du protagoniste : une maladie de l'âme qui, comme tout le monde le sait, a le temps comme cause et comme unique traitement.

La rencontre avec la réalité

Avec son arrivée à Barcelone, Don Quichotte s'est confronté pour la première fois avec la réalité

mediocre que se resiste a una vida de comedor de lentejas los viernes, salpicón las más noches y pichón los domingos. Los visitantes del Jardín de los Monstruos de las Hermanas Trifaldi se horrorizan ante su presencia al descubrir que está infectado de Tiempo, una sustancia radiactiva, mortal, de la que su sociedad ha sabido liberarse en su momento y que, todo lo más, puede ser excavada para recuperar, entre sus diferentes capas, los objetos más valiosos del pasado.

La revelación se produce no sólo por lo que Don Quijote dice ("... y no sentir el tiempo, un Merlín / que tiempo me inyecta..."; o "... curarme quiero del tiempo, / no ser quien soy, ser Don Quijote."), sino por cómo lo dice: a través del empleo de un lenguaje (tonal) y una retórica (formal: aria) que traslucen su procedencia de otro mundo –el pasado– en el que el tiempo era uno de los grandes azotes de la humanidad. Con ello, la confrontación entre lenguaje y procedimientos actuales y tradicionales pasa a ser consustancial a la propia situación dramática del momento, por lo que no debe considerarse un procedimiento tanto formal como expresivo, idóneo para evocar la nostalgia del protagonista: una enfermedad del alma que, como todo el mundo sabe, tiene al tiempo como causa y como única curación.

El encuentro con la realidad

Con su llegada a Barcelona, Don Quijote se enfrenta por primera vez con la realidad. Junto con una realidad feliz, la de una sociedad que le agasaja y celebra sus hazañas literarias, Don Quijote encuentra también una realidad trágica: contempla por primera vez la muerte, y sufre en sus carnes el sabor de la derrota. Es una realidad plural, que desborda todas sus previsiones, ante la que acaba sucumbiendo y gracias a la cual recobrará la cordura que precede a su muerte.

También *D. Q.* se ha enfrentado a la realidad en esta nueva visita a Barcelona, y ha encontrado, al igual que el personaje que le sirve de referencia, el sabor agridulce de lo feliz y de lo dramático, de lo sublime y de lo patético. En cualquier caso, se trata de un encuentro con una realidad desconocida e insospechada, sin precedente alguno en mi expe-

d'une société qui l'accueille chaleureusement et célèbre ses prouesses littéraires. Don Quichotte rencontre aussi une réalité tragique : contempler pour la première fois la mort, et souffrir dans sa chair le goût de la défaite. C'est une réalité plurielle, qui dépasse toutes ses prévisions, face à laquelle il finit par succomber et grâce à laquelle aussi il recouvrira la sagesse d'avant la mort.

D. Q. s'est également confronté à la réalité durant cette nouvelle visite a Barcelone, et a rencontré, de même que le personnage qui lui sert de référence, le goût aigre-doux du bonheur et du dramatique, du sublime et du pathétique. Dans ce cas, il s'agit d'une rencontre avec une réalité inconnue et insoupçonnée, sans aucun précédent dans mon expérience de compositeur et, comme je le sais par son propre témoignage, dans celle de l'écrivain Justo Navarro. Le cas est différent, évidemment pour La Fura dels Baus, plus habituée à un affrontement continu avec l'entourage, résultat inévitable de sa trajectoire, aussi polémique que provocatrice.

L'aspect positif de cette réalité plurielle est celle de la rencontre avec un vrai public, non pas le public habituel des salles de concerts, qui applaudit avec indifférence et, tout au plus, serre une bonne poignée de mains accompagnée d'un "très intéressant", qui plonge l'auteur dans la plus noire des tristesses. En vingt ans et une longue carrière, je n'ai jamais connu quelque chose de plus impressionnant que la chaleur et la spontanéité avec laquelle le public du Liceo recevait notre salut final. Au théâtre des Ramblas, il est possible de saisir la réaction passionnée d'un public vif et enthousiaste qui applaudit et acclame, mais qui peut également siffler et taper des pieds. Si ce genre de chose est compréhensible, l'indifférence de certains comptes-rendus de critique l'est moins.

Celle-ci a été, sans aucun doute, l'autre réalité pathétique et effrayante, que j'ai eue l'occasion de constater dans toute sa cruauté : celle de la critique spécialisée et des commentateurs musicaux des différents milieux, dont la réaction viscérale est pourtant profondément injuste. Je tenterai de la réfuter ci-dessous, profitant de cette magnifique occasion que Doce notas preliminares m'offre de

riencia de compositor y, como sé por su propio testimonio, en la de Justo Navarro como escritor. Distinto caso es, lógicamente, el de La Fura dels Baus, más acostumbrados a un continuo enfrentamiento con el entorno, resultado inevitable de su trayectoria, tan polémica como provocativa.

El aspecto positivo de esa realidad plural es el del encuentro con un público de verdad, no el público habitual de las salas de conciertos, que aplaude con indiferencia y, todo lo más, acompaña un apretón de manos con un "muy interesante" que sume al autor en la más negra de las tristezas. En veinte años ya largos de profesión, nada he conocido hasta ahora que me haya impresionado más que el calor y la espontaneidad con que el público del Liceo recibía las salidas que, al final de cada representación, hacíamos en el escenario los responsables del espectáculo. En el teatro de las Ramblas pude palpar en su ambiente la reacción apasionada de un público vivo y entusiasta, que aplaudía y vitoreaba en la misma medida en que abucheaba y pateaba el espectáculo al que acababa de asistir: cualquier cosa era palpable, menos la indiferencia que algunos comentaristas reseñaban en sus crónicas.

Porque ésa ha sido, sin lugar a dudas, la otra realidad, patética y esperpéntica, que he tenido ocasión de pulsar en toda su crudeza: la de la crítica especializada y la de comentaristas musicales en la prensa escrita y otros medios de comunicación, cuya reacción visceral y, por tanto, profundamente injusta, intentaré refutar a continuación, aprovechando esta magnífica ocasión que Doce notas preliminares me brinda de combatirla con los mismos medios: los de la palabra escrita, a la que los compositores rara vez tenemos acceso. Y me apresuro a decir que no es mi propósito salir en defensa propia: ni me parecería apropiado (un autor es, en cierto modo como un político: su actividad es pública, y debe saber encajar, tan deportivamente como le sea posible, todo cuanto sobre ella se opine, aunque sean necedades), ni como responsable de la parte musical del espectáculo he salido tan malparado como para ello: lo primero que debe exigirse de una ópera es que la música funcione, y en eso

combattre avec les mêmes moyens ; c'est-à-dire ceux de l'écrit auxquels les compositeurs ont rarement l'accès. Et je me hâte de dire qu'il n'entre pas dans mes intentions de prendre ma propre défense. Cela ne me paraîtrait pas approprié (un auteur est d'une certaine façon comparable a un homme politique : son activité est publique et il doit savoir encaisser, aussi sportivement que possible, tous les avis émis, même quand il s'agit de sottises), et que, de toutes manières, en temps que responsable de la partie musicale du spectacle je suis tiré d'affaire, car la première chose qu'on doit exiger d'un opéra c'est que la musique fonctionne et c'est dans ce sens que coïncide la plus grande partie des opinions.

Maintenant, comme je le disais précédemment, les trois années de travail en parallèle avec le librettiste et les metteurs en scène ont produit en moi une conscience d'équipe si forte que je refuse d'accepter les critiques adressées aux membres restants.

La version esthétique et la version éthique

Justo Navarro décrit, dans son livret pour D. Q., un personnage principal happé par le temps et transporté dans un futur dans lequel il est bien plus étranger qu'il l'était intrinsèquement pour ses contemporains. Sans qu'à aucun moment ce soit dans l'esprit des auteurs, les représentations de D. Q. ont transcendé la réalité imaginaire, marquée par les limites de la scène et, dans une sorte de nouveau *Retable de Maître Pierre*, ont dépassé l'ombre de la réalité directe.

Ainsi, le contexte hostile du XXXIe siècle est pour l'*hidalgo* – dont sa présence est inacceptable – ce que la réaction de la critique a été pour D. Q., à part quelques honnêtes et lucides exceptions (1) : le même rejet et pour des motifs identiques. Don Quichotte n'a pas sa place parmi les êtres du futur, habitués à vivre sans tenir compte du temps, et qui ne supportent aucun souvenir. Ce sont des êtres qui vivent pour jouir du présent, sans mémoire du temps qui passe et qui ne pensent pas au futur : Justo Navarro dépeint la société dans laquelle nous nous dirigeons, produit du progrès imparable de l'industrie de l'amusement.

coinciden la mayor parte de las opiniones.

Ahora bien: como antes decía, los tres años de trabajo en paralelo con el libretista y con los directores de escena han desarrollado en mí una conciencia de equipo tan grande que no dispongo de la capacidad necesaria para no hacer mías las críticas dirigidas a los restantes componentes. Ésas son las que me interesa refutar aquí, fundamentalmente.

La propuesta estética y la propuesta ética

Justo Navarro describe en su libreto para *D. Q.* un Don Quijote atrapado por el tiempo y trasladado a un futuro en el que es un extraño mucho mayor que lo que ya es de por sí para él mismo y para sus contemporáneos. Pues bien, y sin que en ningún momento ello estuviera en el ánimo de los autores, las representaciones de *D. Q.* han trascendido la realidad *imaginaria*, marcada por los límites del escenario y, en una suerte de nuevo "Retablo de Maese Pedro", han traspasado el umbral de la realidad *real*.

Así, el entorno hostil del siglo XXXI es al hidalgo –al que rechaza por resultarle su presencia inaceptable– lo que la reacción de la crítica ha sido para *D. Q.*, salvo alguna honrosa y lúcida excepción (1): idéntico rechazo, y por idénticos motivos. Don Quijote no tiene cabida entre los seres del futuro, porque, acostumbrados a vivir sin tener en cuenta el tiempo, no soportan nada que se lo recuerde. Son seres que viven para gozar del presente, para no tener memoria del tiempo pasado y para no pensar en el futuro: Justo Navarro pinta la sociedad a la que nos dirigimos, producto del desarrollo imparable de la industria del entretenimiento. Del mismo modo ha actuado *D. Q.* para todos esos críticos y comentaristas que, frívola y puerilmente obsesionados por la diversión a ultranza (¿Es "divertida" *Tristán e Isolda*? ¿Se puede juzgar una ópera con criterios de vodevil? ¿Es propio de un crítico hacerlo?... Como dice el Subastador en el primer acto: "Señoras y señores, respetemos los géneros..."), necesitan –como esos psicópatas insaciables, a los que se sirve a través de Internet torturas y hasta infanticidios– por lo menos de todo un coro simulando ataques

C'est de cette manière que D. Q. a fonctionné pour toutes ces critiques et commentateurs qui, frivoles et puérilement obsédés par la distraction à outrance (est-ce "divertissant" *Tristan et Iseult* ? Un opéra peut-il être jugé avec des critères de vaudeville ? Est-ce à un critique de le faire ? ... Comme le dit le commissaire priseur au premier acte : "Mesdames et messieurs, respectons les genres...") ont-ils besoin – comme ces psychopathes insatiables auxquels on sert à travers Internet des tortures allant jusqu'à l'infanticide – qu'un chœur entier simule des attaques épileptiques pour considérer qu'il y a suffisamment d'actions scéniques, dont la référence esthétique, à juger par les opinions exprimées, doit se rapprocher de ces séries comiques télévisées américaines dans lesquelles les rires préenregistrés préviennent le spectateur qu'il s'est passé quelque chose d'amusant... Ou peut-être serait-il nécessaire de voir brûler un drapeau pour qu'une certaine sensation de panique collective naisse devant la possibilité d'un nouvel incendie (2) dans le Liceo, contrariant ainsi la monotonie certaine d'une musique qui aux uns parait absurde et hyper-intellectuelle et aux autres ultraconservatrice ? Comment sinon pouvoir expliquer cette hallucinante obsession de la critique pour disqualifier presque totalement le spectacle en le considérant comme ennuyeux ? (3) C'est comme prétendre que Bergmann ne sait pas faire du cinéma parce qu'il n'amuse pas comme le faisaient Cecil B. de Mille ou les Marx Brothers... Dans les limites cinématographiques entrent aussi bien l'amusement pur dans lequel le spectateur participe passivement, toutes réponses prévues par le metteur en scène (rire dans un film comique et trembler dans un film d'horreur), que l'œuvre d'auteur, dans laquelle les images et dialogues sont seulement un point de départ invitant le spectateur à compléter activement, à travers une réflexion profonde, les éléments évoqués à l'écran.

Pour plus d'infamie encore, il y a même eu des critiques qui n'ont pas hésité à faire feu de tout bois, tentant de flatter le sentiment nationaliste en fondant leurs thèses destructives sur l'"erreur" qui aurait consisté à s'appuyer sur des artistes non-catalans (4, 5). Allons, allons.

D. Q. Don Quijote en Barcelona. Foto: ©Toni Bofill.

epilépticos para considerar que hay suficiente acción escénica, y cuyo referente estético, a juzgar por las opiniones vertidas, debe estar próximo a esas series cómicas televisivas estadounidenses en las que unas risas pregrabadas avisan al espectador de que se ha producido algo gracioso... O tal vez sea necesario ver arder una bandera para que una cierta sensación de pánico colectivo ante la posibilidad de un nuevo incendio (2) en el Liceo contrarreste la, sin duda, monotonía de una música que, mientras para unos es abstrusa e hiperintelectualizada, para otros resulta ultraconservadora. ¿Cómo, si no, puede explicarse esa alucinante obsesión de la crítica por descalificar casi globalmente el espectáculo por considerarlo aburrido? (3) Es como pretender que Bergmann no sabe hacer cine, porque no *entretiene* como lo hacían Cecil B. de Mille o los Hermanos Marx... Dentro de los límites cinematográficos caben, desde el entretenimiento puro, en que el espectador sólo participa pasivamente, con respuestas ya previstas por el director (riendo en una película

Avec tout cela, les plus grandes vexations ont été adressées à Justo Navarro, qui a été accusé d'écrire un livret imbuvable, un authentique "anti-livret" (5) dépourvu de toute fonctionnalité dramatique, et chez qui on est arrivé à diagnostiquer une considérable "prédisposition mentale" (4) à écrire de véritables chapelets de "bêtises" (6). Bêtises qui ne sont autres qu'un subtil jeu de réitération de mots ("Et puis la tristesse est triste, et la pauvreté est pauvre"), comme moyen efficace de renforcer des images déterminantes à travers une extrême simplicité rhétorique, ce qui, en outre, est une des clés de la singularité stylistique de cet auteur.

Personnellement, il me semble impossible de comprendre l'insensibilité de la critique à saisir des procédés littéraires de ce type, qui leur paraissent risibles (7) et au point de dénigrer entièrement un livret dans lequel il n'est pourtant pas difficile de trouver des moments absolument géniaux (comme... "Un livre est un objet mystérieux / tu plonges les yeux sur un livre / et une voix qui n'est

cómica, temblando en una de terror), hasta la obra de autor en la que imagen y diálogos son solamente un punto de partida para invitar al espectador a completar de forma activa, a través de una reflexión profunda, lo que en la pantalla sólo se insinúa.

Y para mayor despropósito, hasta ha habido críticos que no han dudado en hacer leña del árbol caído, intentando halagar al sector nacionalista más recalcitrante al basar sus tesis destructivas en el demérito que para el Liceo ha supuesto, habiendo catalanes de sobra para afrontar música y libreto (4), encargar ambas cosas a autores que *no son suyos* (5). Vamos, vamos.

Con todo, los mayores varapalos han sido dirigidos a Justo Navarro, a quien se ha acusado de escribir un libreto infumable, un auténtico "antilibreto" (5) carente por completo de funcionalidad dramática, y a quien se ha llegado a diagnosticar una considerable "empanada mental" (4) al escribir verdaderas sartas de "sandeces" (6). Sandeces que no son otras que un sutil juego con la reiteración de las palabras ("... pues la tristeza es triste, / y la pobreza es pobre ..."), como medio eficaz de reforzar determinadas imágenes a través de una extrema sencillez retórica, lo que es por otra parte una de las claves del peculiarísimo estilo de su autor.

Personalmente, me resulta imposible entender la nula sensibilidad para degustar semejantes artificios literarios manifestada por esos críticos a los que les parece risible (7) o hasta descalifican en su totalidad un libreto en el que no es difícil encontrar momentos absolutamente geniales (como "... un libro es un objeto misterioso: / pones los ojos en un libro / y una voz que no es tuya, / y viene de otro tiempo y otro lugar, / habla dentro de ti."), sólo por el hecho de que el protagonista cante en un determinado momento su horror a una rutina que le lleva a cenar "salpicón las más noches" (6), prueba evidente de que quien así se pronuncia, no es ya que no haya leído *El Quijote*, sino que ni siquiera ha conseguido pasar de "... de cuyo nombre no quiero acordarme..." ¿Tan difícil resulta entender la relación entre el texto de Cervantes y el del gran coro del acto pas la tienne, / et vient d'une autre époque et d'un autre lieu, / parle en toi"). (6) C'est la preuve évidente que celui qui se prononce ainsi, non seulement n'a pas lu *Don Quichotte*, mais n'en a même pas dépassé la première phrase "...dont je ne veux pas me rappeler le nom". Est-il si difficile de comprendre la relation entre le texte de Cervantes et le grand chœur de l'acte premier ("... Mais je ne veux pas me souvenir / de ce temps et de ce lieu. / C'est un lieu duquel je ne me souviens pas, / c'est un lieu dont j'ai perdu le nom...") ? (8). Quelle grande scène aurait recrée avec tout cela Cide Hamete Benengeli, en faisant briller l'érudition populaire de Sancho Pancha en relation avec les ânes, les miels, les cochons et les marguerites !

En arrivant à ce stade de notre discours je dois confesser ma foi absolue dans le travail de Justo Navarro. Non seulement cette foi a été ratifiée par les livraisons successives des différents actes, mais maintenant, après l'épreuve du feu de la première représentation, je le tiens pour un livret d'opéra qui correspond parfaitement aux caractéristiques de *D. Q*. Ce texte comporte, en effet, des subtilités, des métaphores, des références et allitérations phonétiques et conceptuelles, parfaitement en accord avec la conception esthétique actuelle du spectacle lyique, dans lequel l'action, l'argument, la narration doivent céder leur obsolète primauté à la suggestion, la poésie et la réflexion, chaque fois, bien sûr, que le résultat se maintient dans des limites qui le rende identifiable comme du théâtre et que leur coexistence avec la musique ne les estompe ni ne les affecte négativement.

Ce qui est triste est que, derrière toutes les déceptions reflétées dans les différentes critiques – face à la frustration d'attentes injustifiées (9), mais qu'on n'a pas douté de prendre comme unité de mesure plus que subjective (1) – il est évident que l'on trouve une viscéralité mal contenue, une inavouable hostilité au fait que le Liceo ouvre sa saison avec un spectacle commandé, conçu et dirigé par La Fura dels Baus. Apparemment, on ne lui pardonne pas d'avoir déclaré, il y a quinze ans que pour le bien de la culture il fallait "murer le Liceo". On ne lui reproche pas maintenant d'avoir

primero ("... Pero no quiero acordarme / de este tiempo y este lugar. / Es un lugar del que ya no me acuerdo, / es un lugar que está perdiendo el nombre...")? (8). ¡Qué gran escena habría recreado con todo esto Cide Hamete Benengeli, haciendo lucir la erudición popular de Sancho Panza en relación con asnos, mieles, puercos y margaritas!

Al llegar a este punto debo confesar mi absoluta fe en el trabajo de Justo Navarro. No sólo la que se fue ratificando en las sucesivas entregas de los distintos actos, sino la que ahora, tras la prueba de fuego del estreno, tengo en su futuro como libreto válido para una ópera de las características de *D. Q.* Porque me parece que ese texto, lleno de sutilezas, metáforas, referencias y aliteraciones fonéticas y conceptuales, está en una línea absolutamente acorde con la concepción estética actual del espectáculo operístico, en el que la acción, el argumento, lo narrativo, deben ceder su más que rancia primacía en beneficio de lo sugestivo, lo poético y lo reflexivo, siempre y cuando, claro está, el resultado se mantenga dentro de unos límites que lo hagan identificable como teatro, y que su coexistencia con la música ni los difumine ni afecte negativamente a los de ésta.

Lo triste es que, tras todas las decepciones reflejadas en las diferentes críticas –ante la frustración de expectativas injustificadas (9), pero que no se ha dudado en tomar como unidad de medida más que subjetiva (1)–, es evidente una visceralidad incontenida, una inconfesable animadversión al hecho de que el Liceo abriera su temporada con un espectáculo encargado, concebido y dirigido por La Fura dels Baus, a quienes al parecer no se perdona que hace quince años declararan que, por el bien de la cultura, había que *tapiar el Liceo*, y a los que lo que ahora se reprocha, no es tanto el haber puesto en escena un espectáculo cuya provocación, en todo caso, está en una belleza plástica que, por inesperada, ha sorprendido a propios y extraños (que, incapaces de esperar de La Fura algo que no fuera agresividad, terror o destrucción –pánico físico–, no han sabido ver que la amenaza actual de la compañía es mucho más terrible, porque ahora sus miembros han aprendido a moverse por igual en la provocamis en scène un spectacle dont la provocation, dans les tous cas, s'inscrit dans une puissante beauté plastique, qui a surprit ses nouveaux spectateurs comme ses habitués (incapables d'attendre de La Fura autre chose qu'agressivité, terreur ou destruction – panique physique – n'ont pas su voir que la menace actuelle de la compagnie est beaucoup plus terrible, parce que maintenant ses membres ont appris à se mouvoir de la même manière dans la provocation esthétique et éthique générant, à travers des procédés plus raffinés et subtils, un autre type de panique – cette fois, psychique – qui, dans tous les cas, a le même objectif : faire chanceler la passivité du spectateur en remuant le plus profond de sa conscience) on lui reproche plutôt d'être arrivé à s'intégrer dans le système au point d'avoir cédé sur ses anciennes idées (10)... pour l'argent, naturellement (9). Il croit sans doute le voleur, mon monsieur Don Quichotte...

Pour sûr : par solidarité avec La Fura dels Baus, je déclare que moi-même, depuis quinze ans, j'éteignais la radio ou, simplement je changeais d'émission, quand l'ancienne Radio 2 (maintenant Radio Classique) annonçait une retransmission depuis le Liceo. Il n'y avait personne qui était prêt à écouter cet orchestre. Aurais-je dû pour cela avoir renoncé à cette création, quand maintenant c'est un ensemble splendide avec qui ma musique a sonné magnifiquement ? Mais cela m'est égal car il y a plusieurs années, j'ai décidé d'ignorer les immobilistes de la profession, qu'ils soient de simples boycotteurs, d'illustres despotes de l'esthétique (appelés compositeurs ou critiques) ou de grossiers personnages, comme ceux qui, à la représentation du dimanche 8 octobre, ont fait du bruit quand la voix off du théâtre a annoncé au public le désir du Liceo et des auteurs de dédier le spectacle à la mémoire de l'architecte Enric Miralles, récemment disparu. Sans commentaire.

Et, contre tout cela, j'insiste : *D. Q. Don Quichotte à Barcelone* a été la meilleure et la plus positive, fructueuse, et enrichissante expérience de ma vie professionnelle. Ce qui n'est pas une mauvaise chose, si en outre on considère que cela a servi à ce que l'un de nos principaux théâtres

ción estética y en la ética, generando, a través de procedimientos más refinados y sutiles, otro tipo de pánico –esta vez, psíquico– que, en todo caso, tiene el mismo objetivo: hacer que se tambalee la pasividad del espectador, al sacudir lo más profundo de su conciencia), sino el haber llegado a integrarse en el sistema hasta el punto de haber claudicado de sus antiguas ideas (10)... por dinero, naturalmente (9). Cree sin duda el ladrón, mi señor Don Quijote...

Pues bien: en solidaridad con La Fura dels Baus, declaro que yo mismo, hace quince años, apagaba la radio o, sencillamente, cambiaba de emisora, cuando la antigua Radio 2 (ahora Radio Clásica) anunciaba una retransmisión desde el Liceo. A aquella orquesta, sencillamente, no había quien la oyera. ¿Tendría por ello que haber renunciado a este estreno, cuando ahora es un conjunto espléndido, con el que mi música ha sonado magníficamente? Pero me da igual: hace muchos años que he decidido ignorar a los inmovilistas de profesión, sean simples reventadores, ilustres déspotas de la estética (llámense compositores o críticos) o burdos ineducados como los que, en la función del domingo 8 de octubre, chistaron (¡!) cuando la voz en off del teatro anunció a los asistentes el deseo del Liceo y de los autores de dedicar el espectáculo a la memoria del arquitecto Enric Miralles, triste y recientemente desaparecido. Sin comentarios.

Y pese a todo ello, insisto: *D. Q. Don Quijote en Barcelona* ha sido la mejor y más positiva, fructífera y enriquecedora experiencia de mi vida profesional. Lo que no es mala cosa, si además se tiene en cuenta que ha servido, nada menos, para que uno de *nuestros* principales teatros de ópera inicie, por todo lo alto, su temporada. Pese a quien pese, cuando un teatro como el Liceo se arriesga tanto ante la sociedad que lo sostiene es señal inequívoca de que, tanto para el propio teatro, como para los autores, como para esa misma sociedad, la necesidad de un cambio es tan grande que, una vez impulsado, ya nada volverá a ser como era. ¡Chapeau!

José Luis Turina es compositor.

d'opéra commence sa saison par le haut. Que cela plaise ou non, quand un théâtre comme celui du Liceo se risque tant devant la société qui le soutient c'est un signe indubitable que, aussi bien pour le théâtre lui même que pour les auteurs et pour cette même société, la nécessité d'un changement est si grande qu'une fois impulsée, rien ne sera jamais comme avant. Chapeau !

José Luis Turina est compositeur.

Referencias/*Références*

1. PLA I ARXÉ, Ramón. *Apostilla para el "D. Q."*. La Vanguardia, 13 de octubre de 2000.
2. MONZÓ, Quim. *En un zepelín de La Mancha*. La Vanguardia, 1 de octubre de 2000.
3. MORGADES, Lourdes. *Espectacularidad y aburrimiento en el estreno de "Don Quijote" de La Fura*. El País, 1 de octubre de 2000.
4. BRU DE SALA, Xavier. *Fura atrapada*. La Vanguardia, 6 de octubre de 2000.
5. COMELLAS, Jaume. *D. Q., o una qüestió de sociologia*. Cataluña Música, noviembre de 2000.
6. ALIER, Roger. *Esto no es una ópera*. La Vanguardia, 2 de octubre de 2000.
7. CESTER, Xavier. *La imatge devoradora*. Avui, 2 de octubre de 2000.
8. SUBIRÁ, Josep. *Desde el Liceo*. CD Compact, noviembre de 2000.
9. FANCELLI, Agustí. *Apocalípticos integrados*. El País, 2 de octubre de 2000.
10. TRALLERO, Manuel. *Soy un Jaimito*. La Vanguardia, 9 de octubre de 2000.

TOM JOHNSON

Una velada de accidentes

Voy al Théâtre de la Ville a ver a Anna Teresa de Keersmaeker. ¿Por qué? Entraba en mi abono. Un accidente.

Un hombre vestido de negro entra llevando una bandeja de vasos. Cuando llega a un lugar determinado, tropieza, cae, deja caer los vasos. Todo se rompe. Era un accidente. Los espectadores se ríen.

El saxofonista toca un solo. Es, evidentemente, una improvisación, una serie de accidentes. Pero parece muy seguro de sí mismo.

Me doy cuenta de que uno de los bailarines tiene un agujero en la camisa, bajo el brazo izquierdo. Se desgarró la camisa. Era un accidente.

El hombre de negro llega de nuevo, llevando una bandeja de platos. Cuando llega a un lugar determinado, tropieza, cae, deja caer los platos. Todo se rompe. Era un accidente. Menos risas esta vez.

Me doy cuenta de que otro bailarín tiene un agujero en la camisa, bajo el brazo derecho. Bajo el brazo izquierdo también. Otros bailarines tienen casi los mismos agujeros, en casi los mismos sitios. También. Son accidentes que no son accidentes, sino ideas del sastre.

Ahora comienza el paso a dos. No es desde luego como en el ballet clásico, se parece en el sentido en el que el hombre debe siempre coger a la mujer y sostenerla pero es diferente. Después de algunas maniobras por el estilo, llega un momento en el que no la vuelve a coger, la deja caer. Era un accidente. Pero ella no parece demasiado sorprendida.

El hombre de negro llega de nuevo llevando una escoba, dispuesto a barrer las cosas que se le han caído antes, la escoba se rompe en dos, y la parte de arriba cae al suelo. Ya es imposible reco-

Une soirée d'accidents

Je vais au Théâtre de la Ville pour voir Anna Teresa de Keersmaeker. Pourquoi ? C'était dans mon abonnement. C'est un accident.

Un homme en noir entre, portant un plateau de verres. Quand il arrive à un certain point, sur la scène, il trébuche, tombe, laisse tomber les verres. Tout se casse. C'était un accident. Des spectateurs rient.

Le saxophoniste joue un solo. C'est évidemment une improvisation, une suite d'accidents. Mais il semble très sûr de lui-même.

Je remarque qu'un des danseurs a un trou dans sa chemise, sous le bras gauche. Il a déchiré sa chemise. C'était un accident.

L'homme en noir arrive à nouveau, portant un plateau d'assiettes. Quand il arrive à un certain point, sur la scène, il trébuche, tombe, lasse tomber les assiettes. Tout se casse. C'était un accident. Moins de rire cette fois.

Je remarque qu'un autre danseur a un trou dans la chemise, sous le bras droit. Sous le bras gauche aussi. Des autres danseurs ont presque les mêmes trous dans presque les mêmes endroits. Aussi. Ils sont des accidents qui ne sont pas des accidents, mais une idée du costumier.

Maintenant le pas de deux commence. Ce n'est pas du tout comme dans le ballet classique, mais c'est similaire dans ce sens où l'homme doit toujours attraper la femme d'une autre manière et la tenir. Après une suite de manœuvres de ce type, arrive un moment où il ne l'attrape pas, mais la laisse tomber. C'était un accident. Mais elle ne semble pas très surprise.

L'homme en noir arrive à nouveau, portant un balai. Quand il arrive un certain point, sur la scène, prêt à balayer les choses qu'il a laissé tomber auparavant, le balai se casse en deux, la tête tombe

ger nada. Era un accidente. Los espectadores se ríen.

Ahora la música se calienta y todos bailan en el escenario. Hay momentos en los que se juntan, con algunos movimientos repetidos, pero la mayor parte del tiempo, cada uno va a lo suyo, y 15-20 cuerpos giran independientemente con un contrapunto caótico que podríamos concebir como un gran accidente. Pero no podemos llamar a eso accidente, porque de repente todos se vuelven a unir.

No, no era un accidente.

Las otras cosas tampoco.

Es raro que en el teatro llegue a haber un verdadero accidente.

Sólo en las obras de Merce Cunningham y John Cage.

No, eso puede ser azar, pero no accidente.

No hay accidentes en el teatro.

Quizá en la vida tampoco.

Tema a investigar.

Tom Johnson es compositor.

par terre. Impossible de ramasser quoi que ce soit. C'était un accident. Des spectateurs rient.

Maintenant la musique chauffe, et tout le monde danse sur scène. Parfois, certains se rejoignent, lors de mouvements repetitifs, mais la plupart du temps, chacun fait son histoire, et 15-20 corps tournent indépendamment avec un contrepoint chaotique qu'on pourrait concevoir comme un grand accident. Mais on ne peut pas appeler cela un accident, parce que tout à coup tout le monde revient à l'unisson.

Non, ce n'était pas un accident.

Les autres choses non plus.

C'est très rare qu'un vrai accident arrive dans le théâtre.

Seulement dans les pièces de Merce Cunningham et John Cage.

Non, cela peut être le hasard, mais pas l'accident.

Il n'y a pas d'accident dans le théâtre.

Peut-être pas dans la vie non plus.

Affaire à suivre.

Tom Johnson est compositeur.

SALA DE EXPOSICIONES DEL CANAL DE ISABEL II

Santa Engracia, 125 - 28003 Madrid

DE LA CONDICIÓN HUMANA
Retratos Íntimos

En colaboración con el Instituto de Fotografía de Holanda y la Embajada de los Países Bajos
enero-febrero del 2001

THE FANTASTIC RECURRENCE OF CERTAIN SITUATIONS
Arte y fotografía británicos actuales

En colaboración con The British Council
febrero-marzo del 2001

VIII JORNADAS DE LA IMAGEN, COMUNIDAD DE MADRID
"Sobre el misterio"
4,5 y 6 de abril del 2001

SALA DE EXPOSICIONES DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Plaza de España, 8 - 28008 Madrid

MUJERES
Manifiestos de una naturaleza muy sutil
enero-febrero del 2001

CoMa
Copenhague-Madrid
febrero-abril del 2001

EL TIEMPO DE ÁFRICA
abril-junio del 2001

HORARIO AMBAS SALAS: de martes a sábados de 11 a 14 y de 17 a 20,30 h. domingos y festivos de 11 a 14 h.
Lunes cerrado

entrada libre

Exposiciones en Comunidad

Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE CULTURA

Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas

EXPOSICIONES DE LA COMUNIDAD DE MADRID

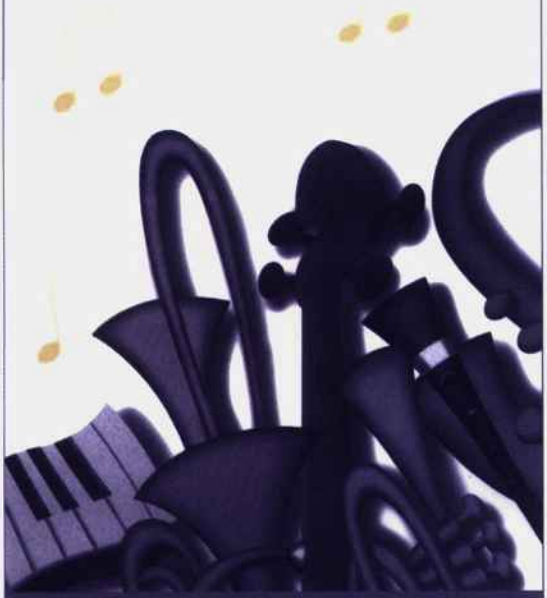
www.bookstorming.com

ooo/ooo

Publications d'art contemporain,
Contemporary art publications,
éditions et livres d'artistes
editions and artists' books

info@bookstorming.com

INVITACIÓN A LA MÚSICA



La Obra Social de
CAJA MADRID
contribuye a la iniciación
y al desarrollo de los alumnos
de escuelas de música y
conservatorios con el ciclo
"Invitación a la música"

Porque en
CAJA MADRID
apoyamos la educación musical
y el esfuerzo de los alumnos,
les ofrecemos la oportunidad de
actuar en público
¡Este es nuestro compromiso!

Programación del ciclo
Madrid, 2001

CAJA MADRID
OBRA SOCIAL

Salón de Plenos Junta Municipal de Tetuán

10 de enero:	Escuela Municipal de Música "Pau Casals" de Leganés
31 de enero:	Escuela Municipal de Música "Manuel de Falla" de Alcorcón
7 de febrero:	Escuela Municipal de Música "Enrique García Asensio" de Parla
21 de febrero:	Conservatorio Profesional de Ferraz
7 de marzo:	Escuela Municipal de Música Rivas-Vaciamadrid
28 de marzo:	Escuela Música Creativa
11 de abril:	Escuela Municipal de Música y Danza de San Fernando de Henares
25 de abril:	Escuela de Municipal de Música de Coslada
10 de mayo:	Escuela de Música de Villaviciosa de Odón

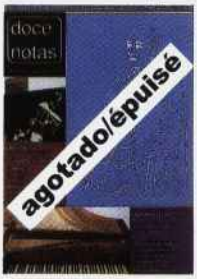
Dirección: C/ Bravo Murillo, 357
Teléfono: 91 588 66 60

Centro Cultural José Espronceda

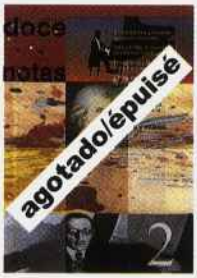
17 de enero:	Real Musical
24 de enero:	Escuela Municipal de Música de Tres Cantos
14 de febrero:	Escuela Municipal de Música "Dionisio Aguado" de Fuenlabrada
28 de febrero:	Escuela Municipal de Música de Alpedrete
14 de marzo:	Escuela de Música Katarina Gurska
21 de marzo:	Escuela de Música de la Universidad Popular de San Sebastián de los Reyes
4 de abril:	Conservatorio profesional "Arturo Soria"
18 de abril:	Conservatorio Profesional "Arias Macein"
17 de mayo:	Escuelas Agrupadas del sureste

Dirección: C/ Almansa, 9
Teléfono: 91 553 61 60

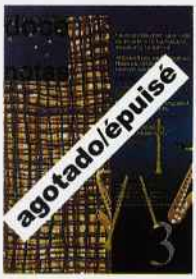
números publicados de doce notas numéros publiés de doce notas



Aniversarios Falla y Gerhard. Llorenç Caballero, director artístico de la JONDE./ TomásMarco, reposición de Selene./Dossier piano...



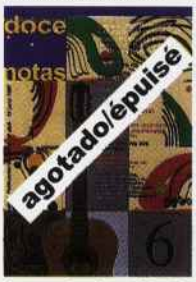
Enseñanza privada, la gran movida/Informática musical, el último instrumento/¿Hay esperanzas para la Música Contemporánea...



Verena Maschat/Alternativas pedagógicas. Nuevos centros, nuevas ideas/Las escuelas de música/El último tratado español de cifra para tecla...

Horror en el hipermercado o como construir un conflicto educativo/Para cambiar la pedagogía del violín/Claves del miedo escénico...

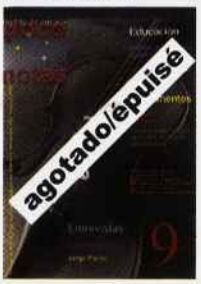
Entrevista con Mar Gutiérrez/ El grado superior de música/ Musée de la musique de Paris/ ¿Por qué no hay un museo de instrumentos en Madrid?...



Las escuelas de música. La niña bonita de la LOGSE/ Guitarra. El nombre de España/Polifonía medieval/Música en los monasterios femeninos medievales...

¡Que no te pille la LOGSE!/El arpa/La aventura de construir arpas antiguas/*Zayín* de Francisco Guerrero/Un día con la Orquesta Nacional...

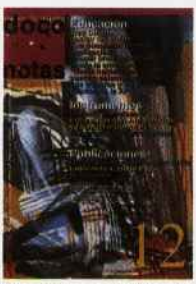
Nuevo cambio en la Consejería de Música/Medicina musical /Percusión/Reapertura del Teatro Real/Música de cámara de Franz Schubert...



Padres de alumnos, el grito en el cielo/La APEM responde/ Fraude e instrumentos. Un mercado negro de 1.500 millones de pesetas/Entrevista Jorge Pardo...

Respuesta a una respuesta, por Elisa Roche/Entrevista a Ramón Pinto Coma/Mujeres en la composición/Cuarteto *helikopter* de Stockhausen...

El enredo de los títulos/Centro integrado de Viana do Castelo/Hablar de escuchar, por F. Palacios/entrevista con B. Meyer/La guitarra y la música en Lorca...



Tres Cantos, asaltar los cielos/Educar (musicalmente) desde la emoción/Los trabajo y las horas. Réplica de la APA/El mercado de instrumentos en cifras...

Enseñar música: un debate abierto/Dossier: el piano digital. Entrevista con Enrique Escudero/Alerta en los Conservatorios...

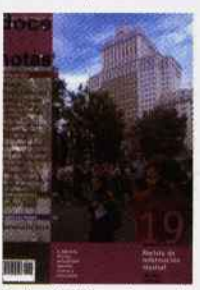
Entrevista con María Tena, Subdirectora General de Enseñanzas Artísticas/Electroacústica e Informática/Demonios en Alcorcón/El saxofón en la orquesta...

El lío de la ESO/Dosier educación musical temprana: música y movimiento, Rítmica Dalcroze, método Suzuki, escuelas Yamaha/ dosier flauta travesera...

Dosier Grado Superior, entrevista con Roberto Mur, Secretario General de Educación/ Dosier oboe/Entrevista con Louise K. Stein...

Dosier el jazz en la enseñanza, entrevista con Pedro Iturralde, el jazz y el grado superior, encuesta/Dosier clarinete/el clavecín digital/la guitarra de 10 cuerdas...

Dosier 7 años de Escuelas de Música en España: artículos sobre las escuelas en Barcelona, País Vasco, Galicia, Canarias, etc./Dosier saxofón/El solfeo de Kodály...



Dosier Madrid ante las transferencias: entrevista con Amador Sánchez Dir. Gral. de Centros, la Escuela de Canto, Las E. de Música, los Coservatorios,etc./Dosier fagot/Aniversario Bach...

Dosier Formación del Profesorado: La materias pedagógicas. El profesor de instrumento. Curso de cualificación pedagógica/Dosier trompa/ Autoedición de partituras... ►

Dosier El canto en la educación: entrevista con R. Steubing-Negenborn. Corales Infantiles de Catalunya./Dosier trompeta./ Arpas: hallazgo iconográfico en Canarias/Entrevista a Cristina Bordas (organóloga)...

Dosier la educación del oído: educación auditiva del músico profesional. Primaria, el despertar del oído. Los adolescentes y la escucha. Entrenamiento auditivo para directores de coro./Dosier trombón...

Dosier La LOGSE ante los cambios: Entrevista con Isabel Couso. Para limpiar el camino a las Escuelas de Música. Tres preguntas a la Asociaciones de EE MM./Oposiciones/Dosier tuba....

Dosier Sistemas de exámenes: Franquicias educativas y homologación de títulos/normativa sobre los exámenes extranjeros en España/Entrevista a Eric Hollis/Dosier violín...

doce notas está a la venta en quioscos de toda España ¡pídala en su quiosco habitual!

Doce Notas Preliminares nº1. Música Contemporánea, bilingüe (español-francés) "Posiciones actuales en España y Francia"./ *Positions actuelles en Espagne et France.*

Doce Notas Preliminares nº 2. Música Contemporánea, bilingüe (español-francés) "La encrucijada del soporte en la creación musical"/*Le carrefour du support dans la création musicale.*

Doce Notas Preliminares nº 3. Educación Musical, "Los conservatorios superiores y la formación profesional de la música". Textos en francés, inglés, alemán (traducción al español).

Doce Notas Preliminares nº 4. Creación. "Para olvidar el siglo XX"/*Pour oublier le XXe siècle*. Bilingüe español-francés.

Doce Notas Preliminares nº 5. Monográfico Educación (música y arte), "Transformación, transmisión: el dilema del artista adolescente". Bilingüe español-francés.

números publicados de doce notas preliminares
numéros publiés de doce notas preliminares

Boletín de suscripción Bulletin d'abonnement

Boletín de suscripción anual a, 5 números de Doce notas y 2 números de Doce notas Preliminares (monográficos de educación y creación); España: 4.500 pesetas (27,04 euros). Unión Europea: 6.000 pesetas (36,06 euros). Otros países: 11.000 pesetas (66,11 euros). Números atrasados: 300 pesetas (1,80 euros), revista Doce notas, y 1.250 pesetas (7,51 euros), Preliminares. Suscripción a Preliminares solamente: España, 2.500 pesetas (15,02 euros); U.E. 3.500 pesetas (21,03 euros) Solicitudes: Plaza de las Salesas, 2 28004 Madrid; fax (+34) 91 308 00 49 o: docenotas@ecua.es

Nombre y apellidos .....

Empresa o institución.....Nif.....

Calle o plaza.....nº.....

Código postal.....Población .....

Provincia.....País.....

Teléfono.....Fax.....

Deseo suscribirme a partir del número.....por periodos automáticamente renovables a:

☐ 5 números Doce notas y 2 números Doce notas Preliminares ☐ 2 números Doce notas Preliminares

en la forma de pago siguiente:

☐ Giro postal ☐ Cheque ☐ Domiciliación bancaria en Banco o Caja de Ahorros (rellénese boletín adjunto)

Sr. Director del Banco o Caja de Ahorros.....

Domicilio agencia.....

Población.....País.....

Titular de la cuenta.....

Entidad.....Oficina.....D.C.....nº cuenta.....

Ruego atiendan hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que en mi nombre le sean presentados para su cobro por DOCE NOTAS S.C.

Fecha: Firma:

polimúsica

DEPARTAMENTO DE ELECTRÓNICA INFORMÁTICA MUSICAL

c/ Caracas, 6 · 28010 Madrid · Tel. 91 319 48 57 · Fax: 91 308 09 45 : E-mail: madrid@polimusica.es

- Saber que la mejor solución no es siempre la más cara forma parte de nuestra atención al cliente.
- Y además, podrás comprobar que ahora nuestros precios son inmejorables.

Tenemos todo el tiempo que quieras para probar contigo el equipo que necesitas. Atención y servicio son las claves de nuestro éxito.

Todas las marcas
Sintetizadores, mesas de mezcla, módulos de sonido, microfonía, monitores, procesadores, etc.
Gran selección de software musical
Asesoría técnica
Cursos de todos los niveles de Informática musical
Instalamos todos los equipos

polimusica

BILBAO TRADING, S.A.
PLAZA FRANCISCO MORANO, 3
28005 MADRID
TEL.: 91 364 49 70 (5 LÍNEAS)
FAX: 91 364 49 71
E-MAIL: BTRADING@ARANNET.COM

ZAC diseño gráfico

KAWAI

pianos acústicos y digitales

notarás la diferencia

Durante más de setenta años los maestros artesanos de KAWAI han destinado toda su energía creativa y su pasión a fabricar los mejores pianos del mundo. Entre ellos hay especialistas que seleccionan las más finas maderas por los cinco continentes y expertos constructores que supervisan la preparación de los materiales y su ensamblaje en fábrica. Tras numerosos controles y sucesivas regulaciones el piano llega a los afinadores y entonadores, quienes aportan su privilegiado oído y un toque de sensibilidad musical para que el piano acabe siendo una auténtica obra de arte puesta a disposición de los artistas...

... y todo este amor al trabajo bien hecho se ***nota...***