



# la crítica a examen la critique en examen

Terry Eagleton: una visión crítica de la crítica Terry Eagleton: une vision critique de la critique  
 Ramón del Castillo *El resto*, Premio Nacional de Ensayo 2001 *Le reste*, prix national de l'essay  
 2001 Garmen Bernárdez Sanchis Camino de casa. Entrevista con Ángel González García *De  
 retour chez soi*. Entretien avec Ángel González García Miguel Ángel García Hernández *¡Gol-  
 pead al perro hasta la muerte: es un crítico! Frappez le chien jusqu'à ce que mort s'en suive :  
 c'est un critique !* Michael Struck-Schloen Una aproximación a la ciencia musicológica en  
 Alemania *Une approche de la science musicologique en Allemagne* Santiago Torre Lanza  
 Apuntes sobre la crítica musical *Notes sur la critique musicale* Teresa Casado *¿Para qué  
 sirve un crítico? A quoi sert un critique ?* Juan María Solare *Evaluación, sentido crítico y  
 formación musical hoy* *Evaluation, sens critique et formation musicale aujourd'hui* Nicolás  
 Darbon *Los Archivos de la Crítica de Arte, una breve historia en forma de anécdotas* *Les  
 Archives de la critique d'art, un bref historique en forme d'anecdotes* Ramón Tío Bellido



P.V.P.:  
 España: 10 euro  
 France : 12 euro

Calidad,

prestigio,

fidelidad,

confianza...

...todo

concertado



Desde 1819 **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

# 9

## **la crítica a examen la critique en examen**

**doce notas preliminares  
educación éducation**

<b>2ª de cubierta</b>	<b>2e de couverture</b>	<b>Hazen</b>
		<b>3 Festival Clásicos en verano</b>
		<b>4 Temporada Orquesta Sinfónica de Madrid</b>
		<b>5 Temporada Orquesta de la Comunidad de Madrid</b>
		<b>6 <a href="http://www.bookstorming.com">www.bookstorming.com</a></b>
		<b>8-9 XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante</b>
		<b>10 <a href="http://www.docenotas.com">www.docenotas.com</a></b>
		<b>11 Premio de Composición Villa de Madrid</b>
		<b>12 Yamaha</b>
		<b>14 Polimúsica</b>
<b>3ª de cubierta</b>	<b>3e de couverture</b>	<b>Polimúsica, electrónica e informática musical</b>
<b>4ª de cubierta</b>	<b>4e de couverture</b>	<b>Kawai</b>

© de los textos, sus autores/*des textes, leurs auteurs.*

© de las traducciones/*des traductions:* Lucas Bolado, Pedro Elias y Salvador Mas.

© de las imágenes, sus autores/*des images leurs auteurs.*

© portada/*couverture:* Palais de Tokio. Site de création contemporaine, París, mayo/mai 2002.

Foto/Photo: Gloria Collado.

© obra de/*œuvre de* Georgio de Chirico: Vegap, Madrid, 2002.

© de la edición/*de l'édition,* Doce Notas S.C.

Doce notas Preliminares no se responsabiliza de las opiniones de los colaboradores en la presente edición.

Reservados todos los derechos. No está permitida la reproducción total o parcial de esta publicación, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión por cualquier forma –sea ésta electrónica, mecánica o de otro tipo– sin autorización expresa y por escrito de Doce notas S.C.

*Tous droits réservés. La reproduction totale ou partielle de cette publication est interdite, ainsi que sa saisie dans tout système d'information, ou sa transmission par tout moyen –électronique, mécanique ou autre– sans l'autorisation expresse écrite de Doce notas S.C.*

# MÚSICA CLÁSICA EN ENTORNOS HISTÓRICOS DE LA COMUNIDAD DE MADRID

# CLÁSICOS VERANO

JULIO AGOSTO 2008

**ALAMEDA DEL VALLE**  
28 de julio  
Iglesia de Santa María Virgen y Mártir  
Cuarto de Cultura

**ALPERETE**  
17 de julio  
Iglesia de San Andrés Apóstol

**BEZCENIL DE LA SIERRA**  
11 de agosto  
Iglesia de San Pedro y San Pablo  
Caja de Cultura

**BRADJOS**  
26 de julio  
Iglesia de San Vicente Mártir

**BUITRAGO DEL LOZoya**  
14, 21, 28 de julio y 4 de agosto  
Iglesia de San Andrés Apóstol  
Pequeño Municipal - Sala de Música de Cámara

**CEBECILLA**  
13 y 27 de julio  
Iglesia de Nuestra Señora del Frial  
Caja de Cultura

**COLLAZO MEDIANO**  
26 de julio y 11 de agosto  
Iglesia de San Sebastián  
Pequeño Municipal

**COLLAZO VILLALBA**  
7 de julio y 6 de agosto  
Iglesia de Nuestra Señora del Frial  
Caja de Cultura

**COLMENERO**  
27 de julio y 10 de agosto  
Iglesia de Nuestra Señora del Frial  
Caja de Cultura

**FUENTE EL SAZ DEL JARAMA**  
6 y 20 de julio y 3 de agosto  
Iglesia de San Andrés Apóstol  
Caja de Cultura

**FUENTIVERDE DE TAJO**  
10 de agosto  
Iglesia de San Andrés Apóstol  
Caja de Cultura

**HORCAJO DE LA SIERRA**  
17 de agosto  
Iglesia de San Pedro y San Pablo  
Caja de Cultura

**LA ACEBEDA**  
27 de julio  
Iglesia Parroquial de San Sebastián  
Caja de Cultura

**LA CABRERA**  
13 y 27 de julio  
Comunidad de San Agustín  
Caja de Cultura

**LOS MOLINOS**  
10 y 24 de agosto  
Iglesia de la Inmaculada Concepción  
Caja de Cultura

**LOZoya**  
3 de agosto  
Iglesia de El Salvador  
Caja de Cultura

**MAZARCOS**  
10 de agosto  
Centro Cultural  
Caja de Cultura

**MANZANARES EL REAL**  
13, 17, 24 y 31 de julio  
Iglesia de Nuestra Señora del Frial  
Caja de Cultura

**MIRAFLORES DE LA SIERRA**  
13 y 27 de julio  
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora  
Caja de Cultura

**NAVACERRADA**  
13 de julio  
Caja de Cultura

**NIÑAS DEL REY**  
25 de agosto  
Parroquia de San Eusebio Osage  
Caja de Cultura

**SEVILLA LA NUEVA**  
4 de julio  
Iglesia de Santiago Apóstol

**SOMOSIERBA**  
10 de agosto  
Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves  
Caja de Cultura

**SOTO DEL REAL**  
8, 13, 20 y 27 de julio  
Iglesia de San Andrés Apóstol  
Caja de Cultura

**TORRELAGUNA**  
8, 13, 20 y 27 de julio  
Iglesia de Santa María Magdalena  
Caja de Cultura

**TORRELODONES**  
19 de julio  
Salón de Música del Ayuntamiento  
Caja de Cultura

**VAL DE AVERO**  
27 de julio  
Caja de Cultura

**VALDEMANCO**  
13 de julio y 15 de agosto  
Iglesia de Nuestra Señora del Camino  
Caja de Cultura

**VALDEMORO**  
8 y 20 de julio  
Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción  
Caja de Cultura

**VALDELECHA**  
24 de agosto  
Iglesia de San Martín Obispo  
Caja de Cultura

**VALVERDE DE ALCAJÁ**  
13 de agosto  
Iglesia de San Andrés Apóstol  
Caja de Cultura

**VILLANUEVA DE LA CAMADA**  
26 de julio  
Centro Cultural "La Ilustración"  
Caja de Cultura

**VILLAVICHOSA DE ODÓN**  
13, 20 y 27 de julio  
Centro de Actividades de Odon  
Caja de Cultura

**PARACHELLOS DEL JARAMA**  
11, 14 y 21 de julio  
Iglesia Parroquial de San Vicente Mártir  
Caja de Cultura

**PATONES**  
13 de julio  
Atipical Iglesia de San José de Pedraza de Arriba  
Caja de Cultura

**PEZUELA**  
24 de agosto  
Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel  
Caja de Cultura

**PINILLA DEL VALLE**  
12 de julio  
El Corral del Trabero  
Caja de Cultura

**PINTO**  
15 de agosto  
Parroquia de San Domingo  
Caja de Cultura

**PINECAR - GANDOLLAS**  
3 de agosto  
Iglesia de San Andrés  
Caja de Cultura

**RASCARÍA**  
6 y 20 de julio  
Iglesia de San Andrés  
Caja de Cultura

**ROBLEDO DE CHAVELA**  
3 y 10 de agosto  
Iglesia de la Virgen de la Buena Suerte  
Caja de Cultura

**ROBREGORDO**  
15 de agosto  
Parroquia de Santa Catalina  
Caja de Cultura

**SAN MARTÍN DE VALDEGUSIOS**  
13, 20 y 27 de julio y 3, 10 y 17 de agosto  
Caja de Cultura  
Caja de Cultura

**SAN MARTÍN DE LA VEGA**  
16 de julio  
Iglesia de la Virgen de la Buena Suerte  
Caja de Cultura



**Comunidad de Madrid**  
CONSEJERÍA DE LAS ARTES  
Dirección General de Promoción Cultural



**METROPOLI**  
15 años

Diseño: Antonio Láz

**INFORMATE EN EL 012**  
Desde fuera de la Comunidad de Madrid 91 580 92 66  
[www.madrid.org](http://www.madrid.org)



# iclos musicales de la Comunidad de Madrid

**Concierto para violín, piano y coristas, en Re menor, de Felix Mendelssohn-Bartholdy**  
**Del cello y del violín\*, de Luis de Pablo**  
**\*Estruendo absoluto. Obra encargada de la Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid**  
**CONCIERTO DE ABONO 16**

**Viernes 8 de mayo de 2003, 19.30 h.**  
 Auditorio Nacional, Sala Sinfónica  
 ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID  
 Víctor Arribas, violín  
 Carlos Adamo, director

**Viernes 15 de mayo de 2003, 19.30 h.**  
 Auditorio Nacional, Sala Sinfónica  
 Concierto para violín y conjunto en Mi menor, Op. 64, de Felix Mendelssohn-Bartholdy  
 Sinfonía número 8, en Sol mayor, Op. 88, de Antonín Dvořák  
**CONCIERTO DE ABONO 17**

**Viernes 23 de mayo de 2003, 19.30 h.**  
 Auditorio Nacional, Sala de Cámara  
**CONCIERTO DE ABONO 18**  
 Mairán Schmidt, director  
 Gestaltde Musik, de Heinrich Schütz  
 Concerto de Hugo Distler  
 Concerto para violín y conjunto en Mi menor, Op. 64, de Felix Mendelssohn-Bartholdy  
 Por invitación para abonados. Alcorc unitado

**Viernes 27 de mayo de 2003, 22.30 h.**  
 Auditorio Nacional, Sala Sinfónica  
 ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID  
 Alexander Tronchevich, violín  
 Alexander Weisner, director

**Ernst Georg (Primer canto), de Wolfgang Rihm**  
**Duoble. Concierto para violín y violón, de Max Bruch**  
**Sinfonía número 4, en Do menor, "trágica", D. 417, de Franz Schubert**  
**\*Estruendo absoluto**

**Viernes 10 de junio de 2003, 19.30 h.**  
 Auditorio Nacional, Sala Sinfónica  
 ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID  
 Arsur Petro, piano  
 Iván Frenk, bajo  
 Iván Frenk, director

**Sinfonía número 6, en Do mayor, D. 589, de Franz Schubert**  
**Concierto para dos pianos\*, de Sergio Arnedo**  
**Buchlachs Bräutchen número 2, de Helmut Villa-Lobos**  
**\*Estruendo absoluto**

**Lunes 23 de junio de 2003, 19.30 h.**  
 Auditorio Nacional, Sala Sinfónica  
 ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID  
 Pandel Gjezi, violín  
 José Ramón Encinar, director  
 Heidi Lindqvist y Frances Lister  
 Concerto para violín y piano, Op. 36, de Béla Bartók  
 Concerto, de Gonzalo Olivares  
 Danzas fantásticas, de Joaquín Turina  
**\*Estruendo absoluto. Obra encargada de la Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid**  
**CONCIERTO DE ABONO 20**

**Viernes 4 de marzo de 2003, 19.30 horas**  
 Auditorio Nacional, Sala Sinfónica  
 ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID  
 Cristina Bruno, piano  
 Miguel Tom, director

**Melancolía, de Francisco Duos Vidal**  
**Violoncello sinfónico y conjuntos, de César Franck**  
**Sinfonía, Ona, de Paul Dukas**  
**CONCIERTO DE ABONO 13**

**Miércoles 11 de marzo de 2003, 19.30 horas**  
 Auditorio Nacional, Sala Sinfónica  
 ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID  
 Lorenzo Ramos, director

**Henry Symphony, Immolazione cantata, de P.D.Q. Bach (Pseud. Sichele)**  
**Una breva música, de Wolfgang Amadeus Mozart**  
**Alceste o el Templo, de Alfred Schnittke**  
**El congreso de las comarcalizaciones (adagio), de Camille Saint-Saëns**  
**Solo abonados.**

**Jueves 13 de marzo de 2003, 19.30 horas**  
 Auditorio Nacional, Sala Sinfónica  
 ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID  
 Mihai Mori, soprano  
 Marina Rodríguez Cuatrecasas, mezzosoprano  
 Francisco Vés, tenor  
 Iván Frenk, bajo  
 Iván Frenk, director

**Concierto del espíritu sobre las ruinas, de Franz Schubert**  
**Concierto para coro con tenores, Op. 17, de Johannes Brahms**  
**Requiem de Mozart, de Antoni Briloner**  
**Con el patrocinio de la Fundación del Canal de Isabel II con motivo de Día Mundial del Agua**

**CONCIERTO DE ABONO 14**

**Jueves 10 de abril de 2003, 19.30 horas**  
 Auditorio Nacional, Sala Sinfónica  
 ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID  
 Carmen Durbelo y José Colón, pianos  
 Iván Frenk, director

**Concierto para dos pianos y conjunto, en Mi mayor, de Felix Mendelssohn-Bartholdy**  
**Préludio, de Helmut Villa-Lobos**  
**El pájaro de fuego (versión 1919), de Igor Stravinski**  
**CONCIERTO DE ABONO 15**

**Viernes 29 de abril de 2003, 19.30 horas**  
 Auditorio Nacional, Sala Sinfónica  
 ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID  
 Emma Jiménez, piano  
 José Ramón Encinar, director  
 Lancelotti (pál. teatro conserne de tierra), de Isaac Albéniz

**CONCIERTO DE ABONO 12**

**Jueves 14 de febrero de 2003, 19.30 horas**  
 Auditorio Nacional, Sala Sinfónica  
 ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID  
 Cristina Bruno, piano  
 Miguel Tom, director

**Melancolía, de Francisco Duos Vidal**  
**Violoncello sinfónico y conjuntos, de César Franck**  
**Sinfonía, Ona, de Paul Dukas**  
**CONCIERTO DE ABONO 13**

**Miércoles 11 de marzo de 2003, 19.30 horas**  
 Auditorio Nacional, Sala Sinfónica  
 ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID  
 Lorenzo Ramos, director

**Henry Symphony, Immolazione cantata, de P.D.Q. Bach (Pseud. Sichele)**  
**Una breva música, de Wolfgang Amadeus Mozart**  
**Alceste o el Templo, de Alfred Schnittke**  
**El congreso de las comarcalizaciones (adagio), de Camille Saint-Saëns**  
**Solo abonados.**

**Jueves 13 de marzo de 2003, 19.30 horas**  
 Auditorio Nacional, Sala Sinfónica  
 ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID  
 Mihai Mori, soprano  
 Marina Rodríguez Cuatrecasas, mezzosoprano  
 Francisco Vés, tenor  
 Iván Frenk, bajo  
 Iván Frenk, director

**Concierto del espíritu sobre las ruinas, de Franz Schubert**  
**Concierto para coro con tenores, Op. 17, de Johannes Brahms**  
**Requiem de Mozart, de Antoni Briloner**  
**Con el patrocinio de la Fundación del Canal de Isabel II con motivo de Día Mundial del Agua**

**CONCIERTO DE ABONO 14**

**Jueves 10 de abril de 2003, 19.30 horas**  
 Auditorio Nacional, Sala Sinfónica  
 ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID  
 Carmen Durbelo y José Colón, pianos  
 Iván Frenk, director

**Concierto para dos pianos y conjunto, en Mi mayor, de Felix Mendelssohn-Bartholdy**  
**Préludio, de Helmut Villa-Lobos**  
**El pájaro de fuego (versión 1919), de Igor Stravinski**  
**CONCIERTO DE ABONO 15**

**Viernes 29 de abril de 2003, 19.30 horas**  
 Auditorio Nacional, Sala Sinfónica  
 ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID  
 Emma Jiménez, piano  
 José Ramón Encinar, director  
 Lancelotti (pál. teatro conserne de tierra), de Isaac Albéniz

**RENOVACIÓN DE ABONOS:**  
 Los abonados de la temporada 2001/2002, tendrán derecho a la renovación de sus localidades desde el día 5 de junio hasta el 25 de junio de 2002.

Esta renovación solamente se realizará en las taquillas del Auditorio Nacional de Música. Será necesario presentar la localidad del concierto del día 25 de junio de 2002.

**VENTA DE ABONOS:**  
 Del 28 de junio al 11 de septiembre de 2002

Zona A - 14 €  
 Zona B - 12 €  
 Zona C - 10 €  
 Zona D - 5 €

Todos los programas y artistas son susceptibles de modificación. No se garantiza la entrada una vez adquirida, salvo cancelación. En caso de los abonados se mantendrá a la par el proporcional del precio total.

**INFORMATE EN EL 012**  
**www.madrid.org**

**Organiza**

**Comunidad de Madrid**  
 CONSEJERÍA DE LAS ARTES  
 Dirección General de Promoción Cultural

**Colabora**

**gasNatural**

**BERNAL**

**COPE**

**FUNDACIÓN**  
**CONSEJO DE LAS ARTES**

**Patrocina**



# Ciclos musicales de la Comunidad de Madrid

Auditorio Nacional de Música  
Sala Sinfónica

Temporada 2002-2003  
IMÁGENES Y MÚSICA



## CONCIERTO 1:

Jueves 17 de octubre de 2002, 19.30 h.

Director: Luis Izquierdo

*Hopscotch*, de F. Lara

(Premio composición AFOS 2001).

Estreno absoluto)

*Concierto para Trombón y orquesta,*

*de N. Rota*

Simeón Galduf, trombón

*El amor brujío*, de M. de Falla

*Sinfonía siciliana*, de J. Turina

## CONCIERTO 2:

Jueves 7 de noviembre de 2002, 19.30 h.

Director: Cristóbal Halffter

*Mirall sonant*, de C. Halffter

*Noches en los jardines de España,*

de M. de Falla

Guillermo González, piano

*El sombrero de tres picos* (2.ª Suite),

de M. de Falla

## CONCIERTO 3:

"Concierto de Navidad"

Lunes 23 de diciembre de 2002, 19.30 h

Director: Rafael Frühbeck de Burgos

*Nocturno sinfónico*, de L. van Beethoven

Solistas a determinar

Coro de la OSM

## CONCIERTO 4:

Sábado 25 de enero de 2003, 22.30 h.

Director: José De Eusebio

*Calliope Sinfonia*: Quatre movements

de ballet, de X. Montsalvatge

*Concierto n.º 1 para piano*, Op. 78,

"*Concierto Fantástico*", de I. Albeniz

Rosa Torres-Pardo, piano

*Sinfonía fantástica*, Op. 14, de H. Berlioz

## CONCIERTO 5:

Sábado 22 de febrero de 2003, 22.30 h.

Director: José Ramon Encinar

*Fanfare*, de M. Ravel

*Concierto para violonchelo y orquesta*, de

L. de Pablo

(Estreno absoluto. Obra encargada de la

OSM con motivo de la celebración de

su centenario)

Asier Polo, violonchelo

*The Central Park in the Dark*, de C. Ives

*El Mamularrí murcésillo*, de B. Bartók

## CONCIERTO 6:

Viernes 28 de marzo de 2003, 22.30 h.

Director: Pedro Halffter Caro

*The Lark ascending* (Romance para

violín y orquesta), de V. Williams

Rafael Khismatulin, violín

*Sinfonía concertante*, de W. A. Mozart

Cayetano Casiano, oboe

Antonio Goig, clarinete

Salvador Aragón, fagot

Fernando Puig, trompa

*La consagración de la primavera,*

de I. Stravinsky

## CONCIERTO 7:

Jueves 24 de abril de 2003, 19.30 h.

Director: Miguel Angel Gómez

Martínez

*Cuatro sonetos de W. Shakespeare,*

de J. L. Turina

(Estreno absoluto. Obra encargada de la

OSM con motivo de la celebración de

su centenario)

Flavio Oliver, contratenor

*Sinfonía alpina*, de R. Strauss

## CONCIERTO 8:

Jueves 29 de mayo de 2003, 19.30 h.

Director: Antoni Ros Marbà

*Cuatro interludios marinos*, de B. Britten

*Poème de l'amour et de la mer,*

de E. Chausson

Joan Rodríguez, soprano

*Cançons de platamar*, de A. García Abril

*La mer*, de C. Debussy

## CONCIERTO 9:

Jueves 5 de junio de 2003, 19.30 h.

Director: Krzysztof Penderecki

*Concierto grosso para tres violonchelos*

de K. Penderecki

Claudio Bohórquez, violonchelo

Lluís Claret, violonchelo

Boris Pergamenschikov,

violonchelo

*Sinfonía n.º 3 "Escocesa",*

de F. Mendelssohn

## VENTA DE ABONOS

Del día 26 de junio al 7 de

octubre de 2002, ambos días

incluidos

zonas A: 108 €

zona B: 54 €

zona C: 27 €

zonas A: 108 €

zona B: 54 €

zona C: 27 €

## VENTA DE ENTRADAS

Del día 26 de junio al 7 de

octubre de 2002, ambos días

incluidos

zonas A: 30 €

zona B: 24 €

zona C: 15 €

zonas A: 30 €

zona B: 24 €

zona C: 15 €

**Precio entradas concierto n.º 3:**  
zona A: 30 €  
zona B: 24 €  
zona C: 15 €

Todos los programas e intérpretes son susceptibles de modificación. No se devolverá el precio de las entradas una vez adquiridas. En caso de cancelación, se devolverá el precio de la entrada o la novena parte del importe total del abono.

Organiza

Patrocinia



Dirección General de Promoción Cultural  
CONSEJERÍA DE LAS ARTES

Comunidad de Madrid



Colabora



ESTILO DE VIDA CALA MADRID 902 458 458  
INFORMATE EN EL 012  
Desde fuera de la Comunidad de Madrid 91 350 02 00  
www.madrid.org

www.bookstorming.com



Publications d'art contemporain,  
Contemporary art publications,  
éditions et livres d'artistes  
editions and artists' books

info@bookstorming.com



# doce notas



La revista puente entre los diferentes sectores de la vida musical  
**¡Pídela en tu quiosco habitual!**

Precio: 2,40 euros

Nº 32 junio-septiembre 2002

Dossier: *Conciertos pedagógicos*

## doce notas preliminares

Monográfico de arte y música contemporáneos



### Números publicados de doce notas preliminares (español-francés)

- 1 *Posiciones actuales en España y Francia* (música contemporánea), diciembre, 1997
- 2 *La encrucijada del soporte* (música contemporánea), diciembre, 1998
- 3 *Los conservatorios superiores y la formación profesional de la música* (educación), junio, 1999
- 4 *Para olvidar el siglo XX* (creación), diciembre, 1999
- 5 *Transformación, transmisión: el dilema del artista adolescente* (educación), junio, 2000
- 6 *Accidente, la última transgresión* (creación), diciembre, 2000
- 7 *El maestro, caminos del conocimiento* (educación), junio, 2001
- 8 *Postmodernidad, veinte años después* (creación), diciembre, 2001



## Boletín de suscripción Bulletin d'abonnement

**Suscripción anual a 5 números de Doce notas y 2 números de Doce notas preliminares:** España: 32 euros. Unión Europea: 40 euros. Otros países: 70 euros. **Números atrasados:** Doce notas, 2,40 euros; Doce notas preliminares, 7,50 euros. **Suscripción a Doce notas preliminares solamente:** España, 18 euros; U.E. 24 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 (rellénesse 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:

**Día 25.**

**Orquesta Nacional de España**

Director: Arturo **Tamayo**  
Giovanna **Reitano**, arpa  
Olivier **Messiaen**: *Offrandes Oubliées*  
Toshio **Hosokawa**: *Re-turning* (para arpa y orquesta)  
Rafael **Rodríguez Albert**: *Estampas de Iberia*  
José Luis **Turina**: *Fantasia sobre una fantasía de Alonso de Mudarra*  
**Teatro Principal. 20,30 horas.**

**Día 26.**

**Orquesta Nacional de España**

Director: Arturo **Tamayo**  
Sonia **Wieder-Atherton**, violonchelo  
Igor **Stravinsky**: *Sinfonías para instrumentos de viento*  
Daniel **Zimbaldo**: *Las tres miradas del alma\**  
José Luis de **Delás**: *Concierto para violonchelo y orquesta\**  
Iannis **Xenakis**: *Shaar*  
**Teatro Principal. 20,30 horas.**

**Día 27**

**"Jornada Rafael Rodríguez Albert"**

Conferencia dedicada a **Rodríguez Albert**. Presentación de discografía reciente.  
**Casino de Alicante. 12,30 y 17,30 h.**

**Concierto.**

**Cuarteto Arriaga**. Rafael **Albert**, clarinete; Sebastián **Mariné**, piano.  
Rafael **Rodríguez Albert**: *Quinteto en La menor para clarinete y arcos. Quinteto en real estilo concertante*  
**Casino de Alicante. 20,30 horas.**

**Día 28.**

**Fátima Miranda: Diapasión**  
**Sala de la CAM. 20,30 horas.**

**Día 29.**

**ÓPERA**  
**El viaje circular\***. Música y libreto de Tomás **Marco**  
Director musical: José de **Eusebio**  
Director escénico: Guillermo **Heras**.  
**Sax Ensemble**. Solistas: Pilar **Jurado**.  
M<sup>a</sup> José **Suárez** y Alfonso **Echevarría**.  
Coro: **Sociedad Brahms**  
**Teatro Principal. 20,30 horas.**

**Día 30.**

**"Creación radiofónica"**

Andrés **Lewin-Richter**: *Caminando...* (recuerdo de Nicolás **Gullén**)\*  
**Casino de Alicante. 12 horas.**

**Cuarteto Diótima.**

Caroline **Delume**, guitarra.  
Suzanne **Giraud**: *Envoûtements V*  
Helmuth **Lachenmann**: *Cuarteto de cuerda*  
Rafael **Rodríguez Albert**: *Cuarteto en Re*  
José **Manuel López**: *Black ink*  
**Sala de la CAM. 20,30 horas.**

**Día 1:**

**"Creación radiofónica"**  
Marcelo **Toledo**: *De qué modo en lo anónimo\**  
Ganador del Concurso Radio Clásica / CDMC.  
**Casino de Alicante. 12 horas.**

**ÓPERA**

**La ópera de cuatro notas**. Música y libreto de Tom **Johnson**.  
**Teatro Principal. 20,30 horas.**

**ACTIVIDADES PARALELAS**

Espectáculo musical infantil interactivo con animación cinematográfica  
*Una sonrisa sin gato*. Idea original y coordinación: Jane **Rigler**. Música de José Luis **Greco\***. Animación: Armando **Pereda**. (colaboración con la Diputación de Alicante)

**Musicología y música contemporánea.**

Encuentro entre compositores, musicólogos, críticos, intérpretes, gestores, documentalistas... (organizado por SEDEM; sección española de la SIMC y CDMC. Patrocina ONCE)

Días 3, 4 y 5 de octubre: Carpa con música electrónica

Evru: *Técura*

Sculptor Zeta Cluster: *Dadatrón*

Juan Antonio Lleó: *Midiverso*

Eduardo Polonio: *¡Tierra tiembra!* Cama elástica

**RECUERDOS Y ANIVERSARIOS**

Francisco **Tárrega** (150 aniversario)  
Rafael **Rodríguez Albert** (100 años de su nacimiento)  
Tomás **Marco** (60 años)  
Kaija **Saariaho** (50 años)  
José Luis **Turina** (50 años)  
Santiago **Lanchares** (50 años)

**SALAS**

**Teatro Principal**. Plaza Ruperto Chapí, 1  
**Sala de la CAM**. C/ Doctor Gadúa, 1  
**Casino de Alicante**. P<sup>o</sup> de la Explanada de España, 16

\* = Estreno absoluto, engargo del CDMC

2002

**XVIII Festival internacional de la mirada del música contemporánea de Alicante**



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE  
PATRONATO MUNICIPAL DE CULTURA

**Día 2****"Una mirada sobre Andalucía"**

**TAIM**Agranada - Taller Andaluz de Interpretación de Música actual  
 José Luis **Estellés** - Director  
 Eneko **Vadillo**; *Sponsorae Tenebrae*  
 José María **Sánchez Verdú**; *Giorno Dopo Giorno*  
 José **García Román**; *Francamente*  
 George **Crumb**; *Ancient Voices of Children*  
 (Ciclo de canciones sobre textos de Federico García Lorca)  
**Sala de la CAM. 20,30 horas.**

**Día 3:****Concierto de música electrónica.**

Jesús **Jara Torres**, tuba  
**LIEM**, electroacústica  
 Luigi **Nono**; *Post-Prae-Ludium per Donau*  
 José Luis **Carles**; *Primavera. Une saison dans la betoniér*  
 Edson S. **Zamprona**; *Marmore*  
 Vinko **Globokar**; *Res/as/ex/inspire*  
 Lothar **Siemens**; *Guadayeque across*  
 Jesus M<sup>a</sup> **Jara Torres**; *Cadáveres exquisitos*  
**Casino de Alicante.**

**ÓPERA**

**La profesión\***. Ópera contemporánea en 7 escenas

Música: Enrique **Igoa**  
 Libreto: Elena **Montaña** / Gregorio **Esteban**  
 Director Escénico: Gregorio **Esteban**  
 Cantantes: Sagrario **Barrio**, soprano;  
 Elena **Montaña**, mezzo;  
 Luis **Álvarez**, barítono  
 Músicos: Avelina **Vidal**, guitarra; Joseba **Candaudap**, piano;  
 Esteban **Algora**, acordeón y cinta  
 Dirección Producción: Claudio **Zulian**  
 Producción ejecutiva: Montse **Herrera**  
**Teatro Principal. 20,30 horas.**

**Día 4****"En recuerdo del 150 aniversario de Tárrega"**

José Luis **Ruiz del Puerto**, guitarra.  
 Emilio **Calandín**; *Frammenti uno*  
 Vicente **Roncero**; *Preludio de espejos*  
 Javier **Costa**; *Preludio del recuerdo*  
 Salvador **Chuliá**; *Preludio - homenaje*  
 José Antonio **Orts**; *Endecha*  
 Ramón **Ramos**; *Tres preludios*  
 Claudio **Prieto**; *Preludio de cristal*  
 Eduardo **Pérez Maseda**; *Preludio*  
 Carlos **Cruz de Castro**; *Preludios Tárrega*  
 José **Zárate**; *Trois bagatelles de nuit*  
 César **Camarero**; *Caligrafía*  
 Ramón **Lazkano**; *Ezki*  
 Salvador **Brotóns**; *Tres preludis homenatge*  
 Jaume **Torrent**; *Homenaje a Tárrega*  
**Casino de Alicante. 18,00 horas.**

**"Homenaje a Kaija Saariaho en su 50 aniversario"**

**Barcelona 216**  
 Ernest **Martínez Izquierdo**, director.  
 Anssi **Karttunen**, violonchelo.  
 David **Albet**, flauta.  
 Kaija **Saariaho**; *Amers, Noa-Noa, Chat papi-llon, Solar*  
**Teatro Principal. 20,30 horas.**

**Día 5****Trio Bernaola**

Carmelo **Bernaola**; *Tiempos para violonchelo y piano*  
 Sofía **Martínez**; a determinar  
 Zulema **de la Cruz**; *Variaciones para trio*  
 Klaus **Hubert**; *Schattenblätter*  
 Harrison **Birtwistle**; *Linol*  
**Casino de Alicante. 18,00 horas.**

**YÚ "Música de improvisación"**

Nikos **Veliotis**, violonchelo; Phil **Durrant**, violín/sintetizador; Anette **Krebs**, guitarra; Wade **Matthews**, clarinete bajo/flauta en sol; Valerie **Metivier**, danza.  
**Sala de la CAM. 20,30 horas.**

**Día 6****"I" Forum Internacional de Jóvenes Compositores" Ensemble Aleph**

Carsten **Hennig** (Alemania), *Kadenzes*  
 Robert **Paterson** (EEUU), *Quintus*  
 Claire-Mélanie **Sinshuber** (Francia), *a...h*  
 Annette **Schlünz** (Alemania), *aufgelöst (verschlungen)*  
 Stefano **Bonilauri** (Italia), *Quartetto IV "Attri spettri"*  
 Asko Tapio **Hyvarinen** (Finlandia), *Obscure Contours*  
 Luca **Vanneschi** (Italia), *sin título*  
 Richard **Whalley** (Inglaterra), *Twisted Variations*  
 Tiziano **Manca** (Italia), *Deux épigrammes amoureuses et une intimité*  
**Sala de la CAM. 17,30 horas.**

**"Homenaje a J. L. Turina y S. Lanchares en su 50 aniversario" Proyecto Guerrero**

Joseba **Torre**, director.  
 José Luis **Turina**; *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti; Kammerconcertante; Scherzo para un hobbit.*  
 Santiago **Lanchares**; *Krono; Dos danzas y un interludio; Musicomania\**  
**Sala de la CAM. 20,30 horas.**

# mun

del 25 de septiembre  
 al 6 de octubre

# ATLANTIC

**INFORMACIÓN:**

MADRID: Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, CDMC. Centro de Arte Reina Sofía. Calle Santa Isabel, 52. 28012 Madrid.  
 Tels.: 34 91 4682310 / 91 4682931. Fax: 34 91 5308321. <http://cdmc.mcu.es>. correo-e: [cdmc@naem.mcu.es](mailto:cdmc@naem.mcu.es)  
 ALICANTE: Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Alicante. Tels.: 34 96 5149214 / 96 5149234

**www.**

**docenotas.com**

1 2 3 4 5 6 7 8 8 10 11 12



Ayuntamiento de Madrid  
Área de Cultura, Educación,  
Juventud y Deportes

premios a la mejor  
partitura original

premio de **composición musical  
para banda sinfónica**  
Maestro Villa

premio de **composición musical  
para orquesta**  
Joaquín Rodrigo

pre  
mios  
villa de  
madrid

**2002**

entrega de originales: del 30 de septiembre al 11 de octubre de 2002, de lunes a viernes de 10.00 a 14.00 horas en la Dirección de los Servicios de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, Conde Duque, 11.

## CVP-209

Mueble auténtico en madera lacada

Polifonía de 256 notas

896 sonidos

231 estilos de acompañamiento

120 canciones de demostración

## CVP-207

Mueble curvo

Polifonía de 192 notas

Gran pantalla LCD color, editable; reproduce partituras

Flash Memory 4 MB

Salida de vídeo

Armonizador de voz

## CVP-205

Muestreo dinámico estéreo

Múltiples muestreos  
(sostenuto, reverberación del mueble, ...)

Polifonía de 96 notas

Creador de estilos, buscador de canciones

## CVP-203

Más de 800 sonidos AWM estéreo, con ROM de 16 MB

Gran pantalla LCD con sistema operativo fácil y Karaoke

Sonido de piano de gran calidad

Estilos ensemble para piano

Flash Memory 1 MB

# Clavinova

## CVP serie 200

CVP-209 / 207 / 205 / 203

Con 100 años de experiencia en la construcción de pianos acústicos, Yamaha presenta la nueva serie CVP 200.

Utilizando muestras estéreo, seleccionadas del piano CFIIS Gran Concierto a través del sistema DSS (Dynamic Stereo Sampling), y unido al teclado GH (martillo regulado), se consigue un sonido y respuesta completamente natural.

Su gran pantalla LCD VGA añade un nuevo concepto de funcionamiento, aglutinando toda la información y posibilidades en forma de navegador.



# sumario sommaire

	15	<b>Editorial</b> Éditorial
RAMÓN DEL CASTILLO	17-51	<b>Terry Eagleton: una visión crítica de la crítica</b> Terry Eagleton : une vision critique de la critique
CARMEN BERNÁRDEZ	52	<b>El Resto, Premio Nacional de Ensayo 2001</b> <i>Le Reste, prix national de l'essay 2001</i>
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA	53-84	<b>Camino a casa. Entrevista con Ángel González</b> De retour chez soi. Entretien avec Angel González Garcia
MICHAEL STRUCK-SCHLOEN	85-92	<b>¡Golpead al perro hasta la muerte: es un crítico!</b> <i>Frappez le chien jusqu'à ce que mort s'en suive : c'est un critique !</i>
SANTIAGO TORRE LANZA	93-112	<b>Una aproximación a la ciencia musicológica en Alemania</b> Une approche de la science musicologique en Allemagne
TERESA CASCUDO	113-122	<b>Apuntes sobre la crítica musical</b> Notes sur la critique musicale
JUAN MARÍA SOLARE	123-126	<b>¿Para qué sirve un crítico?</b> <i>À quoi sert un critique ?</i>
NICOLAS DARBON	127-139	<b>Evaluación, sentido crítico y formación musical hoy</b> Evaluation, sens critique et formation musicale aujourd'hui
RAMON TIO BELLIDO	140-144	<b>Los Archivos de la Crítica de Arte, una breve historia en forma de anécdotas</b> Les Archives de la critique d'art, un bref historique en forme d'anecdotes

**La crítica a examen** La critique en examen

**nº9 doce notas preliminares: educación** éducation, junio juin 2002

**precio en España: 10 euros** prix en France : 12 euros



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

**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 **página web:** www.docenotas.com

**Consejo de redacción/Conseil de rédaction:** Gloria Collado, Jean-Marc Chouvel, Gérard Denizeau, Esther Ferrer, Luis Gago, Miha Iliescu, Philippe Mairesse, Ana Serrano, Makis Solomos.



**Dirección/Direction:** Gloria Collado. **Redacción/Rédaction:** Lucas Bolado, Miha Iliescu, Javier Martín Jiménez.

**Suscripciones/abonnements:** Marta García. **Publicidad/Publicité:** Victoria Rubio.

**Traductores/Traducteurs:** Lucas Bolado (para/pour: Ramon Tio Bellido, Nicolas Darbon); Pedro Elias (para/pour: Ramón del Castillo, Carmen Bernárdez, Miguel Ángel García, Santiago Torre Lanza, Teresa Cascudo, Juan María Solare, Michael Struck-Schloen –español-francés); Salvador Mas (para/pour: Michael Struck-Schloen –alemán-español–)

**Impresión/Imprimeur:** Gráficas Minaya S.A.

**Fotomecánica/Photogravure:** Ilustración 10, Arriaza, 4. 28008 Madrid.

**Depósito legal** M-39.052-1997 **ISSN** 1138-3984. **Distribuyen:** Coedis S.L., **Consejeros editoriales** para la difusión. Avda Barcelona, 225. 08750 Molins de Rei (Barcelona). **Teléfono:** 93 680 03 60.

# www.polimusica.es



  
polimúsica

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

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



## Editorial

La crítica ha sufrido diversas convulsiones a lo largo de los últimos cuarenta años. La irrupción del estructuralismo y, más tarde, del postmodernismo, cambiaron notablemente la manera de entender el discurso crítico. Sin embargo, frente a esa teoría crítica emanada de un cruce de disciplinas (filosofía, semiótica, antropología, psicología, etc.), surge otra manera de entender la crítica. Esto es, la crítica en los medios de comunicación de masas.

En este número de *Preliminares*, se hace un repaso a la situación de la crítica musical en Alemania, Francia y España. Descubrimos la tensión antes señalada entre una crítica, llamémosla así, académica y la crítica destinada al consumo inmediato. Una crítica, esta última, que –imbricada en un medio como la sociedad de consumo actual– parece disolverse, entre otros factores, por la fuerte tendencia de los medios de comunicación a intervenir en todo el “ciclo cultural” y por los intereses de programadores, patrocinadores y demás actores de la cultura en convertir la crítica en algo semejante al *marketing*. En este entorno, además, cabe señalar otros problemas no menos graves, como la ausencia de una verdadera formación crítica en el espíritu del periodismo de hoy en día o, incluso, la escasa demanda que, en estos momentos, tiene una crítica especializada en el ámbito artístico y musical.

El cuestionamiento a propósito de la crítica (su independencia, su rigor y, en último término, su utilidad) flota en este número de *Preliminares* que propone también un acercamiento a la formación musicológica como cantera de los críticos musicales del futuro. Al margen de esto, una extensa entrevista con el crítico de arte Ángel González nos muestra bien a las claras las dudas existentes en todo el sector crítico a propósito del arte contemporáneo. Otro artículo sobre Terry Eagleton, especialista inglés en teoría cultural, nos habla de las interrelaciones en las que naufraga la crítica: mercado, discurso, economía...

En resumen, no se trata de criticar a la crítica, sino más bien de escrutarla, desde diversos ángulos y enfoques. Se trata, quizá, de averiguar si aún quedan esperanzas para la crítica en un mundo cada vez menos crítico. Se trata, en definitiva, de poner la crítica a examen.

## Éditorial

Au cours des quarante derniers ans la critique a subi divers bouleversements. L'irruption du structuralisme et, plus tard, celle du postmodernisme changèrent considérablement la façon de concevoir le discours critique. Cependant, face à cette théorie critique résultant d'un croisement de disciplines (philosophie, sémiotique, anthropologie, psychologie, etc.), une autre façon de concevoir la critique est apparue : la critique dans les médias.

Ce numéro de *Preliminares* examine la situation de la critique musicale en Allemagne, en France et en Espagne. Nous découvrons la tension signalée plus haut entre une critique, disons, académique et la critique destinée à la consommation immédiate. Intégrée dans un milieu comme celui de l'actuelle société de consommation, la critique semble se dissoudre sous l'action – entre autres – des médias et de leur forte tendance à intervenir dans tout le “circuit culturel”. De même, à cause des intérêts des programmeurs, des sponsors et des autres acteurs culturels, la critique se transforme en quelque chose qui ressemble au marketing. Dans ce contexte, il faudrait également signaler d'autres problèmes tout aussi graves, comme l'absence d'une vraie formation critique dans l'esprit du journalisme d'aujourd'hui, ou même la situation actuelle de la critique spécialisée dans le domaine artistique et musical, où la demande est rare.

Ce questionnement portant sur la critique – son indépendance, sa rigueur et, finalement, son utilité – imprègne ce numéro de *Preliminares*, qui propose aussi une approche de la formation musicologique vue comme une pépinière de critiques musicaux. En marge de ces considérations, un ample entretien avec le critique d'art Ángel González nous montre avec une grande clarté les doutes qui existent dans tout le secteur critique au sujet de l'art contemporain. Un article sur Terry Eagleton, spécialiste anglais de la théorie culturelle, aborde les interactions dans lesquelles échoue la critique : celles avec le marché, avec le discours théorique, avec l'économie...

Pour résumer, il ne s'agit pas de faire une critique de la critique, mais plutôt de l'ausculter, de l'observer sous divers angles et de différents points de vue. Il s'agit, sans doute, de voir s'il y a encore un espoir pour la critique dans un monde qui est de moins en moins critique. Il s'agit, en définitive, de faire passer un examen à la critique.



*Musée d'Art Contemporain Africain : le salon*, instalación de Meschac Gaba  
Palais de Tokyo, site de création contemporaine, Paris, mayo/mai 2002. Foto/Photo: © Gloria Collado

## Terry Eagleton: una visión crítica de la crítica



**1. Entre humanistas, postmodernos y liberales**  
No hay razón por la que la crítica o la teoría no pueda ser un arte, tan cautivador y grato como la ficción creativa<sup>1</sup>. Desde luego, y falta que hace. Escribir con una prosa densa pero basada en el lenguaje común ya no impresiona a nadie. La crítica cultural postmoderna, sobre todo la de Estados Unidos, prefiere una jerga técnica y opaca; un estilo grandilocuente y somnífero; un tono oracular y aparentemente escandaloso. Quedan aún, por supuesto, algunos humanistas de “buen gusto”, esos vetustos ensayistas de estilo literario, pero su elocuencia es tan empalagosa y escudridiza que uno ya no sabe qué preferir.

En los setenta, Fredric Jameson afirmó que el problema de la escritura marxista radicaba en su

## Terry Eagleton : une vision critique de la critique

### **1. Entre humanistes, postmodernes et libéraux**

Il n'y a aucune raison pour que la critique ou la théorie ne puissent pas être un art, aussi captivant et agréable que la fiction créative<sup>1</sup>. C'est évident, et on en a bien besoin ! Le fait de maîtriser une prose dense mais basée sur le langage commun, n'impressionne plus personne. La critique culturelle postmoderne, surtout celle des États-Unis, préfère un jargon technique et opaque ; un style grandiloquent et assommant ; un ton prophétique et apparemment scandaleux. Il reste encore, bien sûr, quelques humanistes de “bon goût”, ces essayistes ringards de style littéraire, mais dont l'éloquence est si grasse et fuyante qu'on ne sait plus qui ni quoi préférer.

Dans les années soixante-dix, Fredric Jameson affirmait que le problème de l'écriture marxiste résidait dans son inéluctable caractère dialectique, comme s'il était impossible de dire quelque chose sans avoir tout dit auparavant, comme si chaque nouvelle idée obligeait à réviser le système complet. Mais alors que Jameson optait pour un modèle particulier d'écriture relativement tortueuse et enchevêtrée (modèle – disons-le – que Eagleton attribue lui-même, dans “Fredric Jameson : The Politics of Style”, à un penchant, excessivement hégélien, du marxisme américain), la prose dialectique du britannique suivait, je le crois, un autre chemin. Au moins depuis les années quatre-vingt, Eagleton se distinguait par une économie et une clarté toutes particulières, qualités qui n'excluent pas pour autant des effets inquiétants et paradoxaux au moyen de phrases condensées et incisives<sup>2</sup>. Une politique du style que l'on peut sans doute attribuer à un penchant traditionnel du marxisme britannique pour l'économie des moyens et le sens pratique. Une certaine austérité, donc, face à la débauche de Jameson ; une composition orale et théâtrale, face au vertige structurel de l'américain.

ineludible carácter dialéctico, como si fuera imposible decir algo sin antes haber dicho todo, como si cada nueva idea obligase a revisar el sistema completo. Pero mientras que Jameson optó por un peculiar modelo de escritura relativamente tortuosa e intrincada (modelo, todo sea dicho que el propio Eagleton atribuye, en "Fredric Jameson: The Politics of Style", a una inclinación excesivamente hegeliana del marxismo americano), la prosa dialéctica del británico, creo, siguió otro camino. Al menos desde los ochenta, Eagleton se distingue por una economía y claridad peculiares, cualidades que, sin embargo, no excluyen efectos inquietantes y paradójicos a través de frases condensadas e incisivas<sup>2</sup>. Una política del estilo atribuible quizás a una inclinación tradicional de marxismo británico hacia la economía de medios y el sentido práctico. Cierta austeridad, pues, frente al derroche de Jameson; una composición oral y teatral, frente al vértigo estructural del americano. Stephen Regan ha caracterizado acertadamente el estilo de Eagleton a través de tres elementos: humor cáustico, ingenio epigramático y tendencia a la paradoja<sup>3</sup>. Yo insistiría más en lo que se podría llamar una retórica de lo común, una tendencia a traducir, no sin ironía, fenómenos complejos en términos ordinarios y convencionales. Como el propio Eagleton dijo en otro contexto ("The Critic as Clown", sobre William Empson) toda propaganda o popularización implica hacer simple lo complejo, pero en ese trasvase siempre acabó irrumpiendo "algo deconstructivo, pues si lo complejo *puede* hacerse simple, entonces no era tan complejo como parecía, y si lo simple podía servir como medio adecuado para esa complejidad, entonces tampoco era tan simple. Tiene lugar, en efecto, una transferencia de cualidades entre lo simple y lo complejo que nos fuerza a revisar nuestra apreciación inicial de ambos extremos, y a contemplar la posibilidad de que la traducción de una cosa a la otra sólo fue posible a causa de alguna secreta complicidad entre ellas"<sup>4</sup>.

Aunque Eagleton diga esto a propósito de ciertas formas literarias, creo que se puede aplicar a su propio estilo, basado, cada día más, en una especie de simplificación paródica, sarcástica, un

Stephen Regan a caracterisé avec grande justesse le style de Eagleton à partir de trois éléments : humour caustique, esprit épigrammatique et tendance au paradoxe<sup>3</sup>. J'insisterais davantage sur ce que l'on pourrait appeler une rhétorique du commun, une tendance à traduire, non sans ironie, des phénomènes complexes en termes ordinaires et conventionnels. Comme Eagleton l'a dit lui-même dans un autre contexte ("The Critic as Clown", sur William Empson), toute propagande ou popularisation implique de rendre simple ce qui est complexe, mais lors de cette transformation il se produit toujours une irruption "déconstructrice, car si ce qui est complexe *peut* être rendu simple, c'est que ce n'était pas si complexe que ça, et si le simple pouvait servir comme moyen adéquat pour cette complexité, ce n'était pas, non plus, aussi simple. Il y a, en effet, un transfert de qualités entre le simple et le complexe, qui nous oblige à réviser notre appréciation initiale de ces deux extrêmes et à envisager la possibilité que la traduction de l'un en l'autre n'a été possible que grâce à une certaine complicité secrète entre eux"<sup>4</sup>.

Bien que Eagleton dise cela à propos de certaines formes littéraires, je crois qu'on peut l'appliquer à son propre style, basé, de plus en plus, sur une espèce de simplification parodique, sarcastique, un jeu apparemment ingénu avec les concepts (parfois une sorte de renversement brechtien ironique), au point de leur restituer soudainement tout leur arbitraire et, donc, leur possibilité latente de déconstruction. "La véritable question théorique est toujours – dit Eagleton – une tentative sans doute impossible de nous questionner sur les conditions mêmes qui rendent possible toute une série de pratiques routinières ; et bien que j'ai qualifié cette question d'ingénue, il serait plus correct et plus exact de lui attribuer une *ingénuité artificieuse* [...] La question du théoricien est plus astucieuse et rhétorique qu'ingénue, elle tient moins de l'émerveillement phénoménal d'une Miranda que de l'incrédulité repue du Bouffon face à la ténacité de l'insanité humaine [...] mais tandis que le Bouffon se résigne depuis longtemps à la fatalité de la mystification, le théoricien radical construit sa demande avec une inflexion rhétorique qui implique la nécessité d'un changement. La question n'est pas tant un "Qu'est-ce qui se passe ?" bien élevé, mais

juego aparentemente ingenuo con los conceptos (a veces una especie de irónico trastoque brechtiano), hasta el punto de devolverles repentinamente toda su arbitrariedad y, por lo tanto, su latente posibilidad de deconstrucción. “La genuina cuestión teórica es siempre –dirá él– un intento quizás imposible de cuestionarse las mismas condiciones que posibilitan una serie de prácticas rutinarias; y aunque he calificado esa cuestión de ingenua, sería más correcto y preciso atribuirle una *ingenuidad artificiosa* [...] la pregunta del teórico es más astuta y retórica que ingenua, tiene menos del pasmoso asombro de una Miranda que de la hastiada incredulidad del Bufón ante la tenacidad de la insensatez humana [...] pero mientras el Bufón se resignó hace tiempo a la fatalidad de la mistificación, el teórico radical construye su pregunta con una inflexión retórica que implica la necesidad de cambio. La cuestión no es tanto un educado ‘¿Qué sucede?’, como un impaciente ‘¿Qué demonios es todo esto?’”<sup>5</sup>.

Pero vayamos al tema de fondo: ¿a qué estilos políticos sirve esa política del estilo, no ya en relación al marxismo americano, sino en el conjunto de la crítica cultural actual? Eagleton lleva bastante tiempo practicando un tipo de elegancia no reñida con la contundencia. La distinción, parece ser, no está reñida con lo popular, aunque ¿cómo habría que interpretar ambos extremos? La elocuencia de Eagleton poco tiene que ver con la del humanismo tradicional; su profundidad, seriedad, solemnidad –llámese como se quiera–, tampoco se parece a las de esos críticos culturales en los que aun resuenan los ecos del *Kulturpessimismus*, esos “últimos humanistas de un siglo que ha dejado de creer en el humanismo”, según calificaba recientemente M. Rodríguez Rivero a George Steiner (supongo que la devoción de Eagleton hacia Shakespeare es lo que, a ojos de Steiner, le convertiría en una especie de crítico bárbaro sin verdadero sentido de la tragedia). Como vulgar materialista –dirán muchos– su pensamiento nunca será lo suficiente *einfach und wesentlich*. No, a la mayoría de ellos Eagleton les parecerá demasiado simple, rudo; poco abstracto y filosófico y, por encima de todo, demasiado *politizado*, dema-

plutôt un impatient “Que diable veut dire tout cela?”<sup>5</sup>.

Mais touchons le thème de fond : à quels styles politiques sert cette politique du style, non plus en relation avec le marxisme américain, mais dans l'ensemble de la critique culturelle actuelle ? Eagleton pratique depuis longtemps un type d'élégance qui n'exclut pas le contondant. La distinction semble ne pas exclure le populaire, mais, comment faudrait-il interpréter ces deux extrêmes ? L'éloquence de Eagleton a peu à voir avec celle de l'humanisme traditionnel ; sa profondeur, son sérieux, sa solennité –appelons-la comme on voudra –, ne ressemble pas non plus aux qualités des critiques culturels chez qui résonnent encore les échos du *Kulturpessimismus*, ces “derniers humanistes d'un siècle qui a cessé de croire en l'humanisme”, pour reprendre le récent commentaire de M. Rodríguez Rivero sur George Steiner (je suppose que la dévotion de Eagleton pour Shakespeare est ce qui, aux yeux de Steiner, le transforme en une sorte de critique barbare auquel manque le vrai sens de la tragédie). Comme un vulgaire matérialiste – au dire de beaucoup – sa pensée ne sera jamais suffisamment *einfach und wesentlich*. Non, Eagleton paraîtra trop simple, trop rude à la plupart d'entre eux ; trop peu abstrait et philosophique et, par-dessus tout, trop *politisé*, trop dévoué à un marxisme attaché à considérer la littérature comme une partie intégrante du théâtre historique et social.

Cependant, la position exotérique de Eagleton ne va pas non plus avec le populisme dominant dans la théorie culturelle postmoderne. Non, Eagleton n'admet ni la pose du *connaisseur*, ni l'imposture des nouvelles alternatives ; ni la solennité de la haute Culture (en majuscules et en relief), ni l'aberration de la culture postmoderne (en minuscules de néon pâle) ; ni la Culture au-delà des différences ; ni les cultures de la Différence. En termes politiques : ni l'illusion du consensus, ni la vénération de la dispersion. Parce que, en fin de compte, tout fut, tout est, et tout sera une question de politique ; ou plutôt, de *résistance* à la politique. Dans le cas des nouveaux gardiens de la Culture Universelle, résistance à la politique au nom de quelque chose de plus noble et resplendissant que la vie quotidienne ; négation des injustices de classes, négation de l'exploitation économique,

siado entregado a un marxismo empeñado en enfocar la literatura como parte del teatro histórico y social.

Sin embargo, el esoterismo de Eagleton tampoco casa con el populismo dominante en la teoría cultural postmoderna. No, ni la compostura del *connaisseur*, ni la impostura de los nuevos alternativos; ni la solemnidad de la alta Cultura (en mayúscula y letras de molde), ni el desmadre de la cultura postmoderna (en minúsculas de pálido neón); ni la Cultura más allá de las diferencias; ni las culturas de la Diferencia. En términos políticos: ni la ilusión del consenso, ni la veneración a la dispersión. Porque, en resumidas cuentas, todo fue, todo es y todo será cuestión de política; o más bien, de *resistencia* a la política. En un caso, en el de los nuevos guardianes de la Cultura Universal, resistencia a la política en nombre de algo más noble y deslumbrante que la vida diaria; negación de las injusticias de clase, negación de la explotación económica, negación de diferencias culturales, sexuales y de raza, negación, en fin, de todo lo que nos hace ser quienes somos, en nombre de la fantasía de la *Kultur*, reino celestial de expresión y comunicación humanas; evasión de todo lo "prosaico" en aras de algo más puro, equilibrado, algo que, por ejemplo, nos brinda un clásico cuando lo leemos despojándonos de todos nuestros prejuicios, o sea, dejando de ser quienes somos (¿?). Los herederos de la *Kulturkritik*, de derechas y de izquierdas, en efecto, aún siguen reclamando un punto de vista "universal" que trascienda lo "meramente" político, un estado estético que sólo obtenemos cuando, a través del arte (¿qué arte?), dejamos atrás nuestras contingencias y particularidades, todo aquello que de alguna manera sigue teniendo que ver con lo que hace un siglo se empezó a llamar despectivamente *Civilization*, las formas de organización política, económica social y técnica de la democracia de masas.

El modo en el que la crítica liberal intentó deshacerse de la política tiene un nombre muy conocido: *pluralismo*. Aquellos que decían comprender todos los puntos de vista en su particularidad normalmente daban a entender que se podían

négation des différences culturelles, sexuelles et de race, négation, en fin, de tout ce qui nous fait être ce que nous sommes, au nom de la fantaisie de la *Kultur*, royaume céleste de l'expression et de la communication humaines ; évasion de tout ce qui est "prosaïque" vers quelque chose de plus pur, équilibré, ce que, par exemple, nous apporte un classique quand nous le lisons en nous dépouillant de toutes nos idées préconçues, c'est-à-dire, en cessant d'être ce que nous sommes (?). Les héritiers de la *Kulturkritik*, de droite et de gauche, continuent en effet de réclamer un point de vue "universel" qui transcende ce qui est "simplement" politique, un état esthétique que nous n'obtiendrons, à travers l'art (quel art ?), qu'après avoir laissé loin derrière nous nos contingences et particularités, tout ce qui, d'une certaine façon, a encore à voir avec ce que l'on avait commencé à appeler avec mépris, il y a un siècle de cela, *Civilisation* : les formes d'organisation politique, économique, sociale et technique de la démocratie de masses.

La façon dont la critique libérale a tenté de se défaire de la politique a un nom bien connu : *pluralisme*. Ceux qui disaient comprendre tous les points de vue dans leur particularité, laissaient normalement entendre qu'ils pouvaient s'élever au-dessus des positions partisans, que leur attitude était désintéressée. En faisant cela, ils essayaient donc de résoudre les conflits "dans un consensus qui implique le fait de refuser cette vérité : la solution de certains conflits se trouve uniquement d'un côté"<sup>6</sup>. Normalement, si quelqu'un est d'accord avec nous sur les fins et les usages politiques que nous donnons à la critique et à la culture, il considèrera que nous sommes désintéressés ; mais dans le cas contraire, il nous accusera de *politiser* le débat. "Toute critique est politique dans un certain sens, bien que le public tende à qualifier de 'politique' la critique qui est en désaccord avec son point de vue"<sup>7</sup>. L'affirmation habituelle des humanistes libéraux que la culture (en conséquence, la façon de l'étudier et de l'enseigner) se situe au-dessus des parti-pris politiques, était, tout simplement, une position politique de plus, malgré tous les masques "éthiques" et "esthétiques". Affirmer que la culture est au-delà de la politique est la position politique qui a permis aux libéraux de se promener toute leur vie en faisant ce qu'ils voulaient, tout en feignant

poner por encima de las posiciones parciales, que su actitud era desinteresada. Al hacer eso, por tanto, trataban de resolver conflictos “dentro de un consenso que implica rechazar esta verdad: la solución de ciertos conflictos cae únicamente de un lado”<sup>6</sup>. Normalmente, si alguien está de acuerdo con nosotros, en los fines y usos políticos que le damos a la crítica y a la cultura, nos considerará desinteresados; pero si no es así nos acusará de *politizar* el debate. “Toda crítica es política en cierto sentido, aunque el público tienda a calificar como ‘política’ a la crítica que esté en desacuerdo con su punto de vista”<sup>7</sup>. La habitual afirmación de los humanistas liberales de que la cultura (y por ende, su forma de estudiarla y enseñarla) estaba por encima de los partidismos era, lisa y llanamente, una posición política más, por mucho que se disfrazara de “ética” y “estética”. Afirmar que la cultura está más allá de la política es la posición política que les ha permitido a los liberales pasearse toda la vida haciendo lo que querían pero dándose las de ecuanimes y tolerantes. No hay necesidad, por tanto, de llevar la política a la teoría literaria o cultural dado que *siempre* ha estado allí. Los críticos marxistas, por tanto, no politizan la crítica literaria, porque ésta siempre ha estado politizada. Lo reconozcan o no, todas las teorías literarias y culturales son políticas: las formalistas, las informalistas; las estructuralistas, las historicistas, las psicoanalíticas. La diferencia entre la crítica “política” y la “no política” sólo es la diferencia –decía Eagleton en los ochenta– entre el primer ministro y el monarca: éste último favorece ciertos fines políticos fingiendo que no lo hace; el primero los favorece sin ocultarlo<sup>8</sup>. (En Estados Unidos, claro está, la hipocresía monárquica o aristocrática es sustituida por un democrático puritanismo, gracias al cual se debe hablar de lo políticamente correcto para no hablar directamente de política). Las complicidades ideológicas de los humanistas liberales, en particular, se revelan justamente en su afán por huir de la ideología; su elitismo y sexismo en su lenguaje “estético” y “no político”, en su dichosa insistencia en la autonomía del texto. A las críticas feministas, por ejemplo, se les reprocha desde los setenta su

l'équanimité et la tolérance. Il n'est donc pas nécessaire de transférer la politique à la théorie littéraire ou culturelle puisqu'elle a *toujours* été là. Les critiques marxistes ne politisent donc pas la critique littéraire, puisqu'elle a toujours été politisée. Qu'on le reconnaisse ou non, toutes les théories littéraires et culturelles sont politiques : celles formalistes et celles qui ne le sont pas ; les structuralistes, les historicistes, les psychanalytiques. La différence entre la critique “politique” et celle “non politique” n'est autre que la différence – disait Eagleton dans les années quatre-vingt – entre un premier ministre et un monarque : ce dernier favorise certaines fins politiques tout en feignant de ne pas le faire ; le premier les favorise sans s'en cacher<sup>8</sup>. (Il est évident qu'aux États-Unis l'hypocrisie monarchiste ou aristocratique est remplacée par un puritanisme démocratique, grâce auquel on doit parler du politiquement correct pour ne pas parler directement de politique). Les complicités idéologiques des humanistes libéraux, en particulier, se révèlent justement dans leur désir de fuir l'idéologie ; leur élitisme et leur sexisme se révèlent dans leur langage “esthétique” et “non politique”, dans leur fâcheuse insistance sur l'autonomie du texte. On reproche par exemple aux critiques féministes, dès les années soixante-dix, leur extrémisme politique quand elles étudient les images littéraires discriminatoires à base de sexe, chose que, curieusement, on ne reproche pas aux “critiques conventionnels” qui, eux aussi, agissent politiquement quand ils soutiennent que la Clarissa de Richardson est elle-même coupable de s'être fait violer<sup>9</sup>.

Cependant, comme Eagleton l'a dit tant de fois, dès la fin des années cinquante, trois formes de combat politique bouleversent pour toujours l'idée œcuménique de Culture : les combats féministes, ceux des groupes raciaux et ceux du nationalisme révolutionnaire, mouvements pour lesquels les questions “culturelles”, les questions relatives au corps, au langage, à l'identité ou aux valeurs, n'ont jamais été séparées mais, au contraire, totalement liées au combat politique. C'est-à-dire, des mouvements pour lesquels la culture n'était en aucun cas ni un divertissement ni une sublimation, mais quelque chose qui affaiblit ou renforce, qui nie ou qui définit ceux qui la vivent, quelque chose qui s'impose ou qui

extremismo político al estudiar las imágenes literarias del género, cosa que, curiosamente, no se hace con “los críticos convencionales que también obran políticamente cuando sostienen que la Clarisa de Richardson es ella misma culpable de que la violen”<sup>9</sup>.

Sin embargo, como Eagleton ha contando tantas veces, desde finales de lo cincuenta, tres formas de lucha política trastornan para siempre la idea ecuménica de Cultura: las luchas feministas, las luchas de grupos raciales y las del nacionalismo revolucionario, movimientos para los cuales las cuestiones “culturales”, las cuestiones relativas al cuerpo, al lenguaje, la identidad o los valores, nunca estuvieron separadas sino totalmente unidas a la lucha política. O sea, movimientos para los cuales la cultura no era una distracción o sublimación, sino algo que te rechaza o te refuerza, te niega o te define, algo que se impone o que se usa como arma o bandera<sup>10</sup>. Esto creó un problema para la noción clásica de Cultura que no sólo se había concebido como lo opuesto a lo meramente político [...] sino que se presentaba ella misma como solución al conflicto político. Pero en realidad, la solución era parte del problema. Mientras las luchas políticas fueron de carácter material, la idea de resolverlas en el ámbito más fundamental de la cultura mantuvo alguna plausibilidad. Pero en cuanto la cultura se convirtió en el medio en el que estallaban esos conflictos, el modelo ecuménico de Cultura entró precipitadamente en crisis”<sup>11</sup>.

¿Qué fue ocupando el lugar de esta idea clásica de Cultura? Varias cosas, cree Eagleton; una nueva concepción de las relaciones entre economía y cultura, o entre clase, raza y género; una revisión radical del concepto de poder y del concepto de ideología; una transformación crucial del marxismo, sobre todo, de la vieja reducción de la cultura a mero epifenómeno o superestructura... En fin, una transfiguración total de la teoría de izquierdas que, evidentemente, desplaza el formalismo e idealismo de la crítica literaria tradicional, pero también la estrecha visión de la vieja izquierda e impulsa un género de teoría más diversificada (clase, raza, género) que desde finales de los se-

s'utilise comme une arme ou une bannière<sup>10</sup>. Cela a créé un problème pour la notion classique de Culture qui non seulement avait été conçue comme le contraire du politique pur [...] mais encore qui se présentait elle-même comme une solution du conflit politique. Mais en réalité, la solution faisait partie du problème. Tant que les combats politiques avaient un caractère matériel, l'idée de les résoudre dans le cadre plus fondamental de la culture a pu sembler plausible. Mais à peine la culture était-elle devenue le milieu où ces conflits éclataient, et le modèle œcuménique de culture entraînait rapidement dans une période de crise”<sup>11</sup>.

Par quoi le lieu de cette idée classique de Culture a-t-il été occupé ? Par beaucoup de choses, pense Eagleton : une nouvelle conception des relations entre économie et culture, ou entre classes, races et genres ; une révision radicale du concept de pouvoir et du concept d'idéologie ; une transformation cruciale du marxisme et surtout de la vieille réduction de la culture à un pur épiphénomène ou à une superstructure... Et enfin, une transfiguration totale de la théorie de gauche qui, évidemment, déplace le formalisme et l'idéalisme de la critique littéraire traditionnelle, ainsi que la vision étroite de la vieille gauche, et impulse un genre de théorie plus diversifiée (classe, race, genre) qui, dès la fin des années soixante-dix, aboutit, avec des conséquences positives et négatives, à la critique culturelle postmoderne. Le problème est là.

La vieille critique culturelle avait transformé la Haute Culture en quelque chose qui s'oppose à la fois à l'art de masses et au “purement” politique. La nouvelle critique a découvert en revanche une nouvelle conception des masses, une conception où les consommateurs ne sont pas seulement des consommateurs mais aussi des agents actifs, créatifs et même subversifs. Là où les traditionalistes ne voyaient que conformisme, homogénéité et répression, les futurs postmodernes commencèrent à y voir de l'hétérogénéité, de la diversification, de la dissémination et un type particulier de libération : peut-être pas celle des grandes révolutions, mais certainement celle des petites déconstructions. Les critiques de gauche apocalyptiques et élitistes reculèrent devant un type de critique anti-culturelle mais relativement



senta, acaban desembocando, para bien y para mal, en la crítica cultural postmoderna. Y aquí está el problema.

La vieja crítica cultural había convertido la Alta Cultura en lo opuesto al arte de masas y en lo opuesto a lo “meramente” político, las dos cosas. La nueva crítica descubrió en cambio, una nueva concepción de las masas, una concepción en la que los consumidores no son sólo consumidores sino agentes activos, creativos e incluso subversivos. Donde los tradicionalistas sólo veían conformismo, homogeneidad y represión, los futuros postmodernos empezaron a ver heterogeneidad, diversificación, diseminación y un tipo peculiar de liberación: no quizás la de las grandes revoluciones, pero sí la de las pequeñas deconstrucciones. Los críticos de izquierdas apocalípticos y elitistas dieron paso a un tipo de crítico contracultural pero relativamente integrado con el *ethos* cultural de masas: el cine, los comics, la moda, los seriales de televisión, la música pop, el rock; y puestas al mismo nivel que la cultura de masas, las culturas y estilos de vida de minorías raciales, sexuales o religiosas (recuérdese que las mujeres, formen el colectivo que sea, nunca han sido una minoría, aunque haya feminismos de toda índole). La sociedad del espectáculo o del consumo se convertía, así, en un tema de tesis universitarias tan digno como los personajes de Shakespeare o las estrofas de Milton. Y lo que es más importante, se supone que todo se hacía en aras de fines *políticos*: por fin se estaba acabando con el elitismo cultural. Así, en aras de una política más radical, leer o enseñar a un clásico se convierte en un signo de colaboracionismo con el sistema, pero estudiar en una universidad privada de Estados Unidos las letras de temas *rap* o *hip-hop*, no. Escribir en un inglés ágil y léxicamente rico, es someterse a una norma, pero llenar páginas con un estilo a medio camino entre el prospecto de medicina y la homilía, es un signo de liberación<sup>12</sup>.

Si la crítica cultural tradicional espiritualizó la idea de cultura para resolver simbólicamente las contradicciones del capitalismo, la crítica cultural postmoderna materializó la idea cultura, convirtiendo a las formas de vida capitalista en la verda-

integrée à l'*ethos* cultural de masses : le cinéma, les bédés, la mode, les séries de télévision, la musique pop, le rock ; et mises au même niveau de la culture de masses, les cultures et les styles de vie des minorités raciales, sexuelles ou religieuses (rappelons que les femmes, quel que soit le collectif qu'elles forment, n'ont jamais constitué une minorité, bien qu'il y ait des féminismes de toute sorte). La société du spectacle ou de la consommation devenait ainsi un sujet de thèse universitaire aussi digne que les personnages de Shakespeare ou les poèmes de Milton. Et le plus important est, on s'en doute, que tout se faisait avec des objectifs *politiques* : on en finissait finalement avec l'élitisme culturel. De cette façon, au bénéfice d'une politique plus radicale, lire ou enseigner un classique, devenait un signe de collaboration avec le système, mais étudier aux Etats-Unis, dans une université privée, des textes de chansons *rap* ou *hip-hop*, ne l'était pas. Écrire dans un anglais alerte et avec un lexique riche, consiste à se soumettre à une norme, mais remplir des pages dans un style à mi-chemin entre un prospectus de médicament et une litanie est un signe de libération<sup>12</sup>.

Si la critique culturelle traditionnelle a spiritualisé l'idée de culture pour résoudre symboliquement les contradictions du capitalisme, la critique culturelle postmoderne a matérialisé l'idée de culture en transformant les formes de vie capitaliste en vraie libération, une libération des pulsions et des désirs réprimés dont la présence passe inaperçue pour le commun des mortels, mais que le critique peut découvrir à l'état latent dans des choses aussi insignifiantes qu'une publicité pour un détergent ou un film avec des martiens. Le capitalisme nous maintient en captivité mais il y a aussi des fissures, des failles, des points où le système génère sinon sa négation, du moins quelques anomalies petites et abruptes. La pratique la plus routinière ou l'activité la plus insignifiante est chargée de politique, de pouvoir. On ne le voit pas, mais le critique culturel voit toujours mieux, comme s'il portait des lunettes en 3D. Nous ne le savons pas, mais nous servons un pouvoir occulte quand nous pratiquons le sexe ou un sport, quand nous achetons du lait ou quand nous faisons du tourisme. Nous sommes possédés par un hypercorps, nous avons été remplacés, il y a

dera liberación, una liberación de impulsos y deseos reprimidos cuya posibilidad pasa desapercibida al común de los mortales, pero que el crítico puede descubrir latente en cosas tan insignificantes como un anuncio de detergente o una película de marcianos. El capitalismo nos tiene presos pero también tiene fisuras, fallas, puntos donde el sistema genera si no su negación, al menos pequeñas y abruptas anomalías. La práctica más rutinaria o la actividad más insignificante está cargada de política, de poder. Tú no lo ves, pero el crítico cultural siempre ve más, como si llevara unas gafas 3-D. No lo sabemos, pero servimos a un poder oculto cuando practicamos sexo o deporte, cuando compramos la leche o hacemos turismo. Estamos poseídos por un ultracuerpo, hemos sido sustituidos por réplicas de nosotros mismos hace tiempo, pero el crítico se ha dado cuenta de todo y camina entre nosotros mirando a ambos lados. Aunque, en realidad, si es coherente, te dirá inmediatamente que él o ella también es otro ultracuerpo o quizás, a través de un delirante e hiperbólico salto, afirmará orgulloso que su propia conciencia crítica no demuestra un fallo del sistema. ¿Acaso Matrix no nos podría hacer creer que ha tenido un fallo y que estamos fuera de ella? El crítico postmoderno (lo que Eagleton llama "pesimista libertario") tiene que llegar, pues, al extremo de convertir su propio fracaso en el único objeto de su discurso.

El caso de la deconstrucción americana es particularmente significativo. El discurso de un deconstruccionista, en efecto, siempre debe acabar estallándole en las narices, como esos dibujos animados a los que su bomba les vuela la cabeza. Pero, a diferencia de los dibujos animados, el deconstruccionista sabe transformar su sonrisa chamuscada en pose intelectual, o sea, en prueba suprema de su implacable rigor deconstructivo, convirtiendo su operación en algo "tan *invulnerable* como una página en blanco"<sup>13</sup>. En el fondo, la deconstrucción nunca arriesga ni pierde nada, dado que según ella misma nunca se puede ganar. El gesto deconstructivo siempre *fracasa*, de tal modo que hay que realizarlo una y otra vez, interminablemente, algo, desde luego, que nos asegu-

longtemps, par des sosies, mais le critique s'est rendu compte de tout et marche parmi nous en regardant des deux côtés. Mais en réalité, s'il était cohérent, il nous dirait immédiatement que lui – ou elle – aussi est un hypercorps ; ou peut-être, à travers un saut délirant et hyperbolique, il affirmerait avec orgueil que même sa conscience critique ne démontre pas une faille du système. Est-ce que *Matrix* ne pourrait pas nous faire croire qu'elle a eu une faille et que nous sommes en dehors d'elle ? Le critique postmoderne (celui que Eagleton appelle "pessimiste libertaire") doit donc arriver à ce point extrême qui consiste à transformer sa propre faille en l'unique objet de son discours.

Le cas de la déconstruction aux Etats-Unis est particulièrement significatif. Le discours de quelqu'un qui déconstruit, en effet, doit toujours finir par lui éclater au nez, comme ces personnages de dessins animés auxquels la bombe qu'ils ont lancée revient toujours pour exploser au-dessus de leur tête. Mais, à la différence des dessins animés, le déconstructeur sait transformer son sourire flamboyant en une pose intellectuelle, c'est-à-dire, en preuve suprême de son implacable rigueur déconstructrice, transformant son opération en quelque chose "d'aussi *invulnerable* qu'une page blanche"<sup>13</sup>. Dans le fond, la déconstruction ne risque, ni ne perd jamais rien, étant donné que, suivant sa théorie, on ne peut jamais gagner. Le geste de déconstruction *échoue* toujours, de telle sorte qu'il faut le réaliser une fois de plus, sans fin ; ce qui, sans aucun doute, nous donne l'illusion d'être toujours en plein combat, un combat si indéfini et ambigu que *rien* ne peut le démentir ou le remettre en question. Étant donné que c'est interminable, il n'y a aucun moyen d'être déçu, ce qui, à tous égards, est assez réconfortant et professionnellement rentable.

Il est curieux que tout cela soit une nouvelle version du scepticisme de la vieille garde de la critique, c'est-à-dire, une version postmoderne de la *kenosis* ou de l'auto-évidement, un mélange d'indifférence et d'ironie qui avait déjà été mis en pratique par les ennemis apparents de la critique déconstructrice. L'explication historique et sociologique que Eagleton donne de la montée et de l'apogée de la déconstruction aux États-Unis est, sans doute, l'une des pièces-clés de son œuvre : dès les années soixante-dix

ra la ilusión de que siempre estamos en plena lucha, una lucha tan indefinida y ambigua que *nada* puede desmentirla o ponerla en cuestión. Dado que es interminable, nunca hay forma de frustrarse, lo cual, bien mirado, acaba resultando confortable y profesionalmente rentable.

Lo curioso es que todo esto sea una nueva versión del escepticismo de la vieja guardia de la crítica, o sea, una versión postmoderna de *kenosis* o autovaciamento, una mezcla de indiferencia e ironía que ya practicaron los aparentes enemigos de la crítica deconstructiva. La explicación histórica y sociológica que Eagleton da del ascenso y apogeo de la deconstrucción en Estados Unidos es, sin duda, una de las piezas claves de su obra: desde los setenta la ideología ya no podía desvelarse apoyándose en el yo autónomo y libre de los humanistas liberales, pero sí podía refutarse con el juego compulsivo de significantes flotantes, los ademanes de indeterminación, la veneración a los equívocos. La mezcla de pesimismo y euforia, de afirmación decidida y violenta resignación, sin embargo, ya era característica de la tradición humanista liberal contra la que la deconstrucción americana se levantó en armas. El humanismo liberal ya propició esa sensibilidad dividida entre un yo que se descubre como el último reducto trasgresor, pero que al mismo tiempo adquiere conciencia de su inapelable sujeción. Ahora en la deconstrucción ya no hay sujeto o yo que busque su realización libre y positiva, o sea, la deconstrucción es, como dice Eagleton, un subjetivismo sin sujeto, o un liberalismo sin yo: "la libertad, que tradicionalmente era la libertad de la acción responsable, se transforma en la espasmódica libertad de la deconstrucción de esa acción"<sup>14</sup>. En una curiosa inversión, pues, la muerte del sujeto libre es la condición esencial para la conservación de esa libertad. "Ésta es la razón por la que reproduce una mezcla de desolación y euforia, de afirmación y resignación, característica de la tradición humanista liberal"<sup>15</sup>. La deconstrucción revienta una ideología liberal apta para la nueva sociedad capitalista, una sensibilidad dual, "a un tiempo estoicamente conforme con el carácter ineluctable de la metafísica, pero también fas-

l'idéologie ne pouvait plus se manifester en s'appuyant sur le "je" autonome et libre des humanistes libéraux, mais pouvait en revanche rejeter le jeu compulsif de signifiants flottants, les gestes d'indétermination, la vénération des équivoques. Cependant, le mélange de pessimisme et d'euphorie, d'affirmation décidée et de résignation violente, était déjà caractéristique de la tradition humaniste libérale contre laquelle la déconstruction américaine avait pris les armes. L'humanisme libéral avait déjà favorisé cette sensibilité divisée entre un "je" qui se révèle comme le dernier réduct de la transgression, mais qui acquiert en même temps la conscience de son irrémédiable assujettissement. Puis, à l'époque de la déconstruction, il n'y a pas de sujet ou de "je" qui cherche sa réalisation libre et positive, c'est-à-dire que la déconstruction est, suivant Eagleton, un subjectivisme sans sujet, ou un libéralisme sans "je": "la liberté, qui était traditionnellement une liberté de l'action responsable, se transforme en une liberté spasmodique de déconstruire cette action"<sup>14</sup>. Dans une curieuse inversion, la mort du sujet libre est donc la condition essentielle pour la conservation de cette liberté. "C'est là la raison pour laquelle il se reproduit un mélange de désolation et d'euphorie, d'affirmation et de résignation, caractéristique de la tradition humaniste libérale"<sup>15</sup>. La déconstruction crève une idéologie libérale apte à la nouvelle société capitaliste, une sensibilité duelle, "stoïquement conforme au caractère inéluctable de la métaphysique, et à la fois fascinée par une *jouissance* \* ou une *mise en abyme* \* promettant d'en finir définitivement avec cette obstination"<sup>16</sup>. La sensibilité déchirée des vieux humanistes libéraux peut donc toujours se rallier à cette nouvelle attitude plus morbide, mais tout aussi complaisante, qui souligne, comme dans le cas de Paul De Man, la division entre un "je" inauthentique et un "je" qui n'existe qu'à travers un langage ironique et rhétorique qui témoigne de cette même complicité et inauthenticité<sup>17</sup>.

D'autre part, la déconstruction hérite des pires conséquences politiques du scepticisme libéral. Les libéraux pouvaient savourer les délices du non-savoir parce que, dans le fond, ils se sentaient sûrs ; ils

[\* Ndt : jouissance et mise en abyme, en français dans le texte]

cinada por una *jouissance* o *mise-en-abyme* que promete acabar definitivamente con esa cerrazón<sup>16</sup>. La sensibilidad desgarrada de los viejos humanistas liberales, pues, siempre puede conectar con esta nueva actitud más morbosa, pero igual de complaciente que subraya, como en el caso de Paul De Man, la división entre un yo inauténtico y un yo que sólo existe a través de un lenguaje irónico y retórico que testimonia esa misma complicidad e inautenticidad<sup>17</sup>.

Por otro lado, la deconstrucción hereda las peores consecuencias políticas del escepticismo liberal. Los liberales podían saborear los deleites del no-saber, porque en el fondo se sentían seguros; podían reforzar su independencia cuanto más exhibían su propia ceguera. Otros pueden no saber, pero saber que nadie sabe es el saber más privilegiado que cabe concebir<sup>18</sup>. La deconstrucción también reinventa esta vieja forma de investirse autoridad mientras da a entender que carece de poder, una especie de *abnegación moralista* revestida ahora de tintes subversivos. El culto a la indeterminación, a la falta de definición, la devoción a lo escurridizo ya fueron lugares comunes para los liberales que se negaban al análisis histórico o social de la literatura y de la propia crítica. La deconstrucción proporciona ahora todo el riesgo de una política radical pero eliminando de raíz la posibilidad misma de un conocimiento histórico o político que puede convertir al lector en agente de una acción política convencional<sup>19</sup>. La política radical, sea lo que sea, sólo se ejercerá subrepticamente, engatusando o enredando al enemigo para que él mismo tropiece y revele su propio cariz ideológico. De esta forma: “La metafísica seguirá viviendo, ensangrentada pero incólume, y la deconstrucción reagrupará de nuevo sus fuerzas para el asalto en calidad de muerto ‘viviente’. Cada uno de los contendientes es siempre muerto y siempre resucitado; la obligación de repetir, de volver a combatir en una batalla en la que el antagonista nunca puede ser destruido porque está siempre en todas partes y en ninguna, avanzar luchando hacia una (auto)matanza que nunca llega: esa es la dinámica de la deconstrucción. Al no haber interior ni exte-

pouvait renforcer leur indépendance au fur et à mesure qu'ils exhibaient leur propre aveuglement. D'autres peuvent ne pas savoir, mais savoir que personne ne sait est le savoir le plus privilégié que l'on puisse concevoir<sup>18</sup>. La déconstruction réinvente aussi cette vieille forme d'investissement de l'autorité qui en même temps laisse entendre qu'elle est privée de pouvoir, une sorte d'*abnégation moraliste* à présent revêtue de couleurs subversives. Le culte de l'indétermination, du manque de définition et de l'esquive étaient déjà des lieux communs pour les libéraux qui se refusaient à l'analyse historique ou sociale de la littérature et de la critique même. La déconstruction comporte à présent tous les risques d'une politique radicale mais en éliminant radicalement la possibilité même d'un savoir historique ou politique qui puisse transformer le lecteur en agent d'une action politique conventionnelle<sup>19</sup>. La politique radicale, quelle qu'elle soit, ne s'exercera que d'une manière furtive, en cajolant ou en embobelinant l'ennemi pour qu'il trébuche de lui-même et révèle son aspect idéologique. Ainsi : “La métaphysique continuera à vivre, ensanglantée mais saine, et la déconstruction regroupera à nouveau ses forces pour l'assaut en tant que mort ‘vivant’. Chaque combattant est toujours mort et toujours ressuscité ; l'obligation de répéter, de retourner au combat dans une bataille où l'adversaire ne peut jamais être détruit car il est toujours partout et nulle part, l'obligation d'avancer en luttant vers un (auto)massacre qui ne se produit jamais : c'est là la dynamique de la déconstruction. Du fait de ne pas avoir ni dedans ni dehors, du fait aussi que l'ennemi métaphysique est dans la place, la déconstruction se maintient en vie grâce à ce qui la contamine. Elle peut donc recueillir les plaisirs d'une possible auto-dissolution qui, en tant que forme d'invulnérabilité, se reflète dans un autre ; dans le fait qu'elle ne pourra jamais mourir parce que l'ennemi est déjà dedans et qu'on ne peut pas le tuer. Le non-sens de ‘je me suis donné la mort’ est le non-sens de la déconstruction. Si l'ennemi métaphysique est partout et nulle part, la déconstruction y est aussi, ce qui revient à dire qu'elle ne peut jamais mourir et qu'elle est toujours déjà morte ; elle ne peut jamais mourir parce qu'elle est toujours déjà morte et elle est toujours déjà morte parce qu'elle ne peut jamais mourir.

rior, al estar el enemigo metafísico dentro de la fortaleza, la deconstrucción se mantiene viva gracias a aquello que la contamina y puede por ello cosechar los placeres de una posible autodisolución que, en su calidad de forma de invulnerabilidad, se refleja en otra: en el hecho de que nunca se podrá morir porque el enemigo está ya dentro y es imposible matarle. El sin sentido de 'me di muerte' es el sin sentido de la deconstrucción. Si el enemigo metafísico está en todas partes y en ninguna, también lo está la deconstrucción, lo cual equivale a decir que no puede morir nunca y siempre ha muerto ya; no puede morir nunca porque siempre ha muerto ya y siempre ha muerto ya porque no puede morir nunca. Y el momento en el que todo esto ocurre es naturalmente el momento de *jouissance* o *petite mort*"<sup>20</sup>.

Así pues, negación de la política convencional en nombre de algo más radical, algo *más político* que la propia política: la deconstrucción de la metafísica occidental, la subversión del sistema, el desmantelamiento de la ideologías culturales. Hasta la escuela de la *sospecha* queda anticuada y da paso a la escuela de la *paranoia*: fobia sistemática ante cualquier atisbo de unidad (aunque sea política, o sea, provocada por necesidades políticas y no por preferencias intelectuales); devoción ciega a la diferencia y a la pluralidad como si fueran valores intrínsecamente liberadores y positivos. En cualquier circunstancia, en cualquier momento. "No importa, dice Eagleton, si de hecho no hay fuerza política a mano para transformar la totalidad, dado que *no hay* totalidad que transformar" sino sólo un sistema híbrido, múltiple, fragmentario, diseminado. "Es como si habiendo perdido el cuchillo para el pan, se declarara que ya viene cortado en rebanadas"<sup>21</sup>. Cualquier insistencia en la "totalidad" que suene demasiado marxista, cualquier defensa de un movimiento cultural y político que implique a amplias mayorías, será calificado de reaccionario, represivo, metafísico. Probablemente, ha llegado a decir Eagleton, semejante fantasía sólo pueda servir a aquellos y aquellas (quizás demasiado jóvenes) que *no* han sido objeto de la explotación de alguna minoría (y por tanto no han tenido necesidad

Et le moment où tout cela arrive est naturellement le moment de la *jouissance* ou de la *petite mort*"<sup>20</sup>.

Ainsi donc, négation de la politique conventionnelle au nom de quelque chose de plus radical, quelque chose de *plus politique* que la politique même : la déconstruction de la métaphysique occidentale, la subversion du système, le démontage des idéologies culturelles. Même l'école du *soupçon* en devient ancienne et cède le pas à l'école de la *paranoïa* : phobie systématique face à tout signe d'unité (même dans le cas de l'unité politique, c'est-à-dire, provoquée par des nécessités politiques et non par des préférences intellectuelles) ; dévotion aveugle à la différence et à la pluralité comme si celles-ci étaient des valeurs intrinsèquement libératrices et positives. En toute circonstance, en tout moment. "Peu importe, écrit Eagleton, si de fait il n'y a pas de force politique prête à transformer la totalité, puisqu'il n'y a pas de totalité à transformer" mais seulement un système hybride, multiple, fragmentaire, disséminé. "C'est comme si, ayant perdu le couteau à pain, on déclarait que la miché est déjà coupée en tranches"<sup>21</sup>. Toute insistance sur la "totalité" ayant un écho trop marxiste, toute défense d'un mouvement culturel et politique impliquant des majorités amples, seront qualifiées de réactionnaires, répressives, métaphysiques. Eagleton est allé jusqu'à dire que, probablement, une telle fantaisie ne peut servir qu'à ceux et celles (peut-être trop jeunes) qui *n'ont pas* été l'objet de l'exploitation d'une quelconque minorité (et n'ont pas pour autant eu à défendre leur égalité), bien que, bien évidemment, ils aient été l'objet de la discrimination d'une majorité (et donc, ils ont dû défendre leur différence).

Il semble cependant que les vieilles prétentions à la *connaissance* continuent à être nécessaires pour les gens vulgaires qui essaient de se libérer de leurs défauts. Grâce à la connaissance historique et sociale, les gens arrivent encore à comprendre leur condition et peuvent la modifier. Dire que ceux qui espèrent découvrir *la* vérité, ou savoir quels sont *les* faits, collaborent avec le système, n'est pas reconnaître le poids de l'indicible mais revient à sombrer dans l'imbécillité. Seuls ceux qui sont suffisamment privilégiés pour ne pas avoir besoin de savoir *ce qui* leur arrive ou *ce qu'*ils peuvent faire, ni de savoir qui

de defender su igualdad), aunque desde luego hayan sido objeto de la discriminación de una mayoría (y por tanto, si hayan tenido necesidad de defender su diferencia).

Las viejas pretensiones de *conocimiento*, sin embargo, parece que siguen siendo necesarias para la gente vulgar que trata de liberarse de sus penurias. Gracias al conocimiento histórico y social la gente aún logra comprender su condición y modificarla. Decir que quien confía en descubrir *la verdad*, o saber cuáles son *los hechos* colabora con el sistema no es reconocer el peso de la indecibilidad sino hundirse en la imbecilidad. Sólo aquellos que son lo suficientemente privilegiados como para no necesitar saber *qué* les pasa o *qué* pueden hacer, quiénes son y quiénes les dicen quién son, sólo aquellos que no se juegan políticamente nada por intentar saber cómo *son* las cosas, tienen poco que perder proclamando las virtudes políticas de la indecibilidad. De hecho, cuando la teoría de raza, la de género o la teoría gay ha estado pegada a las experiencias reales que las han inspirado, no se han podido permitir semejante demolición de la teoría. El estudio histórico, sociológico, económico de la esclavitud o de la violencia de género ha ayudado a la gente a *definir* su propia identidad y a explicarse *mejor* los intereses más sórdidos y retorcidos de los amos, los maridos, los patronos o los heterosexuales. La crítica deconstructiva está en abierta oposición con la crítica cultural, si "cultural" significa algo más que un género exhibicionista de suicidio teórico y tiene que ver con los instrumentos prácticos para el reconocimiento y la justicia sociales. Puede que la teoría de raza o de género hayan fomentado el separatismo cultural, convirtiendo las diferencias en algo absoluto, pero el remedio contra esos vicios no es la deconstrucción del conocimiento histórico, sino más conocimiento histórico.

Sea como sea, el ideal de Cultura como consenso que predicó el humanismo tradicional era una falsa ilusión, de acuerdo. Pero ¿por qué los críticos postmodernos actúan con tan poco espíritu *histórico*? ¿Por qué no recuerdan el potencial *político* que también tuvo la crítica cultural tradi-

ils sont et qui leur dit ce qu'ils sont, ceux-là seuls qui ne risquent politiquement rien à tenter de savoir comment *sont* les choses, ont peu à perdre à proclamer les vertus politiques de l'indicible. De fait, lorsque la théorie raciale, celle sur les différences sexuelles ou la théorie gay correspondaient aux expériences réelles qui les avaient inspirées, elles n'ont pas pu se permettre une telle démolition de la théorie. L'étude historique, sociologique, économique de l'esclavagisme ou des violences à connotation sexuelle a aidé les gens à *définir* leur propre identité et à s'expliquer *mieux* les intérêts les plus sordides et pervers des maîtres, des maris, des patrons ou des hétérosexuels. La critique déconstructiviste est en opposition ouverte avec la critique culturelle, dans le cas où "culturel" signifierait quelque chose de plus qu'un genre exhibitionniste de suicide théorique et aurait à voir avec les instruments pratiques pour la reconnaissance et la justice sociale. Il se peut que les théories sur les différences raciales ou sexuelles aient préparé le séparatisme culturel, en transformant les différences en quelque chose d'absolu ; mais le remède contre ces vices n'est pas la déconstruction de la connaissance historique, mais davantage de connaissance historique.

D'accord, quoi qu'il en soit, l'idéal de Culture en tant que consensus qui prêcha l'humanisme traditionnel était une fausse illusion. Mais pourquoi les critiques postmodernes agissent-ils avec aussi peu d'esprit *historique* ? Pourquoi ne se souviennent-ils pas du potentiel *politique* que possédait aussi la critique culturelle traditionnelle ? Comme le dit Eagleton, la conception traditionnelle de l'expérience esthétique en tant qu'expérience où on met en jeu l'idée d'un sujet universel qui transcende les particularités fut "une idée révolutionnaire, une lutte contre les privilèges et les sectarismes des *anciens régimes*, une lutte pour laquelle l'idée d'une humanité universelle, l'idée du respect que chacun mérite, le vote, et la voix d'un être parce qu'il est humain et non parce que c'est le fils d'un comte prussien, ont constitué une affaire plutôt subversive. En réalité, il n'y a rien d'erroné dans l'idée d'un sujet universel, dans la mesure où on l'entend comme quelque chose qui se crée *politiquement*. Cela veut dire, entre autres, que le fait d'être un prélat mexicain ou un banquier maltais

cional? Como dice Eagleton, la concepción tradicional de la experiencia estética como una experiencia en la que se ponen en juego la idea de un sujeto universal que trasciende las particularidades fue “una idea revolucionaria, una lucha contra los privilegios y sectarismos de los *anciens regimes*, una lucha para la que la idea de una humanidad universal, la idea de que te mereces respeto, voto, y voz porque eres humano y no porque eres el hijo de un conde Prusiano, fue un asunto bastante subversivo. En realidad, no hay nada erróneo en la idea de un sujeto universal, siempre y cuando lo entiendas como algo que se va creando *políticamente*. Significa, entre otras cosas que ser un prelado mexicano o un banquero malayo no te garantiza ningún privilegio en una sociedad política”<sup>22</sup>. La crítica cultural postmoderna, sin embargo, ha silenciado esta parte de la historia y ha tachado de reaccionaria a toda la vieja crítica. Se debería por tanto, recordar esa otra parte de la historia, por mucho que “las formas opresivas que ha adoptado la idea igualitaria de un sujeto universal hayan excluido a todos esos grupos sociales que, en el mismo momento en el que la teoría cultural cuajaba, fueron accediendo mayoritariamente a la educación superior por primera vez, al mismo tiempo que reivindicaban sus derechos civiles ante el conjunto de la sociedad”<sup>23</sup>.

¿Acaso la integración de la crítica postmoderna con la *diversidad* de microculturas (una diversidad que, como ya he dicho, pone al mismo nivel a un grupo de inmigrantes y a los vegetarianos, a los gays y a los grupos de defensa de los animales) es algo más positivo que la falsa autonomía y la distancia de la crítica tradicional?<sup>24</sup>. Si la fuerza crítica de la teoría humanista liberal fue truncada por su distancia del mundo real –afirma Eagleton–, la fuerza crítica de la teoría postmoderna ¿no está anulada por su absoluta complicidad con ese mundo?<sup>25</sup>. El culto de los postmodernos a la diferencia y la pluralidad, probablemente se pueda leer “como un síntoma de la confusión de la izquierda, y no como la solución a ella”<sup>26</sup>. El problema no es sólo que buena parte de lo que pasa por teoría de cultura sea puro consumismo cultu-

ne garantit aucun privilège dans une société politique”<sup>22</sup>. La critique culturelle postmoderne, cependant, a passé sous silence cette partie de l'histoire et a qualifié toute la vieille critique de réactionnaire. On devrait donc se souvenir de cette autre partie de l'histoire, bien que “les formes d'oppression adoptées par l'idée égalitaire d'un sujet universel aient exclu tous ces groupes sociaux qui, au même moment où la théorie culturelle prenait forme, ont eu majoritairement accès à l'éducation supérieure pour la première fois, tandis qu'ils revendiquaient leurs droits civils face à l'ensemble de la société”<sup>23</sup>.

Est-ce que par hasard, l'intégration par la critique postmoderne de la *diversité* des micro-cultures (une diversité qui, comme je l'ai déjà dit, met au même niveau un groupe d'immigrants et des végétariens, ou les gays et les groupes de défense des animaux) est quelque chose de plus positif que la fausse autonomie et la distance de la critique traditionnelle ?<sup>24</sup>. Si la force critique de la théorie humaniste libérale fut diminuée par sa distance vis-à-vis du monde réel –suivant Eagleton –, la force critique de la théorie postmoderne n'est-elle pas annulée par sa complicité absolue avec ce monde ?<sup>25</sup>. Les cultes postmodernes voués à la différence et à la pluralité peuvent probablement se lire “comme un symptôme de la confusion de la gauche, et non comme sa solution”<sup>26</sup>. Le problème n'est pas seulement qu'une bonne partie de ce qui se fait passer pour une théorie de la culture soit de la pure consommation culturelle (faites un tour des universités des États-Unis où des fils à papa sans la moindre idée de la politique déconstruisent l'Occident), mais que des valeurs comme la différence, la pluralité, l'hybridité et l'hétérogénéité sont politiquement très utiles au capitalisme avancé<sup>27</sup>. “Le féminisme et l'ethnique – dira Eagleton – sont populaires aujourd'hui parce qu'ils deviennent cruciaux pour certains des combats politiques les plus vitaux qui ont lieu en ce moment, mais sont aussi populaires parce qu'ils ne sont pas nécessairement anticapitalistes, et donc s'ajustent bien à une ère postradicale”<sup>28</sup>. Les questions du corps et de l'identité développent aussi les vieilles politiques matérialistes d'une façon nécessaire et pourraient donc s'entendre comme un pas en avant de la gauche. Cependant,

ral (dé una vuelta, si no, por las universidades de Estados Unidos donde niños de papá sin puñetera idea de política deconstruyen Occidente); sino que valores como diferencia, pluralidad, hibridez y heterogeneidad son políticamente muy útiles para el capitalismo avanzado<sup>27</sup>. El feminismo y lo étnico –dirá Eagleton– “son populares hoy día porque resultan cruciales para algunas de las luchas políticas más vitales que se afrontan, pero también son populares porque no son necesariamente anticapitalistas, y por tanto encajan bien en una era postradical”<sup>28</sup>. Las cuestiones de cuerpo y de identidad también desarrollan las viejas políticas materialistas de una forma necesaria y, por tanto, podrían entenderse como un avance de la izquierda, y sin embargo, también funcionan como base o de un radicalismo puritano o como un sector cínico del hedonismo consumista<sup>29</sup>. El culturalismo, pues, no ensancha a un socialismo materialista que siga ejerciendo oposición al sistema, más bien lo suplanta.

El diagnóstico de Eagleton ha sido bastante claro: el culturalismo de la teoría postmoderna es producto de la *derrota* política de la izquierda y, por tanto, puede funcionar como una oportuna fantasía consoladora. La teoría literaria y cultural ha sido, desde los setenta, una continuación de la política radical en terrenos que los conservadores, el humanismo liberal y la vieja izquierda habían ignorado: lenguaje, género, sexualidad, identidad. Sin embargo, una de las razones que explican este indudable avance de la política en terrenos culturales, es el propio *retroceso* de la política de *clases* y la lucha por la igualdad económica. El culturalismo es “una forma de mantener vivo al nivel de discurso lo que se perdió para siempre en las calles de París o Berlín...”. Fue el derrumbe político lo que forzó a desviar hacia el mundo de la cultura lo que no podía llevar a cabo en el de la política<sup>30</sup>. En los setenta, dice Eagleton, la crítica cultural de izquierdas hablaba de economía, de signos y de cuerpos. En los ochenta, con el Thatcherismo y el Reaganismo en su mejor momento, de signos y cuerpos. A finales de los ochenta, de cuerpos: “el fetichismo americano por el cuerpo, sea a través de Jane Fonda o de Michel

elles fonctionnent aussi comme la base d'un radicalisme puritain ou comme un secteur cynique de l'hédonisme de consommation<sup>29</sup>. Le culturalisme ne s'ouvre donc pas à un socialisme matérialiste qui continue à exercer une opposition au système, mais plutôt le remplace.

Le diagnostic de Eagleton a été suffisamment clair: le culturalisme de la théorie postmoderne est le produit de la *défaite* politique de la gauche et peut donc fonctionner comme une fantaisie opportune et consolatrice. La théorie littéraire et culturelle a été, dès les années soixante-dix, une continuation de la politique radicale dans des domaines que les conservateurs, l'humanisme libéral et la vieille gauche avaient ignorés: le langage, le genre, la sexualité, l'identité. Cependant, l'une des raisons qui expliquent cette avancée indubitable de la politique dans les domaines culturels, est le *recul* même de la politique des *classes* et de la lutte pour l'égalité économique. Le culturalisme est “une forme de maintenir en vie au niveau du discours ce qui s'est perdu pour toujours dans les rues de Paris ou de Berlin...”. L'écroulement politique a obligé à dévier vers le monde de la culture ce qui ne pouvait pas s'obtenir dans celui de la politique<sup>30</sup>. Dans les années soixante-dix, écrit Eagleton, la critique culturelle de gauche parlait de l'économie, de signes et de corps. Dans les années quatre-vingt, avec le thatcherisme et le reaganisme à leur apogée, elle parlait de signes et de corps. À la fin des années quatre-vingt, elle ne parlait que de corps: “la fétichisation du corps par les Américains, à travers Jane Fonda ou Michel Foucault, fonctionne de deux façons: comme une précieuse avancée par rapport à une politique qui avait ignoré la chair, et en même temps – de la même façon que le fétiche freudien – comme un substitut d'une absence”<sup>31</sup>. La critique, disait Eagleton cet hiver au cours d'une conférence en Allemagne, se jette sur le corps tatoué ou perforé, sur le *body-art* ou le *cyborg*, mais pas sur le corps torturé, extenué ou intoxiqué. Le corps sadomasochiste ou polymorphe sera toujours un objet théorique ayant plus de glamour... L'*écriture* même, pourrait-on ajouter, se convertit en une prothèse corporelle de plus, un appareil étrange (du type David Cronenberg) avec lequel on peut couper et modeler son propre corps (théorique). Opérer sur soi-même,



Foucault, funciona de las dos maneras: como un valioso avance sobre una política que ignoró la carne, y al mismo tiempo, igual que el fetiche freudiano, como un sustituto de una ausencia esquivada<sup>31</sup>. La crítica, decía este invierno Eagleton en una conferencia en Alemania, se vuelca en el cuerpo tatuado o perforado, en el *body-art* o el *cyborg*, pero no en el cuerpo torturado, extenuado o intoxicado. El cuerpo sadomasoquista o polimorfo siempre resultara un objeto teórico con más *glamour*... La propia *écriture*, podría uno añadir, se convierte ella misma en una prótesis corporal más, un aparato extraño (tipo David Cronenberg) con el que puedes cortar y modelar tu propio cuerpo (teórico). Operar sobre ti mismo, volcar la escritura en sí misma, no es un signo de narcisismo, de falta de imaginación o de poder para actuar sobre las cosas, sino un certificado de máximo rigor intelectual. En fin, a través de esta curiosa inversión, el culturalismo postmoderno vuelve a negar la política, o sea, exactamente lo mismo que negaba su supuesto enemigo, aquella alta cultura para la cual todo lo que tenía que ver con la materialidad debía quedar al margen. La cultura postmoderna, ahora, convierte la teoría en una parte del cuerpo, borrando sin más la diferencia entre el cultivo privado de uno mismo y el servicio a las causas públicas.

Pero ¿a qué se debe este sucedáneo postmoderno de crítica de izquierda? ¿Por qué la crítica cultural se arroga tanto protagonismo político? Eagleton da su propia versión: el hecho de que los departamentos de literatura adquirieran tanto protagonismo en Estados Unidos fue fruto de varias renunciadas. Renuncia prolongada de la filosofía americana, demasiado científica y técnica desde la Guerra Fría, a plantearse cuestiones demasiado complejas pero vivas para mucha gente que acabó dirigiéndose a otros departamentos en busca de respuestas. Nietzsche, Freud y Marx acabaron leyéndose en departamentos de inglés, dado que los filósofos preferían devanarse los sesos con la lógica, la filosofía del lenguaje o de la ciencia. Y renuncia de una sociología demasiado positivista reacia a estilos europeos de sociología, más filosóficos y especulativos, si se quiere

retornar l'écriture sur soi-même, n'est pas un signe de narcissisme, de manque d'imagination ou de pouvoir pour agir sur les choses, mais un certificat de rigueur intellectuelle extrême. Finalement, à travers cette curieuse inversion, le culturalisme postmoderne recommence à nier la politique, c'est-à-dire, exactement la même chose que niait son ennemi supposé, cette haute culture pour laquelle tout ce qui avait un rapport avec la matérialité devait rester en marge. La culture postmoderne, à présent, convertit la théorie en une partie du corps, gommant sans problème la différence entre la culture privée de soi-même et le service aux causes publiques.

Mais à quoi ce succédané postmoderne de la critique de gauche est-il dû ? Pourquoi la critique culturelle s'arroge-t-elle un rôle politique premier ? Eagleton en donne sa propre version : le fait que les départements de littérature aient acquis un tel rôle aux États-Unis a été le fruit de nombreux renoncements. Renoncement prolongé de la philosophie américaine, trop scientifique et technique depuis la guerre froide, à se poser des questions trop complexes, mais vivantes pour beaucoup de gens qui finirent par se diriger vers d'autres départements à la recherche de réponses. Nietzsche, Freud et Marx finirent par être lus dans les départements d'anglais, puisque les philosophes préféraient se casser la cervelle avec la logique, la philosophie du langage ou de la science. Et renoncement d'une sociologie trop positiviste réfractaire aux styles européens de sociologie, qui sont plus philosophiques et spéculatifs, pour ainsi dire. La théorie culturelle, cependant, "ne peut pas jouer le rôle de la philosophie, de la sociologie, de l'histoire et de la science politique réunies. Si elle a tenté de le faire avec tant d'énergie, c'est parce que le reste des disciplines ont été indifférentes à certaines questions pour lesquelles les gens voulaient un type de réponse intéressante et qui – Dieu ait pitié de nous – sont tombées dans l'escarcelle de la critique culturelle"<sup>32</sup>. "Le fait étrange que la critique littéraire ait eu tant d'importance dans la culture anglaise s'explique, en bonne partie, par le fait que certaines disciplines académiques qui lui étaient proches avaient négligé leurs responsabilités intellectuelles. Après tout, les grandes questions spéculatives, les questions relatives à la vérité et à la justice,

decir así. La teoría cultural, sin embargo, “no puede cumplir el papel de la filosofía, la sociología, la historia y la ciencia política juntas. Si lo ha intentado tan enérgicamente es por eso, porque el resto de disciplinas se han lavado las manos ante ciertas cuestiones para las que la gente quería algún tipo de respuesta interesante y que –Dios se apiade de nosotros– han acabado cayendo en el cesto de la crítica cultural”<sup>32</sup>. “El extraño hecho de que la crítica literaria cobrara tanta importancia en la cultura inglesa se debe, en buena parte, a que algunas de las disciplinas académicas colindantes a ella se desentendieron de sus responsabilidades intelectuales. Después de todo, las grandes cuestiones especulativas, las cuestiones relativas a la verdad y justicia, a la libertad y la felicidad, necesitan plantearse en algún sitio. Pero como la filosofía árida y técnica, y la sociología positivista no acogieron semejantes discusiones, éstas acabaron desplazándose hacia una crítica que, realmente, no estaba intelectualmente preparada para afrontar ese reto. La teoría cultural, pues, ha de entenderse como una respuesta a esa acuciante necesidad histórica... Un intento de hacerse cargo, desde el campo de los estudios literarios, de las cuestiones de las que esas otras disciplinas colindantes se desentendieron [...] La crítica cultural, pues, es fruto de un doble rechazo: por un lado, de la reducción de esas cuestiones a meros pseudo-problemas o a esos ejercicios técnicos que tanto han caracterizado a la filosofía y la ciencia social inglesa. Por otro lado, de un desplazamiento moralista de esas cuestiones que, en definitiva, ha sido lo máximo que la crítica ha sido capaz de ofrecer a modo de reacción. En esta medida, la teoría cultural representa un desafío fundamental a nuestra actual división del trabajo académico, razón lo suficientemente importante como para que el sistema lo considere algo molesto”<sup>33</sup>.

La teoría cultural surge como respuesta a una crisis producida por dos hechos: la excesiva profesionalización y despolitización de otras disciplinas, por un lado; el colapso del paradigma humanista liberal dentro de los estudios literarios, por el otro<sup>34</sup>. La Cultura y la solemne crítica huma-

à la liberté et au bonheur, doivent être abordées quelque part. Mais comme la philosophie aride et technique, et la sociologie positiviste n'ont pas accueilli de telles discussions, celles-ci finirent par aller vers une critique qui n'était pas vraiment intellectuellement préparée pour affronter ce défi. La théorie culturelle doit donc s'entendre comme une réponse à cette nécessité historique impérieuse... Une tentative de prendre en charge, depuis le domaine des études littéraires, des questions négligées par les autres disciplines proches [...] La critique culturelle est donc le fruit d'un double refus : d'une part, le fruit de la réduction de ces questions à de simples pseudo-problèmes ou à ces exercices techniques qui ont tant caractérisé la philosophie et la science sociale anglaise ; d'autre part, le fruit d'un déplacement moraliste de ces questions qui, en définitive, a été le maximum de ce que la critique a été capable d'offrir en tant que réaction. Dans cette mesure, la théorie culturelle représente un défi fondamental pour notre division actuelle du travail académique, raison suffisamment importante pour que le système la considère comme quelque chose de gênant”<sup>33</sup>.

La théorie culturelle surgit comme une réponse à une crise produite par deux faits : d'une part, la professionnalisation excessive et la dépolitisation des autres disciplines ; et d'autre part, l'écroulement du paradigme humaniste libéral dans les études littéraires<sup>34</sup>. La Culture et la critique humaniste solennelle n'ont pas réussi à rédimer ce monde avec leurs idéaux, pas plus que ne l'avait fait leur devancière, la religion. Mais la théorie postmoderne, la continuatrice de la Culture, ne peut pas non plus rédimer ce monde en se basant sur un nouveau type de culture. La Culture prétendait résoudre d'une façon imaginaire les contradictions du capitalisme en fuyant la politique. La nouvelle critique, par contre, se jeta sur la culture comme si c'était la clé et la totalité de la politique, justement au même moment où le capitalisme et les forces du marché pénétraient plus profondément dans la production culturelle<sup>35</sup>.

Selon Eagleton, la théorie culturelle *ne devrait* donc pas tenter de remplir ce vide laissé par les humanités, car, lorsqu'elle le fait, son apparente solución (l'institucionalización d'une nouvelle discipline appelée “études culturelles”) se transforme en une partie du

nista no logró redimir a este mundo con sus ideales, igual que no lo había hecho su antecesora, la religión. Pero la teoría postmoderna, la sucesora de la Cultura, tampoco puede redimir este mundo a base de un nuevo tipo de cultura. La Cultura pretendía resolver imaginariamente las contradicciones del capitalismo huyendo de la política. La nueva crítica, en cambio, se volcó en la cultura como si fuera la clave y totalidad de la política, justo en el mismo momento en el que el capitalismo y las fuerzas del mercado penetraban más profundamente en la producción cultural<sup>35</sup>.

Según Eagleton, pues, la teoría cultural *no debería* intentar rellenar ese agujero que han dejado abierto las humanidades, dado que cuando lo hace su aparente solución (la institucionalización de una nueva disciplina llamada “estudios culturales”) se convierte en parte del problema, y no en su solución<sup>36</sup>. Para Eagleton la crítica sólo debería *mantener abierto* el vacío creado por el colapso del paradigma humanista y el fracaso político de la propia izquierda, o si se quiere decir como Edward Said: mantener el *amateurismo* que la animó hace años.<sup>37</sup> La teoría cultural *no debería* concebirse como un nuevo paradigma, un tipo nuevo de conocimiento o nueva disciplina, y menos aún como una práctica intrínsecamente política, sino sólo con un espacio poroso “donde un montón de discursos con casi nada en común le siguen dando vueltas a un asunto (el arte) cuya definición es parte del problema”<sup>38</sup> (y donde dice “arte”, póngase más bien “cultura”). La teoría cultural no debería tomarse por un discurso con un objeto de investigación propio, sino más bien “una perspectiva particular desde la cual observar la historia de nuestra época”<sup>39</sup>. La idea de que puede haber una teoría o discurso crítico que sea intrínsecamente cultural (como antes lo fue la idea de una crítica esencialmente literaria), es una ilusión o una forma de consolarse. Sostener que la *raison d'être* de la teoría literaria no proviene necesariamente del texto literario o que la teoría cultural no es inherentemente limitable a ese vago objeto conocido como “lo cultural”, simplemente es reconocer que, de tener alguno, los efectos prácticos que pudiera tener la teoría “se esparcirán por un

problema”<sup>36</sup>. Pour Eagleton la critique devrait uniquement *maintenir ouvert* le vide créé par l'écroulement du paradigme humaniste et l'échec politique de la gauche, ou pour le dire comme Edward Said : maintenir l'amateurisme qui l'avait animé il y a plusieurs années<sup>37</sup>. La théorie culturelle *ne devrait pas* être conçue comme un nouveau paradigme, un type nouveau de connaissance ou une nouvelle discipline, et encore moins comme une pratique intrinsèquement politique, mais seulement comme un espace poreux “où un tas de discours n'ayant pratiquement rien en commun continuent de tourner autour de l'affaire (l'art) dont la définition est une partie du problème”<sup>38</sup> (et là où on dit “art”, on devrait plutôt dire “culture”). La théorie culturelle ne devrait pas se prendre pour un discours ayant un objet de recherche propre, mais plutôt “une perspective particulière d'où observer l'histoire de notre époque”<sup>39</sup>. L'idée qu'il puisse exister une théorie ou un discours critique qui soit intrinsèquement culturel (comme ce fut auparavant le cas de l'idée d'une critique essentiellement littéraire), est une illusion ou une façon de se consoler. Soutenir que la *raison d'être* de la théorie littéraire ne provient pas nécessairement du texte littéraire ou que la théorie culturelle n'est pas, d'une façon inhérente, limitable à ce vague objet connu comme “le culturel”, équivaut simplement à reconnaître que les effets pratiques – au cas où il y en aurait – que pourrait avoir la théorie “se disperseraient dans un champ beaucoup plus vaste”<sup>40</sup>. Il se peut que la théorie de la culture ait ses propres intérêts (différents, supposons, de ceux de la philosophie ou de la sociologie) ; mais aujourd'hui, si elle les a et s'ils ne sont pas purement académiques, ce n'est pas parce qu'elle peut s'inscrire dans le “culturel” ou parce qu'elle illumine certains phénomènes *spécifiquement* culturels, mais parce que la théorie de la culture continue de tenter de maintenir ouvert ce vide qu'elle-même ne peut remplir. La théorie culturelle, n'est qu'un *symptôme*, l'expression d'une crise dans la division actuelle des disciplines qui a été favorisée par la pression des événements sociaux et politiques réels. “Ce n'est qu'une crise dans la division du travail discursif ; et ce qui arrivera finalement, sera une question de *politique*, et non de théorie”<sup>41</sup>.

Espérons ! Bien que c'est difficile à croire, parce que, comme je l'ai dit, les vieux humanistes et les

campo mucho más amplio<sup>40</sup>. Puede que la teoría de la cultura tenga sus propios intereses (diferentes, pongamos, de los de la filosofía o la sociología), pero hoy por hoy, si los tiene y si no son meramente académicos, no es porque pueda circunscribirse a “lo cultural” o porque arroje luz sobre ciertos fenómenos *específicamente* culturales, sino porque sigue intentando mantener abierto ese hueco que ella misma no puede rellenar. La teoría cultural, sólo es un  *síntoma*, la expresión de una crisis en la división actual de disciplinas que ha sido propiciada por la presión de acontecimientos sociales y políticos reales. “Sólo es una crisis en la división del trabajo discursivo; y lo que finalmente pase, será una cuestión de *política*, no de teoría<sup>41</sup>”.

Ojalá, aunque cuesta creerlo, porque, tal como he dicho, los viejos humanistas y los postmodernos, aparentes enemigos, siguen colaborando tácitamente y siguen usando la idea de cultura como una resistencia contra la política. Aunque quizás he sido demasiado esquemático y además de los viejos humanistas y los nuevos postmodernos habría que añadir a un tercer frente, verdaderamente poderoso: toda esa serie de antiguos marxistas que desde los ochenta se entregan en cuerpo y alma a las nuevas ciencias sociales, a la nueva filosofía política, a la nueva ética...<sup>42</sup>. Desde luego, las relaciones de estos nuevos apóstoles de la Tercera Vía con críticos culturales marxistas como Eagleton no parece fácil. El liberal americano, Richard Rorty, reconocía hace poco que Cornel West, Fredric Jameson y el propio Eagleton son pensadores socialmente útiles aunque tienen un pequeño “defecto”: aún se califican de *marxistas*. No se les debería reprender –añadía con cierta coña–, pese a que los polacos, los húngaros y los disidentes chinos detesten oír hablar de marxismo, porque en boca de gente como Eagleton, la etiqueta “marxismo” sólo tiene un valor sentimental y no significa más que la conciencia de que los ricos todavía estafan a los pobres<sup>43</sup>.

No creo, sinceramente, que el marxismo de Eagleton sólo sea fruto de la nostalgia, ni que se reduzca a la simpleza moralista que señala Rorty<sup>44</sup>.

postmodernes, ennemis apparents, continuent à collaborer tacitement et continuent à utiliser l'idée de culture comme une résistance contre la politique. Bien que, peut-être, j'ai été trop schématique et qu'il faille ajouter aux vieux humanistes et aux nouveaux postmodernes, un troisième front, vraiment puissant : toute cette série d'anciens marxistes qui, dès les années quatre-vingt, se livrent corps et âme aux nouvelles sciences sociales, à la nouvelle philosophie politique, à la nouvelle éthique...<sup>42</sup>. Bien évidemment, les relations entre ces nouveaux apôtres de la Troisième Voie et les critiques culturels marxistes comme Eagleton ne semblent pas aisées. Le libéral américain Richard Rorty reconnaissait récemment que Cornel West, Fredric Jameson et même Eagleton sont des penseurs socialement utiles, malgré leur petit “défaut” : ils se qualifient encore de *marxistes*. On ne devrait pas leur reprocher –ajoute-t-il avec une certaine raillerie –, bien que les Polonais, les Hongrois et les dissidents chinois détestent entendre parler de marxisme, parce que dans la bouche de personnes comme Eagleton, l'étiquette “marxisme” n'a qu'une valeur sentimentale et ne signifie rien de plus que la conscience que les riches escroquent encore les pauvres<sup>43</sup>.

Sincèrement, je ne crois pas que le marxisme de Eagleton n'est que le fruit de la nostalgie, ni qu'il est réduit à la simplicité moraliste que montre Rorty<sup>44</sup>. Quel que soit le destin final des marxistes de l'Atlantique du Nord, la position de Eagleton a au moins la vertu de montrer les contradictions de la théorie de gauche, tandis que beaucoup d'autres intellectuels qui, à l'époque, s'étaient vantés d'être des marxistes abandonnèrent immédiatement de telles impasses et se jetèrent dans les bras d'une théorie culturelle néolibérale qui substitue les valeurs du vieil humanisme par un pluralisme culturel apparemment plus tolérant<sup>45</sup>. A la différence de leurs antécédents, ces nouveaux libéraux incluent des thèmes comme le sexe, la race et l'identité dans leur propre style de critique culturelle, bien qu'en les concevant toujours du point de vue de l'individualisme libéral. Le pluralisme, après tout, semble être le dénominateur commun de tous les ennemis des marxistes, qu'il s'agisse de vieux humanistes, de postmodernes ou de néolibéraux.

Il me semble qu'à partir des années quatre-vingt-

Sea cual sea el destino final de los marxistas del Atlántico Norte, la postura de Eagleton tiene, al menos, la virtud de mostrar la contradicciones de la teoría de izquierdas, mientras que muchos otros intelectuales que en su día presumieron de marxistas abandonaron inmediatamente semejantes atolladeros y se echaron en brazos de una teoría cultural neoliberal que sustituye los valores del viejo humanismo por un pluralismo cultural aparentemente más tolerante<sup>45</sup>. A diferencia de sus antecesores estos nuevos liberales incorporan temas como el género, la raza y la identidad en su propio estilo de crítica cultural, aunque siempre concibiéndolos desde la óptica del individualismo liberal. El pluralismo, después de todo, parece ser el denominador común de todos los enemigos de los marxistas, sean viejos humanistas, postmodernos o neoliberales.

Desde los noventa, diría yo, los dilemas de Eagleton se siguen pareciendo demasiado a los de su maestro Williams: Eagleton no es un crítico literario, ni un sociólogo, ni un teórico político, ni un filósofo social ni un comentarista cultural. Para algunos críticos literarios enemigos de la crítica con horizontes políticos o sociales (pienso en Harold Bloom, quien recientemente tachaba a Eagleton de mequetrefe marxista) su actitud resulta tan poco literaria y tan política como la de los mismos postmodernos a los que, paradójicamente, Eagleton critica. Para los sociólogos y los politólogos, sin embargo, Eagleton siempre pecará por el otro extremo: no es suficientemente científico, dirán los unos; no se centra en lo verdaderamente político y está demasiado pendiente de lo cultural, dirán los otros; es tan vago como los críticos literarios y tan abstracto como los filósofos, quizás dirán.

Y es que no hay un nombre preciso para el terreno en que se mueve, a no ser el que él atribuyó al propio Raymond Williams: el intento, quizás imposible, de formación de una contraesfera pública basada en instituciones culturales y populares que en Gran Bretaña no consiguieron implantarse ni con la ayuda del laborismo<sup>46</sup>. La crítica socialista de hoy día no puede, como *no* pudo entonces, crear por sí misma esa contraesfera; de

dix, les dilemmes de Eagleton continuent à trop ressembler à ceux de son maître Williams : Eagleton n'est pas un critique littéraire, ni un sociologue, ni un théoricien politique, ni un philosophe social, ni un commentateur culturel. Pour quelques critiques littéraires ennemis de la critique ayant des horizons politiques ou sociaux (je pense à Harold Bloom, qui traita récemment Eagleton de freluquet marxiste), l'attitude de Eagleton est aussi peu littéraire, et tout aussi politique, que celle même des postmodernes que, paradoxalement, Eagleton critique. Tandis que les sociologues et les politologues lui feront des reproches diamétralement opposés : suivant les uns ou les autres, Eagleton ne serait pas suffisamment scientifique ou il serait trop dépendant du culturel, il ne se centrerait pas vraiment sur le politique ; ou encore, peut-être, Eagleton serait aussi vague que les critiques littéraires et aussi abstrait que les philosophes.

En effet, il n'y a pas de terme précis pour désigner le cadre où Eagleton intervient, sauf celui qu'il avait attribué à Raymond Williams : la tentative, peut-être impossible, de créer un contreponds publique basé sur des institutions culturelles et populaires qui, en Grande-Bretagne, n'ont pas pu être implantées même avec l'aide du laborisme<sup>46</sup>. La critique socialiste d'aujourd'hui ne peut pas, comme elle *n'a pas pu* le faire alors, créer elle-même ce contreponds ; de fait, cette critique ne peut exister pleinement avant que ce contreponds soit construit. Le public de la critique socialiste n'est pas formé par ceux qui partagent une même sensibilité, mais par ceux qui occupent une position sociale commune ; c'est un point sur lequel Eagleton insiste. La vraie popularisation des idées politiques au sein d'un public général, suppose donc l'organisation préalable de ce public. L'intellectuel dissident et isolé, ainsi que le poète romantique, prétendent créer un public par eux-mêmes, une culture commune face au politique, tandis que "pour le critique socialiste, le politique est la condition préalable à cette solidarité"<sup>47</sup>. C'est ainsi que l'intellectuel socialiste, tant que la situation ne change pas, demeure paradoxalement coincé entre la dissociation de la sensibilité du critique romantique et la tentative d'un engagement pratique avec les institutions à travers une mission de popularisation des idées complexes. Le problème consiste à fonc-

hecho, esa crítica no existirá plenamente hasta que esa esfera se construya. El público de la crítica socialista no son quienes comparten una sensibilidad, sino quienes ocupan una posición social común –insiste el propio Eagleton–. La verdadera popularización de ideas políticas entre un público general, presupone, por tanto, la previa organización de ese público. El intelectual disidente y aislado, como el poeta romántico, pretende crear un público a través de su propia cultura, una cultura común frente a lo político, mientras que “para el crítico socialista, lo político es la condición previa de tal solidaridad”<sup>47</sup>. Así pues, mientras no cambien las cosas, el intelectual socialista se quedará paradójicamente varado entre la disociación de la sensibilidad del crítico romántico y el intento de un compromiso práctico con las instituciones a través de una tarea de popularización de ideas complejas. El problema de esta tarea es cómo salir adelante sin apoyarse en una industria cultural cada día más dependiente del mecenazgo comercial y de la condescendencia del Estado<sup>48</sup>.

Los límites del proyecto Eagleton, pues, parecen seguir siendo los mismos o muy parecidos a los que se enfrentó Williams, “no son los que existen entre disciplinas intelectuales, la política y la literatura, o entre la obra crítica y la ‘creativa’; son las fronteras que se levantan entre las instituciones académicas y la sociedad política”<sup>49</sup>. Como es obvio, la diferencia entre Williams y Eagleton es que éste ha tenido más tiempo para ver como la industria cultural, esa esfera pública mediada por las masas –para decirlo como Brenkman– engulle, desmantela y reconstruye nuevos movimientos sociales y prácticas alternativas. Pese a todo –decía Eagleton al final de *La función de la crítica*–, ese proceso no carece de contradicciones, ni su poder es implacable. “Ni el derrotismo francfortiano ni el triunfalismo enzensbergiano son apropiados”. La función del crítico socialista, por paradójica que resulte, sólo puede ser esa: comprometerse con algún tipo de proceso “mediante el cual las necesidades, los intereses y deseos reprimidos puedan asumir las formas culturales que podrían unificarlos en una fuerza política colectiva...”<sup>50</sup>. Así que, aún hoy, sin un enten-

tionner sans s'appuyer sur une industrie culturelle de plus en plus dépendante du mécénat commercial et de la condescendance de l'État<sup>48</sup>.

Les limites du projet de Eagleton semblent donc être pratiquement les mêmes que celles contre lesquelles Williams avait lutté, “ce ne sont pas celles qui existent entre les disciplines intellectuelles, la politique et la littérature, ou entre l'œuvre critique et la ‘créative’; ce sont les frontières qui se dressent entre les institutions académiques et la société politique”<sup>49</sup>. Bien évidemment, la différence entre Williams et Eagleton réside dans le fait que ce dernier a eu plus de temps pour constater que l'industrie culturelle – cette sphère publique dans laquelle les masses interviennent, pour le dire comme Brenkman – engoultit, démantèle et reconstruit de nouveaux mouvements sociaux et des pratiques alternatives. Malgré tout – écrivait Eagleton à la fin de *La fonction de la critique* –, ce processus ne manque pas de contradictions, et son pouvoir n'est pas implacable. “Ni le défaitisme de l'Ecole de Francfort, ni le triomphalisme à la Enzensberger ne sont appropriés”. La fonction du critique socialiste, aussi paradoxal que cela puisse paraître, ne peut être qu'un engagement dans un certain type de processus “à travers lequel les nécessités, les intérêts et les désirs réprimés peuvent assumer les formes culturelles qui pourraient les unifier en une force politique collective...”<sup>50</sup>. Donc, aujourd'hui encore, sans une compréhension toujours plus profonde des processus culturels “qui participent au développement et au renforcement du pouvoir politique, tout en lui résistant et parfois en le subvertissant, nous serions incapables de démasquer les combats les plus mortels pour le pouvoir, qui sont les combats que nous livrons à présent”<sup>51</sup>.

## 2. Petit guide pour lire Eagleton

Eagleton provient d'une famille galloise de la classe ouvrière; ses grands-parents étaient des émigrants irlandais. Né en 1943 (à Salford, Lancashire), il fut l'élève de Raymond Williams au Trinity College de Cambridge et boursier du Jesus College avant d'écrire une série d'essais polémiques dans *Slant*, la revue de la gauche catholique<sup>52</sup>.

Dès ses premières œuvres, Eagleton a associé un catholicisme radical à un socialisme de nuance

dimiento cada vez más profundo de los procesos culturales “a través de los cuales el poder político se despliega, se refuerza, se le resiste y a veces se le subvierte, seremos incapaces de desenmascarar las luchas por el poder más letales a las que ahora nos enfrentamos”<sup>51</sup>.

## 2. Breve guía para leer a Eagleton

Eagleton procede de una familia galesa de clase obrera, nieto de inmigrantes irlandeses. Nació en 1943 (Salford, Lancashire) y después de estudiar con Raymond Williams en el Trinity College de Cambridge obtuvo una beca del Jesus College y escribió una serie de polémicos ensayos en *Slant*, la revista de la izquierda católica<sup>52</sup>.

Desde sus primeras obras Eagleton combinó un catolicismo radical con un socialismo de corte revolucionario. Como ha subrayado Stephen Regan, la producción de Eagleton desborda, ya desde esta primera época, los límites entre estudios literarios y política. Entre 1964 y principios de los setenta, Eagleton combina panfletos sobre iglesia y leninismo, sobre eucaristía y revolución, con trabajos sobre Graham Green, Thomas Hardy, Charlotte Brontë y Gerard Manley Hopkins<sup>53</sup>. Desde sus primeras incursiones en la historia cultural irlandesa (sobre todo Yeats), hasta sus últimas obras sobre nacionalismo –dice Regan– “su carácter y sus simpatías caen del lado de la tradición nacionalista católica”<sup>54</sup>.

Por supuesto, la influencia de Raymond Williams es decisiva. En *From Culture to Revolution* (1968), basado en un congreso de *Slant* sobre los problemas de una cultura común en el que participaron Stuart Hall y el propio Williams, y en *Shakespeare and Society* (1967) Eagleton prolongó el enfoque de Williams sobre la historia cultural y social, aunque imprime a la crítica literaria un tono más combativo<sup>55</sup>. Eagleton siempre ha considerado a Williams como el crítico socialista de posguerra más importante de Gran Bretaña, pero eso no quiere decir que no marcara distancias con él, sobre todo –señala acertadamente Regan–, “con su epistemología idealista, su estética organicista y su reformismo político”<sup>56</sup>. En 1978 Eagleton subrayó abiertamente las dificulta-

révolutionnaire. La production de Eagleton – ce que Stephen Regan a bien remarqué – repousse, déjà à cette première époque, les limites entre les études littéraires et la politique. De 1964 au début des années soixante-dix, Eagleton écrit des pamphlets sur l'église et le léninisme, l'eucharistie et la révolution, tout en travaillant sur Graham Green, Thomas Hardy, Charlotte Brontë et Gerard Manley Hopkins<sup>53</sup>. Depuis ses premières incursions dans l'histoire culturelle irlandaise (surtout Yeats) jusqu'à ses dernières œuvres sur le nationalisme, “son caractère et ses sympathies penchent vers la tradition nationaliste catholique” (Regan)<sup>54</sup>.

Bien évidemment, l'influence de Raymond Williams est décisive. Dans *From Culture to Revolution* (1968), texte composé à partir d'un congrès de *Slant* sur les problèmes d'une culture commune auquel participèrent Stuart Hall et Williams lui-même, et dans *Shakespeare and Society* (1967), Eagleton prolongea les vues de Williams sur l'histoire culturelle et sociale, tout en imprimant à la critique littéraire un ton plus combatif<sup>55</sup>. Eagleton a toujours considéré Williams comme le critique socialiste de l'après-guerre le plus important de Grande-Bretagne, mais cela ne l'a pas empêché de garder une distance, surtout – Regan le remarque très justement – par rapport à “son épistémologie idéaliste, à son esthétique inspirée de l'organicisme et à son réformisme politique”<sup>56</sup>. En 1978, Eagleton souligna ouvertement les problèmes générés par l'organicisme de Williams, une conception qui “tendait à une fusion dangereuse des modes de production, des relations sociales, des idéologies éthiques, politiques et esthétiques, les précipitant en les annulant dans la vide abstraction anthropologique de ‘la culture’”. Cet effacement n'abolissait pas seulement toute hiérarchie des priorités concrètes, en réduisant la formation sociale à une totalité hégélienne ‘circulaire’ et à une stratégie politique mort-née : il sur-subjectivisait cette formation d'une façon inévitable”<sup>57</sup>. Mais Eagleton a aussi reconnu que “tandis que d'autres penseurs matérialistes, parmi lesquels je m'inclus, viraient vers le marxisme structuraliste, Williams a toujours maintenu son humanisme historiciste pour constater plus tard que ces mêmes théoriciens, dans des conditions politiques différentes, recommençaient à analyser ces arguments

des a las que conducía la concepción organicista de Williams, una concepción que “tendía a una peligrosa fusión de los modos de producción, las relaciones sociales, las ideologías éticas, políticas y estéticas, colapsándolas en la vacía abstracción antropológica de ‘la cultura’. Ese colapso no sólo abolía toda jerarquía de prioridades concretas, reduciendo la formación social a una totalidad hegeliana ‘circular’ y a una estrategia política muerta al nacer. Sino que inevitablemente sobresubjetivizaba esa formación”<sup>57</sup>. Con todo, Eagleton también ha reconocido que “mientras otros pensadores materialistas, entre los que me incluyo yo mismo, viraban hacia el marxismo estructuralista, Williams sostuvo su humanismo historicista para luego encontrarse con que esos mismos teóricos, bajo condiciones políticas distintas, volvían a analizar esos argumentos con más displicencia, cuando no a suscribirlos de forma acrítica”<sup>58</sup>.

No, al menos, en el caso de Eagleton, pues el final de su etapa post-estructuralista significó el principio de su andadura más personal. En efecto, durante los años 70, Eagleton estudió, siguiendo a Lukács y Adorno, la naturaleza de la novela realista y las paradojas del modernismo, pero incluyendo temas de colonialismo, la construcción de la identidad inglesa y expatriación<sup>59</sup>. Es a mediados de esta década, desde luego, cuando más le influye Lucien Goldman, sobre todo en *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës* (1975), pero también Althusser y Machery. Sin embargo, desde *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory* (donde, más bien, se deja sentir la influencia de Gramsci) y *Marxism and Literary Criticism*, ambos de 1976, Eagleton se va distanciando poco a poco del marxismo estructuralista. Las razones de este giro son relativamente comprensibles: gracias al concepto de “ideología” los althusserianos pudieron subrayar la relativa autonomía de la superestructura, pero esa relativa autonomía de las ideologías acabó desplazando el interés por la lucha de clases. La izquierda, por decirlo así, estaba mejor equipada para desafiar los mecanismos de la hegemonía burguesa, pero al coste de convertir el análisis de ideologías cul-

avec plus de froideur, quand ils n'y souscrivaient pas d'une façon acritique”<sup>58</sup>.

Mais ce n'est pas, du moins, le cas de Eagleton, puisque la fin de sa période post-structuraliste signifia le début de sa voie plus personnelle. En effet, durant les années soixante-dix, Eagleton a étudié, suivant en cela Lukács et Adorno, la nature du roman réaliste et les paradoxes du modernisme, mais en incluant des thèmes relatifs au colonialisme, à la construction de l'identité anglaise et à l'expatriation<sup>59</sup>. C'est sûrement vers le milieu de cette décennie qu'il a été le plus influencé par Lucien Goldman, surtout dans *Myths of Power; A Marxist Study of the Brontës* (1975), mais aussi par Althusser et Machery. Cependant, à partir de *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory* (où on commence plutôt à sentir l'influence de Gramsci) et *Marxism and Literary Criticism*, tous deux de 1976, Eagleton va peu à peu prendre ses distances avec le marxisme structuraliste. Les raisons de ce tournant sont relativement compréhensibles : grâce au concept d'idéologie, les althussériens avaient pu souligner l'autonomie relative de la superstructure, mais cette autonomie relative des idéologies finit par déplacer l'intérêt pour la lutte des classes. La gauche, pour ainsi dire, était mieux équipée pour défier les mécanismes de l'hégémonie bourgeoise, mais au prix d'une transformation de l'analyse des idéologies culturelles en un substitut de la politique de classes<sup>60</sup>. Mais malgré sa position critique, Eagleton a toujours été l'un des marxistes britanniques les plus influencés par le structuralisme et le déconstructivisme ; ce fut lui qui, par exemple, rappela à des personnalités comme Perry Anderson que le structuralisme devrait être jugé en relation avec une crise politique concrète ou que le marxisme, sans structuralisme, aurait stagné dans une conception trop simple du pouvoir.

Quoiqu'il en soit, à partir des années quatre-vingt, Eagleton commença à élaborer ses œuvres les plus importantes. Se basant sur Brecht et Benjamin, il abandonna un style formel, technique et opaque (et aussi une certaine obsession pour “le texte”) et se centra sur les problèmes relatifs à la production culturelle et aux usages politiques de la littérature et l'histoire de la rhétorique. Dans *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism* (1981)<sup>61</sup>, l'une de



turales en un sustituto de la política de clases<sup>60</sup>. Con todo, y pese a todas sus críticas, Eagleton siempre ha sido uno de los marxistas británicos en los que más se deja sentir la influencia estructuralista y deconstructivista; fue él, por ejemplo, quien recordó a gente como Perry Anderson que el estructuralismo debería juzgarse en relación a una crisis política concreta o que sin estructuralismo, el marxismo se habría estancado en una concepción demasiado simple del poder.

Sea como sea, a partir de los ochenta, Eagleton empieza a elaborar sus obras más importantes. Apoyándose en Brecht y Benjamin, abandona un estilo formal, técnico y opaco (así como cierta obsesión por “el texto”) y se vuelca en los problemas relacionados con la producción cultural y los usos políticos de la literatura y la historia de la retórica. En *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism* (1981)<sup>61</sup>, una de sus obras más densas y apabullantes, propone, para empezar, una lectura paralela de la crítica alemana y de la británica, sobre todo, a través de comparaciones entre el estudio de Benjamin del drama barroco y la poesía de Milton, la poesía, —dice él— que hería la sensibilidad de Eliot y Leavis porque producía ese suplemento o exceso de significación que los post-estructuralistas luego llamaron *écriture*.

Por otro lado, se abre decididamente hacia la deconstrucción y el feminismo, aunque sin excluir la crítica airada. En el caso de la deconstrucción, subraya el potencial político que tuvo en Francia, pero denuncia la complacencia política y el formalismo teórico que ha generado en Estados Unidos. La ambivalencia de Eagleton es notable: en ocasiones distingue a Derrida de sus acólitos transatlánticos, pero en otras ocasiones no hace distinciones, atribuyendo a uno y otros el mismo tipo de evasiones políticas<sup>62</sup>. Aunque defienda ciertas afinidades productivas entre marxismo y deconstrucción (afinidades que, en última instancia, asocia más con el estilo de Benjamin) está claro que su interés por la deconstrucción siempre ha quedado subordinado a sus intereses marxistas. No es extraño, pues, que desde los ochenta sus críticas a Derrida hayan ido a más<sup>63</sup>.

Respecto al otro frente, la crítica feminista,

ses obras las más densas et époustoufflantes, Eagleton propose, pour commencer, une lecture parallèle de la critique allemande et de celle britannique, surtout en comparant l'étude de Benjamin sur le drame baroque et la poésie de Milton, la poésie —dit-il— qui blessait la sensibilité de Eliot et de Leavis parce qu'elle produisait ce supplément ou cet excès de signification que les post-structuralistes nommèrent, plus tard, *écriture*.

D'autre part, Eagleton s'ouvre décidément vers la déconstruction et le féminisme, sans pour cela abandonner la critique véhémement. Dans le cas de la déconstruction, il souligne le potentiel politique qu'elle eut en France, mais dénonce la complaisance politique et le formalisme théorique qu'elle a généré aux États-Unis. L'ambivalence de Eagleton est notable : dans certaines occasions, il distingue entre Derrida et ses acolytes d'Outre-Atlantique, mais dans d'autres, il ne fait aucune distinction, attribuant à tous le même type d'évasions politiques<sup>62</sup>. Bien qu'il défende certaines affinités productives entre le marxisme et la déconstruction (affinités qu'il associe plutôt, en dernière instance, avec le style de Benjamin), il est clair que son intérêt pour la déconstruction a toujours été subordonné à ses intérêts marxistes. Il n'est donc pas étrange que, dès les années quatre-vingt, ses critiques à l'égard de Derrida se soient intensifiées<sup>63</sup>.

Quant à l'autre front, celui de la critique féministe, Eagleton souligne aussi les deux faces d'une même pièce : d'une part, la valeur du féminisme impossible à substituer, comme modèle de culturalisme qui transforme positivement les idées traditionnelles du politique et de l'économique ; d'autre part, les pièges d'un type de critique féministe anti-théorique qui convertit le monde de l'expérience et les sentiments personnels en une alternative à la politique<sup>64</sup>. En 1982, Eagleton publia son travail le plus centré sur les relations entre la littérature et la sexualité, *The Rape of Clarissa : Writing, Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson*, un conglomérat de critique matérialiste, féministe, mais aussi psychanalytique (auquel il avait déjà eu recours pour ses analyses de Lawrence et de Tennyson) qui semble exprimer —selon Regan— l'explosion des théories qui se produisit entre la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt.

Eagleton también subrayará las dos caras de la moneda: por un lado, el insustituible valor del feminismo como un modelo de culturalismo que transforma positivamente las ideas tradicionales de lo político y lo económico. Por el otro: las trampas de un tipo de crítica feminista anti-teórica que convierte el mundo de la experiencia y los sentimientos personales en una alternativa a la política<sup>64</sup>. En 1982 publicará su trabajo más volcado en las relaciones entre literatura y género, *The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson*, un conglomerado de crítica materialista, feminista, pero también psicoanalítica (ya utilizada en sus análisis de Lawrence y Tennyson) que, como dice Regan, parece expresar la explosión de teorías que acontece entre finales de los setenta y principios de los ochenta.

*Literary Theory. An Introduction* (1983, 1996)<sup>65</sup> se convertirá en su libro más popular, el más leído por estudiantes y más utilizado en las universidades, aunque su afán divulgativo no le impidió lanzar algunos de sus argumentos más sólidos y complejos a favor de la política como horizonte absoluto de toda crítica literaria. El libro repasa algunos de los paradigmas más significativos de la crítica literaria (crítica inglesa liberal, Nueva Crítica americana, formalismo ruso, estructuralismo y semiótica, fenomenología y hermenéutica, teoría de la recepción, el postestructuralismo, el psicoanálisis y el marxismo...). Por detrás de todo ese desfile de teorías, continentales, insulares y transatlánticas, explicadas con la engañosa sencillez de siempre, Eagleton urde uno de sus mejores análisis históricos del atolladero al que se ve conducida la crítica desde la transformación de la esfera pública en las sociedades capitalistas.<sup>66</sup> De ahí que la historia de *Literary Theory* se prolongue (o se contraiga, según se miré), en la breve pero espesa crónica de la crítica literaria y cultural británica desde la Ilustración hasta Raymond Williams *The Function of Criticism. From the Spectator to Post-Structuralism* (1984)<sup>67</sup>, en cuya recta final Eagleton vuelve a subrayar la importancia de la crítica feminista en las luchas culturales y políticas dentro del capitalismo avanzado<sup>68</sup>.

*Literary Theory. An Introduction* (1983, 1996)<sup>65</sup> de viendra son livre le plus populaire, le plus lu par les étudiants et le plus utilisé dans les universités, bien que son désir de vulgarisation ne l'empêche pas de lancer quelques-uns de ses arguments les plus solides et complexes en faveur de la politique considérée comme l'horizon absolu de toute critique littéraire. Le livre passe en revue quelques-uns des paradigmes les plus significatifs de la critique littéraire (critique anglaise libérale, nouvelle critique étasunienne, formalisme russe, structuralisme et sémiotique, phénoménologie et herméneutique, théorie de la réception, post-structuralisme, psychanalyse et marxisme...). Derrière tout ce défilé de théories continentales, insulaires et transatlantiques, expliquées avec la simplicité trompeuse qu'il a toujours employée, Eagleton tisse l'une de ses meilleures analyses historiques du bourbier vers lequel se dirige la critique depuis la transformation de la sphère publique dans les sociétés capitalistes<sup>66</sup>. C'est dans cette mesure que l'histoire de *Literary Theory* se prolonge (ou se contracte, selon le point de vue), dans la chronique brève mais épaisse de la critique littéraire et culturelle britannique depuis l'époque de l'illustration jusqu'à Raymond Williams, *The Function of Criticism. From the Spectator to Post-Structuralism* (1984)<sup>67</sup>, où Eagleton insiste à nouveau sur l'importance de la critique féministe au cours des luttes culturelles et politiques dans le capitalisme avancé<sup>68</sup>. Dans les années quatre-vingt-dix, Eagleton écrit aussi l'une de ses œuvres les plus ambitieuses, *The Ideology of Aesthetic* (1990)<sup>69</sup>, histoire de l'esthétique en grand format, depuis le romantisme jusqu'au postmodernisme; l'œuvre amplifie non seulement le décor des livres antérieurs, mais aussi met en relation plus directement les dérives de la critique britannique et américaine avec l'esthétique et la théorie continentales. *Ideology: An Introduction* (1991)<sup>70</sup> n'est pas l'un de ses livres les plus amusants, peut-être à cause de la volonté analytique de sa première partie, mais il répond à une question claire et inquiétante: pourquoi le concept d'idéologie est-il tombé dans le discrédit précisément à un moment de lutte idéologique virulente? Eagleton associe, comme toujours, l'histoire du concept à l'analyse générale de ses contradictions; surtout, l'alternance entre son sens négatif

En los noventa, Eagleton también escribe una de sus obras más ambiciosas, *The Ideology of Aesthetic* (1990)<sup>69</sup>, historia de la estética en gran formato, desde el romanticismo al postmodernismo, que además de ensanchar el decorado de libros anteriores conecta aún más directamente las derivas de la crítica británica y estadounidense con la estética y la teoría continentales. *Ideology: An Introduction* (1991)<sup>70</sup>, no es uno de sus libros más divertidos, quizás por su afán analítico en la primera parte, pero responde a un problema claro e inquietante: ¿Por qué el concepto de ideología se ha desacreditado precisamente en un momento de cruenta lucha ideológica? Eagleton combina, como siempre, la historia del concepto con el análisis general de sus contradicciones; sobre todo, la alternancia entre su sentido negativo (falsa conciencia) y su sentido positivo (poder de oposición)<sup>71</sup>. En 1995, Eagleton presenta su propia historia y tipología de la teoría literaria marxista, *Marxist Literary Theory*, y discute la relación entre la desintegración del bloque del Este y el destino de los intelectuales marxistas.

*The Illusions of Postmodernism* (1996)<sup>72</sup> es una de sus piezas donde mejor se revela su polivalencia y dotes de disección. Perry Anderson lo ha dicho muy bien: "el análisis de Jameson estableció los términos del debate sobre la postmodernidad, pero mientras que a principios de los noventa Callinicos y Harvey profundizaron en el trasfondo político y económico de lo postmoderno, Eagleton puso más énfasis en su impacto como ideología, o sea, en su influencia como un conjunto difuso de hábitos intelectuales que guardan una relación, directa o indirecta, con el sostenimiento y la reproducción del poder social"<sup>73</sup>. De su hasta ahora último libro, *The Idea of Culture* (2000)<sup>74</sup> cabría decir, finalmente, algo parecido a lo que Perry Anderson dijo de *Las ilusiones del postmodernismo*. La idea de cultura arrastra todo un sistema de *idées reçues* cuyos efectos prácticos, sociales y políticos Eagleton disecciona *historicamente*, desde las ideas románticas de la Cultura y la diversidad cultural (Schiller, Herder) hasta la era postcolonial y postmoderna, pasando por los contrastes entre Eliot y Williams.<sup>75</sup> Con todo, el historicismo de

(fausse conscience) et son sens positif (pouvoir d'opposition)<sup>71</sup>. En 1995, Eagleton presenta sa propre histoire et typologie de la théorie littéraire marxiste, *Marxist Literary Theory*, et discute la relation entre la désintégration du bloc de l'Est et le destin des intellectuels marxistes.

*The Illusions of Postmodernism* (1996)<sup>72</sup> est l'un de ses textes où sa polyvalence et ses dons de dissection se révèlent le mieux, ce que Perry Anderson a très bien exprimé : "l'analyse de Jameson avait établi les termes du débat sur la postmodernité ; mais tandis qu'au début des années quatre-vingt-dix, Callinicos et Harvey insistaient sur la toile de fond politique et économique de la postmodernité, Eagleton s'était centré sur son impact en tant qu'idéologie, c'est-à-dire, son influence comme un ensemble diffus d'habitudes intellectuelles qui maintiennent une relation, directe ou indirecte, avec le soutien et la reproduction du pouvoir social"<sup>73</sup>. À propos de *The Idea of Culture* (2000)<sup>74</sup>, qui est à ce jour son dernier livre, on pourrait finalement faire un commentaire rappelant celui de Perry Anderson sur *Les illusions du postmodernisme*. L'idée de culture entraîne tout un système d'idées reçues dont les effets pratiques, sociaux et politiques sont disséqués par Eagleton *historiquement*, depuis les idées romantiques de la Culture et la diversité culturelle (Schiller, Herder) jusqu'à l'ère postcoloniale et postmoderne, en passant par les contrastes entre Eliot et Williams<sup>75</sup>. Mais l'historicisme de Eagleton ne l'a pas empêché de parsemer ce livre, si belliqueux, de réflexions beaucoup plus générales sur les relations entre la nature et la culture, ou entre le corps et le langage, en recourant à Freud, à Shakespeare (le chapitre centré sur *Le roi Lear* dissimule avec brio son épaisseur sombre) ou à l'anthropologie moderne. J'oserais dire que le livre aurait pu s'intituler "La culture comme idéologie", étant donné l'insistance avec laquelle Eagleton analyse la valeur politique de la culture, qu'on considère celle-ci comme une simple huile de graissage du moteur politique ou comme l'un de ses pistons.

Bien sûr, cette analyse des usages et des ambivalences de l'idée de culture a un objectif clair : contrecarrer l'inflation actuelle du concept de culture, cette extension du "culturel" vers la totalité du domaine social qui – nous l'avons dit plus haut – semble avoir

Eagleton no le priva de salpicar este libro tan bebigerante con reflexiones mucho más generales sobre las relaciones entre naturaleza y cultura, o entre cuerpo y lenguaje, sea de la mano de Freud, Shakesperare (el capítulo centrado en *King Lear* disimula con brillantez su oscuro espesor) o de la antropología moderna. El libro, me atrevería a decir, bien se podría haber titulado “la cultura como ideología” dada la insistencia con la que Eagleton analiza el valor político de la cultura, ya se la conciba como mero aceite engrasador del motor político o como una de sus piezas tractoras.

Por supuesto, este análisis de los usos y ambivalencias de la idea de cultura, tiene un objetivo claro: contrarrestar la actual *inflación* del concepto de cultura, esa extensión de “lo cultural” por la totalidad del campo social que, como hemos dicho más arriba, en vez de intensificar las luchas políticas de izquierdas parece haberlas entorpecido. La moraleja del libro no es distinta a la que Eagleton predica desde los ochenta: sería un gran error que quienes se dedican al campo de la teoría y la producción cultural asignen a su trabajo demasiada importancia política. La política es la política, y la cultura es la cultura, por mucho que ambas cosas siempre estén unidas. Cualquiera *política cultural* que no parta de este hecho, vale poco, o al menos no valdrá para constituir una *cultura política*. Aun en sociedades donde la cultura se ha inflado hasta cegarlas, todavía habrá momentos y lugares en que de nuevo se vea llena de una significación política que la supera. Hace casi veinte años, Eagleton aún contemplaba con optimismo varios casos en los que la cultura había desempeñado ese papel: en la vida de naciones que luchaban por independizarse del imperialismo; en el movimiento feminista; en movimientos de cultura popular y, finalmente, en el movimiento británico de literatura obrera<sup>76</sup>. Qué queda hoy de todo esto, y qué cabe esperar, es algo que Eagleton deja más claro en *La idea de Cultura*, aunque ciertamente (Colin McCabe ya lo ha señalado) nunca llegue a contarnos cómo se podría reelaborar el modelo de Williams de una democracia popular. Puede que (también lo dice McCabe) Eagleton sólo haya logrado “un análisis magistral del atolladero en el que están metidas la

assoupi les combats politiques de gauche au lieu de les intensifier. La morale du livre n'est pas différente de celle que prône Eagleton depuis les années quatre-vingt : ce serait une grande erreur de la part de ceux qui se dédient à la théorie et à la production culturelle, d'assigner à leur travail une trop grande importance politique. La politique est la politique, et la culture est la culture, bien qu'elles aient toujours été unies. Toute politique culturelle qui ne partirait pas de ce fait ne vaut presque rien, ou au moins ne servira pas à constituer une culture politique. Même dans des sociétés où la culture s'est gonflée au point de les aveugler, il y aura encore des moments et des lieux où elle se verra à nouveau remplie d'une signification politique qui la dépassera. Il y a presque vingt ans, Eagleton contemplait encore avec optimisme plusieurs cas où la culture avait eu ce rôle : dans la vie des nations qui luttait pour s'émanciper de l'impérialisme ; dans le mouvement féministe ; dans les mouvements de culture populaire et, finalement, dans le mouvement britannique de littérature ouvrière<sup>76</sup>. Ce qui reste aujourd'hui de tout cela, et ce que nous pouvons en attendre, est quelque chose que Eagleton éclaircit dans *L'idée de Culture*, bien que, certainement (Colin McCabe l'a déjà signalé), il n'arrive jamais à nous dire comment on pourrait réélaborer le modèle d'une démocratie populaire tel que le voyait Williams. Il se peut que (McCabe le remarque aussi) Eagleton n'ait fait qu'une “analyse magistrale du borbier où s'enfoncent les idées universitaires sur la culture. Exiger de lui une analyse des réalités culturelles elles-mêmes, aurait peut-être été trop”<sup>77</sup>.

Cependant, la position de Eagleton sur l'inflation de thèmes culturels peut avoir une utilité hors du carcan universitaire. D'une part, il nie que les luttes culturelles et politiques puissent être considérées comme identiques et confondues, bien qu'elles soient interdépendantes. Il est temps – dit Eagleton dans les dernières lignes du livre – de remettre la culture à sa place, bien que cette place soit quelque chose d'aussi vague et conflictuel que l'idée même de culture. C'est peut-être pour cette raison que Eagleton ne peut préciser que ce qui n'est pas la place de la culture. Étant donné le cap suivi par la théorie de gauche anglophone, cela revient à dire qu'il est nécessaire de se rappeler qu'il n'existe pas un type de politique

ideas universitarias sobre la cultura. Exigirle un análisis de las propias realidades culturales, quizás habría sido demasiado<sup>77</sup>.

Con todo, la posición de Eagleton hacia la inflación de temas culturales *puede* tener utilidad fuera de la jaula universitaria. Por un lado, niega que luchas culturales y políticas puedan ser identificadas o reducidas la una a la otra, por mucho que dependan entre sí. Es hora —dice Eagleton en las últimas líneas del libro— de volver a colocar a la cultura en su sitio, aunque ese sitio sea algo tan vago y conflictivo como la propia idea de cultura. Quizás sea por eso por lo que Eagleton sólo acaba diciendo donde *no* hay que colocar a la cultura. Dado el rumbo que ha seguido la teoría de izquierdas anglófona, viene a decir, es necesario recordar que no existe un tipo de política intrínsecamente cultural, que las luchas culturales *no* son necesariamente políticas, y menos aún, de carácter radical<sup>78</sup>. Las prácticas sociales, las formas de relación humana, las tradiciones culturales, el arte... No son algo inherentemente político. “Cantar una balada de amor bretona, montar una exposición de arte afroamericano o declararse lesbiana no son cosas inherentemente políticas, ahora y para siempre. Se vuelven políticas sólo bajo condiciones históricas específicas, normalmente nada agradables. Se vuelven políticas cuando están conectadas con un proceso de dominación o de resistencia, o sea cuando una serie de asuntos que en otras circunstancias resultarían inofensivos, se transforman, por una u otra razón, en un terreno de lucha. La meta última de una política de la cultura es devolver a esas cosas su carácter inofensivo, de tal forma que se pueda cantar, pintar o hacer el amor sin que ningún conflicto político fastidie el asunto. Es cierto que, en ese caso, habrá defensores y defensoras de la política de la identidad que no sabrá qué diablos hacer con su vida, pero ése es su problema, no el nuestro<sup>79</sup>”.

Quizás este sea un Eagleton demasiado tajante y el más próximo a Williams pues como sugería éste, Eagleton tampoco cree que decir eso sea colocar a la cultura en un segundo plano, ni atribuirle un tipo secundario de *realidad*. La cultura ha sido, es y seguirá siendo un terreno funda-

intrínsecamente cultural, que las luchas culturales no son necesariamente políticas, y mucho menos radicales<sup>78</sup>. Las prácticas sociales, las formas de relaciones humanas, las tradiciones culturales, el arte... no son intrínsecamente políticas. “Chantar une ballade amoureuse bretonne, organiser une exposition d’art afro-américain ou se déclarer lesbienne ne sont pas des qualités inhérentes à la politique, maintenant et pour toujours. Elles ne deviennent politiques que dans des conditions historiques spécifiques, normalement peu agréables. Elles deviennent politiques quand elles sont liées à un processus de domination ou de résistance, c’est-à-dire quand une série de questions, qui dans d’autres circonstances seraient inoffensives, se transforment, pour quelque raison que ce soit, en un terrain de lutte. Le but ultime d’une politique de la culture est de récupérer ce caractère inoffensif, de telle façon que l’on puisse chanter, peindre ou faire l’amour sans être gêné par aucun conflit politique. Il est certain que, dans ce cas, il y aura des défenseurs — mâles et femelles — de la politique de l’identité qui ne sauront que faire de leur vie, mais c’est leur problème, pas le nôtre<sup>79</sup>”.

C’est peut-être, dans ce cas, quand il est le plus proche de Williams, un Eagleton trop tranchant; comme Williams le suggérait en effet, Eagleton ne croit pas non plus que ce qu’il affirme là consiste à reléguer la culture dans un deuxième plan, ni lui attribuer un type secondaire de *réalité*. La culture a été, est et continuera d’être un terrain fondamental de lutte politique. Dégonfler le concept de culture, dans les circonstances actuelles, ne consiste donc pas à retomber dans de vieux préjugés marxistes, ne signifie pas que nous devons situer la lutte contre le racisme, le sexisme et autres idéologies culturelles dans un deuxième plan, mais plutôt se laisser guider par un impératif pratique au lieu d’une doctrine ontologique : il faut maintenir les luttes culturelles connectées à des problèmes *matériels* prioritaires, problèmes relatifs à une nouvelle structure économique et sociale d’ordre international. Eagleton doute que la critique culturelle puisse faire beaucoup pour solutionner ces problèmes, problèmes qui, évidemment, étaient toujours liés à des valeurs, des croyances et des systèmes de domination, mais qui sont

mental de la lucha política. Desinflar el concepto de cultura en las actuales circunstancias, pues, no es volver a caer en viejos prejuicios marxistas, no significa que debamos colocar la lucha contra el racismo, el sexismo y otras ideologías culturales en un segundo plano. Significa, más bien, guiarse por un imperativo práctico en vez de por una doctrina ontológica: hay que mantener las luchas culturales conectadas con problemas *materiales* prioritarios, problemas relacionados con una nueva estructura económica y social de orden internacional. Eagleton duda que la crítica cultural pueda ofrecer mucho para la solución de esos problemas, problemas que evidentemente siempre están ligados a valores, creencias y sistemas de dominación, pero que sólo son culturales en un sentido de "cultural" que, "de seguirse estirando acabará por vaciar de contenido a la idea de cultura", y a la idea de política, podríamos añadir.

No se trata en realidad de "devolver" a la música, el sexo o a la pintura su carácter inofensivo, pues ¿cuándo, dónde, han sido cosas inofensivas? Más bien se trata de lograr que las políticas culturales, como las de identidad, se trasciendan a sí mismas. Los marxistas siempre verán las políticas culturales como medios, nunca como fines. Necesitamos políticas culturales pero, por paradójico que suene, las necesitamos para poder ser libres de abandonarlas. Sólo hay una cosa peor que tomarse demasiado en serio la cultura: prescindir de ella. Derrochar energía para afirmar la identidad bretona, afroamericana o lesbiana es preferible a sentir que se carece de identidad, aunque sería preferible no tener que encontrarse en ninguna de esas dos circunstancias. Si las políticas culturales y de identidad quieren ser verdaderamente radicales deben negarse a sí mismas. "El fin está reñido con los medios, igual que ocurre en la política tradicional de clase: una sociedad sin clases sólo se puede alcanzar tomándose en serio la identidad de clase y no, al modo liberal, haciendo como si no existieran"<sup>80</sup>.

Ramón del Castillo (Madrid, 1964) es profesor de Filosofía en la UNED. Ha escrito varios trabajos sobre filosofía y literatura americanas (Emerson, James, Dewey, Rorty,

culturels dans un sens "culturel" qui, "dans le cas où il continuera à s'étirer finira par vider le contenu de l'idée de culture" et, nous pourrions ajouter, l'idée de politique.

Il ne s'agit pas en réalité de "rendre" à la musique, au sexe ou à la peinture son caractère inoffensif, puisqu'en effet, où et quand ces choses ont-elles été inoffensives? Il s'agit plutôt d'arriver à un point où les politiques culturelles, comme les politiques d'identité, se transcendent elles-mêmes. Les marxistes considéreront toujours les politiques culturelles comme des moyens, jamais comme des fins. Nous avons besoin de politiques culturelles mais, aussi paradoxal que cela paraisse, nous en avons besoin pour pouvoir être libres de les abandonner. Il n'y a qu'une chose qui soit pire que prendre la culture trop au sérieux: s'en abstenir. Dépenser son énergie pour affirmer l'identité bretonne, afro-américaine ou lesbienne est préférable à ressentir un manque d'identité, bien qu'il vaille mieux de ne pas se trouver dans aucune de ces deux circonstances. Si les politiques culturelles et identitaires veulent être vraiment radicales, elles doivent se nier elles-mêmes. "La fin s'oppose aux moyens, comme ce qui se produit dans la politique traditionnelle de classe: on ne peut arriver à une société sans classes si ce n'est en prenant l'identité de classe au sérieux, et non pas, de la façon libérale, en simulant que les classes n'existent pas"<sup>80</sup>.

Ramón del Castillo (Madrid, 1964) est professeur de Philosophie à l'UNED. Il a écrit de nombreux textes sur la philosophie et la littérature des États-Unis (Emerson, James, Dewey, Rorty, Bloom). Depuis 1992, il collabore avec l'Institut de recherche féministes (IIF) de l'Université Complutense où il a débattu des relations entre marxisme et féminisme. Il a aussi publié des travaux sur Benjamin, Habermas, Wittgenstein ou Gadamer et a traduit Jameson et Eagleton en espagnol (castillan) et prépare un livre, *Composturas intelectuales*, sur l'imbroglia du marché intellectuel, philosophique en particulier.

<sup>1</sup> Eagleton, Terry, prologue de *Saint Oscar and Other Plays*, Oxford, Blackwell Publishers, 1997, page 1. Eagleton a mené de front une œuvre théorique et des livres de poèmes, des romans et diverses pièces de

Bloom). Desde 1992 colabora con el Instituto de Investigaciones feministas de la Universidad Complutense donde ha discutido las relaciones entre marxismo y feminismo. También ha publicado trabajos sobre Benjamin, Habermas, Wittgenstein o Gadamer y ha traducido a Jameson y a Eagleton al castellano y prepara un libro *Composturas intelectuales* sobre los entresijos del mercado intelectual, especialmente el filosófico.

<sup>1</sup> Eagleton, Terry, prólogo a *Saint Oscar and Other Plays*, Oxford, Blackwell Publishers, 1997, p. 1. Eagleton ha combinado su trabajo teórico con libros de poemas, novelas y varias piezas teatrales. *Saint Oscar*, fue estrenada en 1989, en Derry, con Stephen Rea en el papel de Oscar Wilde. La novela *Saints and Scholars* (1989) recrea el periodo que Wittgenstein pasó en Irlanda. Eagleton también escribió un guión sobre Wittgenstein para una serie de televisión que acabó convirtiéndose en una película dirigida por Derek Jarman (el guión fue publicado en 1993 por el British Film Institute).

<sup>2</sup> *Against the Grain, Selected Essays 1975-1985*. London, Verso, 1986, pág. 65-78.

<sup>3</sup> Virtudes que caracterizaron, dice Stephen Regan en su edición *The Eagleton Reader*, (Oxford, Blackwell, 1998), a un personaje estudiado y admirado por Eagleton: Oscar Wilde. Sobre el Wilde de Eagleton, véase el prólogo a *Saint Oscar*. En una entrevista contenida en *The Significance of Theory* (1990), Eagleton reconoce dos grandes influencias en su estilo: el tono de la crítica feminista, por lo que se refiere al modo de hacer teoría y la cultura irlandesa, por lo que se refiere al humor satírico y paródico. Véase aquí segunda sección sobre las raíces irlandesas del autor.

<sup>4</sup> *Against the Grain*, pág. 1049.

<sup>5</sup> *La función de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1999, pág. 100. Compárese también con "Brecht and Rhetoric", *Against the Grain*, 171.

<sup>6</sup> *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1988, pág. 236.

<sup>7</sup> *Ibid.* pág. 250.

<sup>8</sup> *Ibid.* pág. 247.

<sup>9</sup> *Ibid.* pág. 236.

<sup>10</sup> *The Crisis of Contemporary Culture*, Clarendon Press, Oxford, 1993, pág. 9. También en *The Eagleton Reader*.

<sup>11</sup> "The Politics of Theory", *Eutopias*, vol. 57, Valencia, 1994, pág. 4. *The Crisis of Contemporary Culture*, pág. 8.

<sup>12</sup> En realidad, la dialéctica entre la alta cultura y la cultura postmoderna es mucho más complicada. La crítica de los sesenta desinfló la alta cultura en nombre de la contracultura y la cultura de masas, pero acabó triunfando algo que ya *no cae* en ninguna de esas categorías, o sea, algo que *inchie* el arte elevado ahora totalmente asimilado por la producción de bienes de consumo, algo, por tanto que fusiona la cultura de alta sofisticación y los productos basura, la experimentación de vanguardia y el *kitsch*. "Las

théâtre. *Saint Oscar* fut créé en 1989, à Derry, avec Stephen Rea dans le rôle de Oscar Wilde. Le roman *Saints and Scholars* (1989) recrée la période que Wittgenstein passa en Irlande. Eagleton a aussi écrit un scénario sur Wittgenstein pour une série de télévision, qui devint un film réalisé par Derek Jarman (le scénario a été publié en 1993 par le British Film Institute).

<sup>2</sup> *Against the Grain, Selected Essays 1975-1985*. Londres, Verso, 1986, pages 65-78.

<sup>3</sup> Des qualités qui, selon Stephen Regan dans son édition *The Eagleton Reader*, (Oxford, Blackwell, 1998), caractérisent un personnage étudié et admiré par Eagleton : Oscar Wilde. Sur le Wilde de Eagleton, cf. le prologue à *Saint Oscar*. Dans un entretien publié dans *The Significance of Theory* (1990), Eagleton reconnaît que son style subit deux grandes influences : le ton de la critique féministe, pour ce qui se réfère à la façon de théoriser, et la culture irlandaise, pour l'humour satirique et parodique. Cf. la seconde section sur les racines irlandaises de l'auteur.

<sup>4</sup> *Against the Grain*, page 1049.

<sup>5</sup> *La función de la crítica*, Barcelone, Paidós, 1999, page 100. À comparer aussi avec "Brecht and Rhetoric", *Against the Grain*, 171.

<sup>6</sup> Una introducción a la teoría literaria, México, FCE, 1988, page 236.

<sup>7</sup> *Ibid.* page 250.

<sup>8</sup> *Ibid.* page 247.

<sup>9</sup> *Ibid.* page 236.

<sup>10</sup> *The crisis of Contemporary Culture*, Clarendon Press, Oxford, 1993, pag. 9. Cf. aussi *The Eagleton Reader*.

<sup>11</sup> "The Politics of Theory", *Eutopias*, vol. 57, Valence, 1994, pag. 4. *The crisis of Contemporary Culture*, pag. 8.

<sup>12</sup> En réalité, la dialectique entre la haute culture et la culture postmoderne est beaucoup plus compliquée. La critique des années soixante-dix dégonfla la haute culture au nom de la contre-culture et de la culture de masses, mais c'est autre chose qui a fini par triompher, quelque chose qui n'appartient à aucune de ces catégories, c'est-à-dire, quelque chose qui inclut l'art élevé, à présent totalement assimilé par la production de biens de consommation, quelque chose, donc, qui fait fusionner la culture de haute sophistication et les produits poubelle, l'expérimentation d'avant-garde et le kitsch. "Les distinctions entre ce qui est élevé et ce qui est vulgaire – dit Eagleton – se sont transférées dans une culture hybride et entrecroisée dont l'influence s'est étendue dans tout type de couches sociales sans introduire une hiérarchie des univers séparés et incompatibles. Ce tournant n'a pas été, de fait, quelque chose de complètement nouveau. La structure traditionnelle de classe et l'ordre traditionnel de la hiérarchie n'ont jamais vraiment été des alliés : l'aristocratie n'avait jamais particulièrement brillé par son amour pour Schönberg. La haute culture a toujours été le support tenace de l'intelligentsia et non une affaire exclusive de classe, bien que l'intelligentsia finisse normalement par ne plus être que ça. La culture

distinciones entre lo elevado y lo vulgar –dice Eagleton– se trasladaron dentro de una cultura híbrida y entrecruzada que extendió su influencia sobre todo tipo de ámbitos sociales sin introducir una jerarquía de universos separados e incompatibles. Este giro no fue, de hecho, algo completamente nuevo. La estructura tradicional de clase y el orden tradicional de jerarquía nunca habían encajado del todo: la aristocracia nunca destacó precisamente por su amor a Schönberg. La cultura elevada siempre fue el soporte tenaz de la *intelligentsia* y no un asunto exclusivo de clase, aunque normalmente la *intelligentsia* no acabase siendo más que eso. La cultura postmoderna, por su parte, carece de clase en el mismo sentido en el que el consumismo carece de clases, [...] rebasa las divisiones de clase al mismo tiempo que impulsa un sistema de producción para el que esas divisiones siguen resultando indispensables [...] el consumismo de esa cultura sin clases día a día se convierte en signo distintivo de la clase media”. *La idea de cultura*, Barcelona, Paidós, 2001, pág. 185.

<sup>13</sup> Véase la imagen que Eagleton da de la deconstrucción en *Walter Benjamin o hacia una estética revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 208.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 212

<sup>15</sup> *La función de la crítica*, pág. 110

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 111.

<sup>17</sup> A mediados de los ochenta, Paul De Man propuso el típico enroque deconstructivista: el estudio del lenguaje, más que cualquier otro tipo de investigación, incluía la política y la económica –dijo lisa y llanamente– constituye el instrumento más poderoso e indispensable para explicar la aparición de las ideologías y para desenmascararlas. Quienes reprochan a la teoría literaria que permanezca ajena a la realidad social e histórica, es decir ideológica, manifiestan, su miedo a que la teoría literaria que intentan desacreditar descubra sus propias mistificaciones (véase *The Resistant to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, págs. 11, 121). Este tipo de máximas, sin duda, sirvió para justificar una resistencia a la historia y a la política como pocas se habían visto, al menos en las universidades.

<sup>18</sup> *La función de la crítica*, pág. 115.

<sup>19</sup> *Walter Benjamin*, pág. 211.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 209.

<sup>21</sup> *Las ilusiones del postmodernismo*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 27.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 5.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pág. 6.

<sup>24</sup> *Ibidem*. Véase “Capitalism, Modernism and Postmodernism”, también en *Against the Grain*. Regan conecta muy acertadamente este trabajo con otros posteriores: “Modernism, Myth, and Monopoly Capitalism” (1989) y “Defending the Free World” (1990). Muchos argumentos de estos trabajos desembocan en *Las ilusiones del postmodernismo*.

<sup>25</sup> “The Politics of Theory”, págs. 7-8.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pág. 9.

<sup>27</sup> Las sociedades capitalistas de hoy día –dice Eagleton–

postmoderne, pour sa part, manque de classe dans le même sens où la consommation manque de classes, [...] déborde les divisions de classe tandis qu'elle impulse un système de production pour qui ces divisions continuent à être indispensables [...] la consommation de cette culture sans classes devient de jour en jour un signe distinctif de la classe moyenne”. *La idea de cultura*, Barcelona, Paidós, 2001, page 185.

<sup>13</sup> Cf. l'image que Eagleton donne de la déconstruction, dans *Walter Benjamin o hacia una estética revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998, page 208.

<sup>14</sup> *Ibid.*, page 212

<sup>15</sup> *La función de la crítica*, page 110

<sup>16</sup> *Ibid.*, page 111.

<sup>17</sup> Au milieu des années quatre-vingt, Paul De Man proposa le typique déconstructiviste : l'étude du langage, avant tout autre type de recherche – qui comprenait la politique et l'économie, purement et simplement, suivant l'auteur – constitue l'instrument le plus puissant et indispensable pour expliquer l'apparition des idéologies et pour les démasquer. Ceux qui reprochent à la théorie littéraire de rester étrangère à la réalité sociale et historique, c'est-à-dire idéologique, manifestent leur peur que la théorie littéraire qu'ils tentent de discréditer ne découvre leurs propres mystifications (cf. *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, pages 11-121). Ce type de maximes a sans aucun doute servi à justifier une résistance à l'histoire et à la politique, d'une façon à peu près unique, au moins dans les universités.

<sup>18</sup> *La función de la crítica*, page 115.

<sup>19</sup> *Walter Benjamin*, page 211.

<sup>20</sup> *Ibid.*, page 209.

<sup>21</sup> *Las ilusiones del postmodernismo*, Barcelona, Paidós, 1997, page 27.

<sup>22</sup> *Ibid.*, page 5.

<sup>23</sup> *Ibid.*, page 6.

<sup>24</sup> *Ibidem*. Cf. “Capitalism, Modernism and Postmodernism”, aussi dans *Against the Grain*. Regan relie très justement ce travail à d'autres textes ultérieurs : “Modernism, Myth, and Monopoly Capitalism” (1989) et “Defending the Free World” (1990). De nombreux arguments de ces textes aboutissent à *Las ilusiones del postmodernismo*.

<sup>25</sup> “The Politics of Theory”, pages 7-8.

<sup>26</sup> *Ibidem*, page 9.

<sup>27</sup> Les sociétés capitalistes d'aujourd'hui – selon Eagleton – sont duelles : libertaires et autoritaires, hédonistes et répressives, multiples et monolithiques. Le capitalisme a besoin de recourir à des valeurs transcendantales (égalité, consensus, unité, justice, vérité), valeurs associées à l'humanisme traditionnel et, cependant, en même temps sa logique économique sape ce même type de valeurs. Production et légitimation se contredisent donc. Le marché culturel (la critique culturelle incluse) dégonfle la métaphysique ; mais le discours public et la sphère politique continuent à la maintenir. Cf. “The crisis of



son las dos cosas, libertarias y autoritarias, hedonistas y represivas, múltiples y monolíticas. El capitalismo necesita apelar a valores trascendentales (igualdad, consenso, unidad, justicia, verdad), valores asociados al humanismo tradicional, y sin embargo, al mismo tiempo, su lógica económica socava ese mismo tipo de valores. Producción y legitimación, pues, se contradicen. El mercado cultural (incluida la crítica cultural) desinfla la metafísica; pero el discurso público y la esfera política la sigue manteniendo. Véase "The Crisis of Contemporary Culture" (*The Eagleton Reader*, pág. 147) o "The Politics of Theory" (p. 9) donde dice que los valores metafísicos funcionan en el juzgado, en las aulas, en la iglesia o en la guardería; los valores anti-metafísicos, en el supermercado y en los medios de comunicación. Supongo que esto sólo es una forma de hablar, pues ambos órdenes están mezclados en todas las actividades sociales. Eagleton ha apoyado su diagnóstico en el de Habermas, pero su forma de concebir la dialéctica entre esos dos órdenes no parece la misma que la del filósofo alemán. Véanse sus precisiones en el denso capítulo VI de *La función de la crítica* donde también reconsidera argumentos de Oskar Negt, Alexander Kluge y John Brenkman.

<sup>28</sup> *Las ilusiones del postmodernismo*, pág. 49. En los ochenta, el maestro de Eagleton, Raymond Williams vaticinaba este punto: el énfasis de los nuevos movimientos sociales en los estilos de vida alternativos era susceptible de captación por el orden social o en los peores casos, de una transformación en objeto de compra-venta. Véase *Hacia el año 2000*, Barcelona, Crítica, 1984, pág. 23. Eagleton desarrolló esta polémica en sus mejores libros de los ochenta, aunque también se interesó por fenómenos que Williams había dejado a un lado, sobre todo el feminismo.

<sup>29</sup> *Las ilusiones del postmodernismo*, pág. 50.

<sup>30</sup> "The Politics of Theory", págs. 2-3, 4.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pág. 3. Sobre la relación entre puritanismo y hedonismo en Estados Unidos, véase también *La idea de cultura*, Barcelona, Paidós, 2001, págs. 133 y ss. Véase también "Body Work" (1992) in Regan, S.: *The Eagleton Reader*, págs. 157-162.

<sup>32</sup> "The Politics of Theory", pág. 12.

<sup>33</sup> "The Crisis of Contemporary Culture", *The Eagleton Reader*, pág. 153. Véase también "The End of English". Sobre la relación entre sociología y estudios culturales véase Long, E. (ed.): *From Sociology to Cultural Studies*, Oxford, Blackwell, 1997.

<sup>34</sup> A tenor de lo que dije antes, más bien debería hablar no de "despolitización" sino de otro tipo de politización. Que la filosofía y la sociología positivistas no hablaran de política, no quiere decir que no tuvieran ideas sobre lo político, por ejemplo, como algo menos objetivo que lo científico.

<sup>35</sup> *La idea de cultura*, págs. 188 y ss.

<sup>36</sup> La postura, creo, más afín a la de Eagleton, es la de su colega de Middlesex, Francis Mulhern en "The Politics of Cultural Studies", Meiksins Wood, E, y Bellamy Foster, J. (eds) *In Defense of History. Marxism and the Postmodern Agenda*, Monthly Review Press, New York, 1997. Cf. también su reciente *Culture/Metaculture*.

Contemporary Culture" (*The Eagleton Reader*, page 147) ou "The Politics of Theory" (page 9) où l'auteur dit que les valeurs métaphysiques fonctionnent au tribunal, dans les salles de classe, à l'église ou à la crèche; les valeurs anti-métaphysiques, au supermarché et dans les médias. Je suppose que ce n'est qu'une façon de parler puisque les deux ordres participent à toutes les activités sociales. Eagleton a appuyé son diagnostic sur celui de Habermas, mais sa façon de concevoir la dialectique entre ces deux ordres ne semble pas la même que celle du philosophe allemand. Cf. ses précisions dans un chapitre aussi dense que n° VI de *La función de la crítica*, où il reconsidère aussi des arguments de Oskar Negt, Alexander Kluge et John Brenkman.

<sup>28</sup> *Las ilusiones del postmodernismo*, page 49. Dans les années quatre-vingt, le maître de Eagleton, Raymond Williams avançait ce point: l'énergie des nouveaux mouvements sociaux dans les styles de vie alternatifs était susceptible d'être captée par l'ordre social ou, dans le pire des cas, de se transformer en objet mercantile. Cf. *Hacia el año 2000*, Barcelone, Crítica, 1984, page 23. Eagleton a développé cette polémique dans ses meilleurs livres des années quatre-vingt, bien qu'il s'intéressa aussi aux phénomènes que Williams avait laissés de côté, le féminisme surtout.

<sup>29</sup> *Las ilusiones del postmodernismo*, page 50.

<sup>30</sup> *The Politics of Theory*, pages 2-3, 4.

<sup>31</sup> *Ibid.*, page 3. Sur la relation entre puritanisme et hédonisme aux États-Unis; cf. aussi *La idea de cultura*, Barcelone, Paidós, 2001, page 133 et sqq. Cf. aussi "Body Work" (1992) in Regan, S.: *The Eagleton Reader*, pages 157-162.

<sup>32</sup> *The Politics of Theory*, page 12.

<sup>33</sup> "The crisis of Contemporary Culture", *The Eagleton Reader*, page 153. Cf. aussi "The End of English". Sur la relation entre sociologie et études culturelles cf. Long, E. (ed.): *From Sociology to Cultural Studies*, Oxford, Blackwell, 1997.

<sup>34</sup> Selon ce que je disais auparavant, on devrait parler non de "dépolitisation" sinon d'un autre type de politisation. Le fait que la philosophie et la sociologie positivistes ne parlaient pas de politique, ne veut pas dire qu'elles n'avaient pas d'idées sur le politique, qu'elles considéraient par exemple, comme quelque chose de moins objectif que le scientifique.

<sup>35</sup> *La idea de cultura*, page 188 et sqq.

<sup>36</sup> Je crois que la position qui est la plus proche de celle de Eagleton est celle de son collègue de Middlesex, Francis Mulhern dans "The Politics of Cultural Studies", Meiksins Wood, E, et Bellamy Foster, J. (eds) *In Defense of History. Marxism and the Postmodern Agenda*, Monthly Review Press, New York, 1997. Cf. aussi son récent *Culture/Metaculture*.

<sup>37</sup> Cf. *Representaciones del intelectual*, Barcelone, Paidós, 1999\*. Le vieux mais encore actuel "Traveling Theory" dans *The Edward Said Reader*, \* est lui aussi digne d'être lu.

*Agenda*, Montly Review Press, New York, 1997. Véase también su reciente *Culture/Metaculture*.

<sup>37</sup> Véase *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1999\*. El viejo pero todavía actual "Traveling Theory" en *The Edward Said Reader*, \*tampoco tiene desperdicio.

<sup>38</sup> "The Politics of Theory", pág. 9.

<sup>39</sup> *Una introducción a la teoría literaria*, pág. 231.

<sup>40</sup> *La función de la crítica*, pág. 106.

<sup>41</sup> "The Politics of Theory", págs. 12-13

<sup>42</sup> Sobre este tipo de giros, vueltas, o *revivals* teóricos véase Jameson, F.: "Transformations of the Image of Postmodernity", *The Cultural Turn*, Londres, Verso, págs. 94 y ss.

<sup>43</sup> *Forjar nuestro país. El pensamiento de izquierdas en los Estados Unidos del siglo XX*. Barcelona, Paidós, 2000, págs. 50-51.

Véanse las críticas que Eagleton lanza contra Rorty en "Defending The Free World", *The Eagleton Reader*, en *Las ilusiones del postmodernismo*, pág. 53, y en *La idea de cultura*, págs. 73, 89 y ss.

<sup>45</sup> No puedo evitar pensar en todos esos pensadores españoles que sepultaron para siempre su marxismo en la era del PSOE y que consideran a marxistas como Eagleton, ni siquiera como un nostálgico, sino simplemente como un izquierdista trasnochado. Hace tiempo, un filósofo español, en su día marxista, me reprendía por leer a Eagleton: "¡Con los marxistas que hubo aquí, como lees a ese profesor inglés de literatura!", delatándose creo yo con el tiempo verbal de su propia frase... Por supuesto este tipo de críticos sustituyeron hace tiempo la crítica cultural por formas más elegantes y profesionales de filosofía.

<sup>46</sup> *La función de la crítica*, pág. 124

<sup>47</sup> *Ibidem.*, págs. 127-128.

<sup>48</sup> *Una introducción a la teoría literaria*, pág. 237; *La Función de la crítica*, pág. 127.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pág. 130.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pág. 139.

<sup>51</sup> *Ibidem.*

<sup>52</sup> Cuando escribí esta especie de presentación divulgativa de Eagleton aún no había aparecido su entretenida *The Gatekeeper. A Memoir* (London, Penguin, 2001). Renuncio a cargar con más datos este texto e invito a los lectores a disfrutar de esta curiosa autobiografía, muy elogiada por gente como el escritor David Lodge y el crítico Frank Kermode.

<sup>53</sup> De esta época es *The New Left Church*, (1966). Véanse los detalles en los profusos comentarios que Regan salpica en el *The Eagleton Reader*. Toda esta época de Eagleton siempre me ha parecido curiosa... En España, lo diré así, también tuvimos cruces entre catolicismo y marxismo, pero por supuesto las diferencia entre ser católico obrero de ascendencia irlandesa en la Gran Bretaña de los sesenta

<sup>38</sup> "The Politics of Theory", page 9

<sup>39</sup> *Una introducción a la teoría literaria*, page 231.

<sup>40</sup> *La función de la crítica*, page 106.

<sup>41</sup> "The Politics of Theory", pages 12-13

<sup>42</sup> Sur ce type de tours, virevoltes, ou *revivals* théoriques cf. Jameson, F.: "Transformations of the Image of Postmodernity", *The Cultural Turn*, Londres, Verso, page 94 et sqq.

<sup>43</sup> *Forjar nuestro país. El pensamiento de izquierdas en los Estados Unidos del siglo XX*. Barcelone, Paidós, 2000, pages 50-51.

<sup>44</sup> Cf. les critiques que Eagleton lança contre Rorty dans "Defending The Free World", *The Eagleton Reader*, dans *Las ilusiones del posmodernismo*, page 53, et dans *La idea de cultura*, page 73, 89 et sqq.

<sup>45</sup> Je ne peux pas éviter de penser à tous ces penseurs espagnols qui enterrèrent pour toujours leur marxisme durant l'ère du PSOE (Parti Socialiste Ouvrier Espagnol) et qui considèrent qu'un marxiste tel que Eagleton n'est même pas un nostalgique, mais simplement un gauchiste dépassé. Il y a longtemps, un philosophe espagnol, qui autrefois avait été marxiste, me grondait parce que je lisais Eagleton: "Avec tous les marxistes qui ont été ici, tu lis ce professeur anglais de littérature!"; et je crois qu'il se dénonçait par le temps verbal de sa propre phrase... Bien évidemment, ce type de critiques remplacèrent, il y a longtemps, la critique culturelle par des formes plus élégantes et professionnelles de philosophie.

<sup>46</sup> *La función de la crítica*, page 124

<sup>47</sup> *Ibidem.*, pages 127-128.

<sup>48</sup> *Una introducción a la teoría literaria*, page 237; *La Función de la crítica*, page 127.

<sup>49</sup> *Ibid.*, page 130.

<sup>50</sup> *Ibid.*, page 139.

<sup>51</sup> *Ibidem.*

<sup>52</sup> J'écrivais cette espèce de présentation vulgarisatrice de Eagleton avant la publication de son divertissant *The Gatekeeper. A Memoir* (Londres, Penguin, 2001). Eagleton renonçait à charger son texte de trop de faits et invitait à lire avec plaisir cette curieuse autobiographie, célébrée par des personnalités telles l'écrivain David Lodge et le critique Frank Kermode.

<sup>53</sup> *The New Left Church*, (1966) date de cette époque. Cf. les détails dans les abondants commentaires dont Regan saupoudre *The Eagleton Reader*. Toute cette époque de Eagleton m'a toujours semblé curieuse... En Espagne, pour ainsi dire, nous avons aussi eu des croisements de catholicisme et marxisme, mais bien sûr les différences sont évidentes entre un ouvrier catholique d'ascendance irlandaise dans la Grande-Bretagne des années soixante-dix et un enfant *rojo* [rouge, de gauche] d'un père catholique ayant une situation aisée dans l'Espagne de la dictature. Les simplismes théoriques produits par quelques catholico-marxistes en Espagne ne sauraient pas se comparer, même de loin, avec le type de critique qui est née dans *Slant*. En tout cas, à propos du catholicisme et Eagleton, il faudrait absolument



y ser un niño rojo de papá católico acomodado en la España de la dictadura es obvia. Las simplezas teóricas que produjeron algunos católico-marxistas en España, pues, no deberían compararse ni de lejos con el tipo de crítica que se gestó en *Slant*. En cualquier caso sobre el catolicismo y Eagleton no dejen de leer los primeros capítulos de *The Gatekeeper*.

<sup>54</sup> Véase su *Heatchliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture* (Londres y Nueva York, Verso, 1995). En castellano puede leerse "El nacionalismo y el caso de Irlanda", *new left review* (ed. castellana), 1, Madrid, Akal, 2000.

<sup>55</sup> De esta época también es *The Body as Language* (1970), una curiosa mezcla entre Merleau-Ponty y Marx, donde ya plantea el tema de la naturaleza corporal de la subjetividad y su alineación.

<sup>56</sup> Regan, S.: *The Eagleton Reader*, pág. 307. Véase para más detalles las opiniones de Eagleton sobre Williams en Eagleton, T. (ed.), *Raymond Williams, Critical Perspectives*. Cambridge, Polity Press, 1989.

<sup>57</sup> Eagleton, *Criticism and Ideology*, London, Verso, 1978, pág. 26. Citado y traducido por Carlos Reynoso en *Apoqeo y decadencia de los estudios culturales*, Barcelona, Gedisa, 2000. El capítulo entero de Reynoso sobre Williams no tiene desperdicio.

<sup>58</sup> *La Función de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1999, p. El capítulo, VI, resulta especialmente útil para entender el V de *La idea de cultura*.

<sup>59</sup> Los autores más estudiados por Eagleton son Hardy, las hermanas Brontë, Yeats y sobre todo Lawrence. Conrad, James, Eliot, Pound, Yeats and Joyce, escribieron como "émigrés", mientras que Lawrence encarna el papel de exiliado dentro de la propia cultura inglesa. Como dice Regan, en estos trabajos Eagleton modifica la visión de Lukács sobre el realismo, y sostiene que el proceso de totalización social a través de la novela falla desde mediados del XIX. Luego, en trabajos posteriores, Eagleton analizará la obra de Lawrence en términos de ideología y psicoanálisis. Véanse las explicaciones de Regan en *The Eagleton Reader*, págs. 3 y ss.

<sup>60</sup> *Against the Grain*, págs. 1-7: véase también el extraordinario capítulo dedicado al estructuralismo en *Literary Theory*.

<sup>61</sup> *Walter Benjamin o hacia una estética revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998.

<sup>62</sup> He intentado explicar esto en "Cultural supplements, or an Eagleton Fable on the Fall of the Left", Döfler, T., Gluber, C. (eds.) *Postmodern Practices*, Verlag, LIT, 2002 (en prensa).

<sup>63</sup> Véase "Deconstruction and Human Rights" (1992), participación en una conferencia organizada por Amnistía Internacional en la que participaron Derrida, Kristeva, Said y Cixous. En "Marxism without Marxism" Eagleton descompone *Espectros de Marx*, y sostiene que la Nueva Internacional sin nombre ni partido, es la última fantasía postestructuralista.

<sup>64</sup> Véase la idea general en *Walter Benjamin*, págs. 153 y

lire les premiers chapitres de *The Gatekeeper*.

<sup>54</sup> Cf. son *Heatchliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture* (Londres et New York, Verso, 1995). En espagnol, on peut lire "El nacionalismo y el caso de Irlanda", *new left review* (ed. espagnole), 1, Madrid, Akal, 2000.

<sup>55</sup> De cette époque date aussi *The Body as Language* (1970), un curieux mélange de Merleau-Ponty et Marx, où Eagleton traite déjà le thème de la nature corporelle de la subjectivité et son aliénation.

<sup>56</sup> Regan, S.: *The Eagleton Reader*, page 307. Cf. pour plus détails les opinions de Eagleton sur Williams dans Eagleton, T. (ed.), *Raymond Williams, Critical Perspectives*. Cambridge, Polity Press, 1989.

<sup>57</sup> Eagleton, *Criticism and Ideology*, Londres, Verso, 1978, page 26. Cité et traduit par Carlos Reynoso dans *Apoqeo y decadencia de los estudios culturales*, Barcelone, Gedisa, 2000. Le chapitre de Reynoso sur Williams est à savourer en entier.

<sup>58</sup> *La Función de la crítica*, Barcelone, Paidós, 1999. Le chapitre VI, est particulièrement utile pour comprendre le V de *La idea de cultura*.

<sup>59</sup> Les auteurs que Eagleton a le plus étudiés sont Hardy, les sœurs Brontë, Yeats et surtout Lawrence. Conrad, James, Eliot, Pound, Yeats et Joyce, ont écrit comme des "émigrés", tandis que Lawrence incarne le rôle de l'exilé dans la culture anglaise. Comme le dit Regan, dans ces textes Eagleton modifie la vision de Lukács sur le réalisme et soutient que le processus de totalisation sociale à travers le roman commence à ne plus fonctionner dès la moitié du XIXe siècle. Puis, dans des textes ultérieurs, Eagleton analysera l'œuvre de Lawrence en termes d'idéologie et de psychanalyse. Cf. les explications de Regan dans *The Eagleton Reader*, page 3 et sq.

<sup>60</sup> *Against the Grain*, pages 1-7 : cf. aussi l'extraordinaire chapitre dédié au structuralisme dans *Literary Theory*.

<sup>61</sup> *Walter Benjamin o hacia una estética revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998.

<sup>62</sup> J'ai essayé de l'expliquer dans "Cultural supplements, or an Eagleton Fable on the Fall of the Left", Döfler, T., Gluber, C. (eds.) *Postmodern Practices*, Verlag, LIT, 2002 (sous presse).

<sup>63</sup> Cf. "Deconstruction and Human Rights" (1992), participation à une conférence organisée par Amnesty International à laquelle participèrent Derrida, Kristeva, Said et Cixous. Dans "Marxism without Marxism", Eagleton décompose *Espectros de Marx*, et soutient que la nouvelle Internationale sans nom ni parti est la dernière fantaisie post-structuraliste.

<sup>64</sup> Cf. l'idée générale dans *Walter Benjamin*, page 153 et sq. Aussi dans *Una introducción a la crítica literaria*, page 180.

<sup>65</sup> La traduction espagnole au Mexique, FCE, 1988, est celle de la première édition.

<sup>66</sup> Quand je dis "historique", je prétends mettre en contraste ce livre, par exemple, avec l'extraordinaire *Después de la Nueva Crítica*, de Frank Lentricchia. De fait,

ss. También en *Una introducción a la crítica literaria*, págs. 180.

<sup>65</sup> La trad. castellana en México, FCE, 1988, es de la primera edición.

<sup>66</sup> Cuando digo "histórico" pretendo contrastar este libro, por ejemplo, con el extraordinario *Después de la Nueva Crítica*, de Frank Lentricchia. De hecho yo creo que estos dos libros se deberían leer a la vez, compensando las carencias de uno con las virtudes del otro.

<sup>67</sup> Traducción: *La función de la crítica*. Barcelona, Paidós, 1996.

<sup>68</sup> Los ochenta incluyen una ingente producción. A todo lo comentado, añádase: *William Shakespeare* (1986), una introducción a *Hard Times*, de Dickens, (1987), *Nationalism: Irony and Commitment* (1988) y la edición de Raymond Williams. *Critical Perspectives* (1989). En 1986 recoge ensayos de 1975 a 1985 en *Against the Grain*.

<sup>69</sup> Próxima versión castellana en Madrid, Trotta, 2003.

<sup>70</sup> *Ideología, una introducción*. Barcelona, Paidós, 1997.

<sup>71</sup> Sobre la actualidad o inactualidad del concepto de ideología, nada más esclarecedor que el debate en Londres entre Eagleton y Pierre Bourdieu, "Doxa y vida ordinaria", *new left review*, edición castellana, nº 0, Madrid, Akal, 2000.

<sup>72</sup> *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires, Paidós, 1997.

<sup>73</sup> Véase Anderson, Perry, *Los orígenes de la postmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000, págs. 108 y ss.

<sup>74</sup> Traducción castellana, *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Barcelona, Paidós, 2001.

<sup>75</sup> Aunque Eagleton describe ese marco general en sus otros libros, recomendaría dos trabajos especialmente útiles para entender *La idea de Cultura*, separados casi por veinticinco años: "The Idea of a Common Culture" (1967) (de *From Culture to Revolution*) y "The Crisis of Contemporary Culture" (1992), ambos incluidos en la antología de Stephen Regan. Quien disfrute con el *Shakespeare* de *La idea de cultura*, no debe dejar de leer *Williams Shakespeare* (1986), donde Eagleton analiza *El mercader de venecia* y otras obras, especialmente, las contradicciones entre lenguaje, deseo, ley, capital y corporalidad.

<sup>76</sup> *Introducción a la teoría literaria*, pág. 255.

<sup>77</sup> McCabe, Colin, *The Guardian*, 25 de Marzo de 2000. Sea como sea, *La idea de cultura* brinda una buena oportunidad para descubrir todo lo que separa y todo lo que une a Williams y a Eagleton. Prolonga, si se quiere ver así, el proyecto del legendario *Culture and Society 1750-1950* de Williams (*Cultura y sociedad*, Paidós, 2002), tanto en el tiempo como en el espacio. Téngase en cuenta, además, que el propio título del libro, "The Idea of Culture" es el mismo que el de un ensayo que Williams escribió cuando preparaba la voz "cultura" para *Palabras Clave*. Nada más útil, entonces, que volver a consultar aquel valioso vocabulario, sobre todo las voces más relaciona-

je crois que ces deux livres devraient se lire à la fois, les défauts de l'un seraient compensés par les vertus de l'autre.

<sup>67</sup> Traduction : *La función de la crítica*. Barcelone, Paidós, 1996.

<sup>68</sup> Les années quatre-vingt incluent une très vaste production. À tout ce qui a été commenté, ajoutons : Williams Shakespeare (1986), une introduction à *Hard Times*, de Dickens, (1987), *Nationalism : Irony and Commitment* (1988) et l'édition de Raymond Williams. *Critical Perspectives* (1989). En 1986, il recueille des essais de 1975 à 1985 dans *Against the Grain*.

<sup>69</sup> Une version en espagnol doit paraître à Madrid, Trotta, 2003.

<sup>70</sup> *Ideología, una introducción*. Barcelone, Paidós, 1997.

<sup>71</sup> Sur l'actualité ou inactualité du concept d'idéologie, rien de plus clair que le débat de Londres entre Eagleton et Pierre Bourdieu, "Doxa et vie ordinaire", *new left review*, édition espagnole, nº 0, Madrid, Akal, 2000.

<sup>72</sup> *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires, Paidós, 1997.

<sup>73</sup> Cf. Anderson, Perry, *Los orígenes de la postmodernidad*, Barcelone, Anagrama, 2000, page 108 et sqq.

<sup>74</sup> Traduction espagnole, *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Barcelone, Paidós, 2001.

<sup>75</sup> Bien que Eagleton décrive ce cadre général dans ses autres livres, je recommanderais deux travaux particulièrement utiles pour comprendre *The Idea of Culture*, écrits à près de vingt-cinq ans d'intervalle : "The Idea of a Common Culture" (1967) (de *From Culture to Revolution*) et "The crisis of Contemporary Culture" (1992), tous deux inclus dans l'anthologie de Stephen Regan. Qui a aimé le *Shakespeare* de *The Idea of Culture*, ne devrait pas ignorer *Williams Shakespeare* (1986), où Eagleton analyse *Le marchand de Venise* et d'autres œuvres, en se centrant particulièrement sur les contradictions entre langage, désir, loi, capital et corporalité.

<sup>76</sup> *Introducción a la teoría literaria*, page 255.

<sup>77</sup> McCabe, Colin, *The Guardian*, 25 Mars 2000. Quoiqu'il en soit, *The Idea of Culture* offre une bonne opportunité de découvrir tout ce qui sépare et tout ce qui unit Williams à Eagleton. Ce texte prolonge, si on veut, le projet du légendaire *Culture and Society 1750-1950* de Williams (*Cultura y sociedad*, Paidós, 2002), dans le temps comme dans l'espace. Remarquons, de plus, que le propre titre du livre, *The Idea of Culture* est le même que celui d'un essai que Williams avait écrit quand il préparait l'entrée "culture" pour *Palabras Clave*. Rien de plus utile, donc, que de consulter à nouveau ce précieux vocabulaire, surtout les entrées qui ont un lien fort avec ce nouveau travail de son successeur le plus polémique et créatif. Williams, comme d'autres marxistes britanniques, ne semble pas s'intéresser beaucoup à l'intellectualité ibérique, bien que certaines de ses œuvres soulevèrent un certain intérêt dès le milieu des années soixante-dix. Nous disposons de ces œuvres de Williams : *Los medios*

das con este nuevo trabajo de su más polémico y creativo sucesor. Williams, como otros marxistas británicos, ya no parece interesar mucho a la intelectualidad ibérica, aunque algunas de sus obras despertaron cierto interés desde mediados de los setenta. De Williams, hasta donde sé, disponemos de: *Los medios de comunicación social* (Barcelona, Península, 1974); *Marxismo y literatura* (Barcelona, Península, 1980, Prólogo de J. M. Castellet); *Sociología de la cultura* (Barcelona, Paidós, 1981); *Hacia el año 2000* (Barcelona, Crítica, 1984); *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence.* (Barcelona, Debate, 1993). El número 54 de *Mientras Tanto*, Mayo-Junio de 1993, publicó "Hacia muchos socialismos". No deje de leerse de Andreu Coll Blackwell, "Recordando a Raymond Williams en el décimo aniversario de su muerte", *Enrahonar*, 28, 1997, págs. 33-53.

<sup>78</sup> Sobre la Santísima Trinidad de la izquierda americana, "clase, género y raza" y los errores que arrastra la simple equiparación entre sexismo, racismo y "clacismo" (un curioso término usado en USA para dárselas de izquierdas prescindiendo de la dichosa lucha de clases o de cualquier visión histórica sobre modos de producción) véase el jugoso "Defending the Free World", en Regan, S., *The Eagleton Reader*, págs. 285-293.

<sup>79</sup> *La idea de cultura*, págs. 181-182.

<sup>80</sup> *Ibid.* pág. 103.

*de comunicación social* (Barcelona, Península, 1974) ; *Marxismo y literatura* (Barcelona, Península, 1980, Prologue de J. M. Castellet) ; *Sociología de la cultura* (Barcelona, Paidós, 1981) ; *Hacia el año 2000* (Barcelona, Crítica, 1984) ; *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence.* (Barcelona, debate, 1993). Le numéro 54 de *Mientras Tanto*, Mai-Juin 1993, publia "Hacia muchos socialismos". Il faudrait lire, de Andreu Coll Blackwell, "Recordando a Raymond Williams en el décimo aniversario de su muerte", *Enrahonar*, 28, 1997, pages 33-53.

<sup>78</sup> Sur la Sainte Trinité de la gauche américaine, "classe, genre et race" et les erreurs qui entraînent la simple comparaison entre sexisme, racisme et "classisme" (un terme curieux utilisé aux États-Unis pour paraître de gauche en évitant la fâcheuse lutte des classes ou toute vision historique sur les modes de production). Cf. le savoureux "Defending the Free World", dans Regan, S., *The Eagleton Reader*, pages 285-293.

<sup>79</sup> *La idea de cultura*, pages 181-182.

<sup>80</sup> *Ibid.* page 103.

## El Resto, Premio Nacional de Ensayo

Ángel González es profesor de Historia del Arte. De él un antiguo alumno recuerda muchas cosas. Tal vez la primera tenga que ver más con su actitud ante los demás y ante el arte, con su presencia esquiva y al mismo tiempo entregada, enfocada como una poderosa lente orientada hacia algo. Después se llega a la otra parte: la del conocimiento en cascada, desde él hacia quien le escucha, que apenas puede retenerlo todo –la memoria y el imaginario no siempre están tan fraguados, y mucha agua de esa cascada rebasa, incontenible, los bordes–. Como el ingenio óptico, a través de sus escritos y de sus palabras no sólo se ve el objeto observado, sino los reflejos que produce la lente, los chispazos de luz percibidos en las pestañas y muchas cosas más que antes uno no se había imaginado que pudieran estar allí. Por su mediación se mira algo –la pintura– y al mismo tiempo uno se hace consciente de su propio mecanismo de mirar y comprender, convirtiéndose ese proceso en toda una experiencia. Se mira lo que no ha sido antes mirado: de ahí su reivindicación de la *invisibilidad*. Se mira de *otra* manera: el discurso de las vanguardias, por ejemplo.

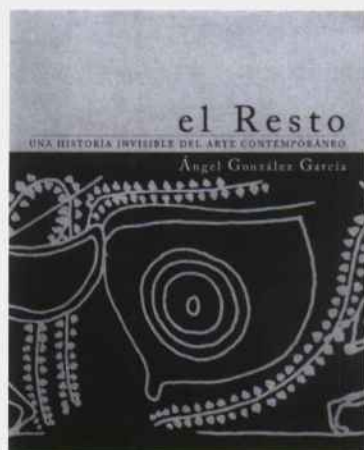
Este libro es una recopilación de sus escritos sobre diversos temas de arte contemporáneo de los últimos años, editada concienzuda y brillantemente por Miguel Ángel García. Ángel González posee una amplísima formación que arranca de estudios de teoría del arte en la Edad Moderna y que ha ido cubriendo diversos aspectos, artistas y periodos de la Edad Contemporánea, incluyendo una intensa dedicación a la crítica de arte. De todo ello este libro recoge algunas muestras cuidadosamente seleccionadas. Sin embargo, hay que recordar aquí lo especial de sus clases, conferencias, tertulias y charlas, que reflejan su fuerza esencial que es fundamentalmente verbal. Es la vieja tradición del maestro; la tradición oral inabarcable, siempre en movimiento, inquieta, provocadora.

## Le Reste, prix national de l'essai

Ángel González est un professeur d'histoire de l'art dont les anciens élèves gardent de nombreux souvenirs. Le premier se réfère sans doute à son attitude face aux autres et face à l'art, à sa présence à la fois discrète et dévouée, à son regard comme muni d'une longue-vue puissante braquée dans une direction précise. Et il y a ensuite la seconde partie : celle du savoir qui déborde comme une cascade, celle de la relation entre le professeur et celui qui l'écoute et qui à peine peut tout retenir. La mémoire et l'imaginaire ne sont pas toujours aussi forts : beaucoup d'eau de cette cascade du savoir déborde, irrépressible. Comme à travers un instrument optique, à travers ses textes et ses paroles on ne voit pas seulement l'objet observé, mais aussi les reflets produits par le verre, les étincelles de lumière perçues dans les cils et beaucoup d'autres choses qu'on n'aurait jamais pensé trouver là. De par sa médiation, on regarde quelque chose –la peinture– et en même temps, on devient conscient de son propre mécanisme de regarder et de comprendre, en faisant de ce processus toute une expérience. On regarde ce que l'on n'avait pas regardé auparavant – et c'est de là que vient sa revendication de l'*invisibilité*. On regarde d'une *autre* façon : le discours des avant-gardes, par exemple.

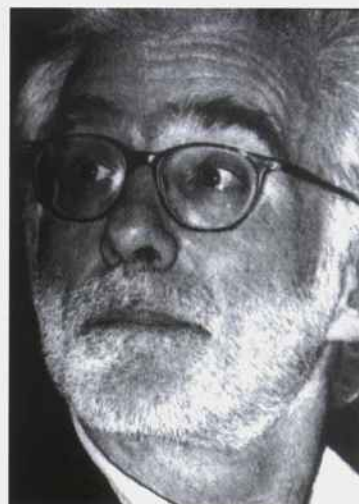
Ce livre est un recueil de textes sur différents thèmes de l'art contemporain, édité avec rigueur et brio par Miguel Ángel García. Ángel González a une formation très solide et diverse, axée sur la théorie de l'art moderne. Il a abordé divers aspects, artistes et périodes de l'époque contemporaine et a consacré une intense activité à la critique d'art. De tout cela, ce livre recueille quelques échantillons soigneusement choisis. Cependant, il faudrait rappeler ici la qualité particulière de ses cours, conférences, réunions et dialogues, qui reflètent sa force essentielle qui est fondamentalement verbale. C'est la vieille tradition du maître : la tradition orale insaisissable, toujours mouvante, inquiète, provocatrice.

## Camino de casa. Entrevista con Ángel González García



**Pregunta.-** No encuentro mejor manera de comenzar esta entrevista que recordándote unas palabras de Marat: “A veces la llegada del despotismo es suave y alegre. Juegos, fiestas, canciones [...] Al poder del tiempo y de las fiestas se une la distracción de las obras; se emprenden algunos monumentos nacionales; se construyen edificios públicos, grandes carreteras, mercados, templos. Los pueblos, que sólo juzgan por la apariencia, creen al príncipe ocupado por completo en el bien del Estado, mientras que sólo lo está en sus proyectos; se descuidan cada vez más y acaban por dejar de vigilar a su enemigo”. Marat odiaba el arte por poner en escena lo que tú precisamente alabas en *El Resto*\*: el lujo, el esplendor, la magnificencia y el gasto. ¿Cómo llega el despotismo a nuestras casas en la modernidad: con ese arte del que hablaba Marat, que ya pare-

## De retour chez soi. Entretien avec Ángel González García



**Question.-** Je ne trouve pas de meilleure manière de commencer cet entretien qu'en te rappelant quelques mots de Marat : “Parfois, l'arrivée du despotisme est douce et joyeuse. Jeux, fêtes, chansons [...] Au pouvoir sur le temps et sur les fêtes s'ajoute le divertissement que procurent les grands travaux : on érige quelques monuments nationaux ; on construit des édifices publics, de grandes routes, des marchés, des temples. Les peuples, qui ne jugent que les apparences, croient que le prince est entièrement dédié au bien de l'État, alors qu'il ne l'est que dans ses projets ; ils deviennent de moins en moins vigilants et finissent par ne plus surveiller leur ennemi”. Marat haïssait l'art parce qu'il met en scène précisément ce que tu loues dans *El Resto*\* [Le reste] : le luxe, la splendeur, la magnificence

\* *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo* (*Le Reste. Une histoire invisible de l'art contemporain*), Ángel González García. Premio Nacional de Ensayo 2001. Edición a cargo de Miguel Ángel García, Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000.

cía entonces una mera astucia retórica, o precisamente con la ausencia del arte? La publicación de *El Resto* ha vuelto esa respuesta más necesaria que nunca. Y lo digo porque tras las críticas aparecidas me sorprende que nadie haya mencionado lo que me parece evidente: que es un libro político. O propiamente: que habla de la ausencia del arte por la ausencia de la política. Hablemos pues de esa doble ausencia, o lo que es lo mismo: de tragedia.

R.- De entrada te diría que donde dice despotismo, digamos surrealismo. La idea que se hacía Marat del despotismo de los príncipes puede ser políticamente plausible pero yo soy de los que creen que los príncipes se ocupaban del bien, de las cosas del Estado. Indudablemente, el despotismo llega a nuestras casas a través de la televisión, porque es el arma más eficaz que haya inventado cualquier régimen político, el más poderoso y devastador instrumento, no sólo de propaganda, porque esto no sería tan grave, sino de lo que Agustín García Calvo llama la formación de masas. A lo largo de la historia no se conoce otro instrumento de organización, administración y subordinación despótica de los asuntos de la ciudad más poderoso que la televisión. De hecho, mi crítica a los surrealistas viene de ahí, pues en realidad son ellos quienes inventan la televisión. Quita la palabra despotismo y pon la palabra surrealismo y la frase funciona perfectamente, o aun mejor.

En cuanto a lo de la ausencia del arte por la ausencia de la política, eso es un asunto absolutamente crucial. Yo creo que el arte está desaparecido o ha sido expulsado a los márgenes de la vida de los hombres en la medida en que ha sido también suprimido y reducido lo político. Aquel sueño de Boissy d'Anglas y tantos otros revolucionarios de que el arte debería ser el "nuevo régimen" que suplantara al Terror ha funcionado de forma muy eficiente durante el siglo XIX. Pero tarde o temprano, la muerte de la política provoca que el arte también esté destinado a desaparecer.

**P.- Una de las personas que con más fuerza ha pensado esa volatilización de la política y, en menor medida, la desaparición del arte es Guy**

**et la dépense. Comment le despotisme arrive-t-il chez nous, dans la modernité : avec cet art dont parle Marat, qui semblait déjà un simple artifice rhétorique, ou précisément avec l'absence de l'art ? La publication de *El Resto* rend la réponse à cette question plus que jamais nécessaire. Et je le dis parce que, après les critiques qui ont été publiées, je suis surpris que personne n'ait remarqué ce qui me semble évident : que c'est un livre politique. Ou, plus exactement, qu'il parle de l'absence de l'art en parlant de l'absence de la politique. Parlez donc de cette double absence ou – ce qui revient au même – de la tragédie.**

Réponse.- Je te dirais d'emblée que nous pouvons dire, au lieu de despotisme, surréalisme. L'idée que se faisait Marat du despotisme des princes peut être politiquement plausible mais je suis de ceux qui croient que les princes se préoccupaient du bien, des affaires de l'État. Sans aucun doute, le despotisme arrive chez nous à travers la télévision, parce que c'est l'arme la plus efficace qui a été inventée par un régime politique, quel qu'il soit ; l'instrument le plus puissant et le plus dévastateur, non seulement du point de vue de la propagande, ce qui ne serait pas si grave, mais aussi du point de vue de ce que Agustín García Calvo appelle la formation de masses. Tout au long de l'histoire, on ne connaît pas d'autre instrument d'organisation, d'administration et de domination despotique des affaires de la cité plus puissant que la télévision. De fait, ma critique des surréalistes découle de là, car en réalité ce sont eux qui inventent la télévision. Enlève le mot despotisme et remplace-le par le mot surréalisme et la phrase fonctionne parfaitement, ou encore mieux.

Quant à l'absence de l'art par l'absence de la politique, c'est un sujet absolument crucial. Je crois que l'art a disparu ou a été expulsé et relégué en marge de la vie des hommes dans la mesure où la politique a elle-aussi été supprimée ou réduite. Ce rêve de Boissy d'Anglas et de tant d'autres révolutionnaires, que l'art devrait être le "nouveau régime" qui remplacerait la Terreur a fonctionné d'une façon très efficace pendant le XIXe siècle. Mais tôt ou tard, la mort de la politique fait que l'art soit lui aussi voué à la disparition.

**Q.- L'un de ceux qui ont le plus intensément**





Guy Debord

**Debord, que es uno de los escritores que más han influido en algunos de tus planteamientos.**

R.- Él tenía muy claro que sin política no hay arte, aunque yo creo que a Debord el arte no le ha interesado nunca, por más que se tratara de un director de cine y que en los primeros años de la Internacional Situacionista (IS) el número de artistas que formaba parte del grupo fuera grande y el arte constituyera un objeto de debate y reflexión. Pero en un momento determinado Debord llega a la inevitable conclusión de que lo que se llama arte en el mundo moderno no es más que una mistificación que intenta paliar los efectos de la desaparición de la política. A partir de entonces ya no tiene nada que decir sobre el arte y se convierte fundamentalmente en un escritor político. Yo incluso te diré que casi afortunadamente, porque en los años en que la IS intenta pensar lo artístico lo hace de una manera verdaderamente extravagante e irritante. El problema de Debord es que sigue extraordinariamente subordinado a las imágenes. Y aunque intente inventar formas de redimensionar la omnipresencia de la imagen en la sociedad contemporánea a través de fórmulas como el *détournement*, finalmente es, como todos nosotros, un esclavo de las imágenes. Pien-

**pensé esta volatilización de la política et, dans une moindre mesure, la disparition de l'art, Guy Debord, est l'un des écrivains qui ont le plus influencé certaines de tes idées.**

R.- Debord voyait très clairement que sans politique il n'y a pas d'art, bien que je croie que l'art ne l'a jamais intéressé, bien qu'il s'agisse d'un metteur en scène et bien que dans les premières années de l'Internationale Situationniste (IS) le nombre d'artistes qui en faisaient partie était important et que l'art constituait un objet de débat et de réflexion. Mais à un moment donné, Debord en arrive à la conclusion inévitable que ce qui s'appelle art dans le monde moderne n'est plus qu'une mystification qui tente de pallier aux effets de la disparition de la politique. À partir de là, Debord n'a plus rien à dire sur l'art et se transforme fondamentalement en un écrivain politique. Et je pourrais même te dire : heureusement ou presque, parce que dans les années où l'IS tente de penser l'artistique, elle le fait d'une manière vraiment extravagante et irritante. Le problème de Debord est qu'il continue d'être extraordinairement subordonné aux images. Et bien qu'il essaie d'inventer des façons de redimensionner l'omniprésence de l'image dans la société contemporaine au moyen de formules comme le détournement, il est finalement, comme nous tous, un esclave des images. Pense par exemple à la façon dont il conclut son œuvre : avec un album de photos. Debord commence par être un metteur en scène très particulier, puisque les images sont constamment niées dans ses films ; il y a de très longs intervalles, dans ses premiers films expérimentaux où l'écran est noir. Mais la seconde partie du dernier livre de Debord, *Panegyrique*, est un livre d'images.

Il y a deux images fortes dans le livre. La première, quand il se souvient d'une forme obscure et énigmatique et parle d'une période à laquelle il vivait retiré dans une maison en pleine campagne tandis qu'au dehors, la neige tombe. Cette image de la neige tombant sans cesse pendant des semaines, des mois, des années, est romantique à l'excès, bien que très consacrée, puisqu'en fin de compte Severino l'a utilisée souvent : "la neige ne cesse de tomber, recouvre jusqu'aux montagnes les plus hautes...". Ensuite, c'est tout ce groupe d'images associées à

sa, por ejemplo, cómo concluye su obra: con un álbum de fotos. Debord comienza siendo un director de cine, aunque muy peculiar, puesto que las imágenes son constantemente negadas en sus películas; hay larguísimos intervalos en sus primeras películas experimentales donde la pantalla está a oscuras. Pero la segunda parte del último libro de Debord, *Panegírico*, es un libro de imágenes.

Hay dos imágenes fuertes en el libro. Una, cuando se recuerda a sí mismo de forma oscura y enigmática y habla de un periodo de tiempo durante el cual vive retirado en una casa en medio del campo mientras afuera cae la nieve. Esa imagen de la nieve cayendo incesantemente durante semanas, meses, años, es exageradamente romántica, aunque muy acreditada, porque al fin y al cabo la ha utilizado mucho Severino: “la nieve no deja de caer, cubre incluso los montes más altos...”. Y luego está todo ese grupo de imágenes asociadas a la ebriedad. Es decir, él se presenta como ese sujeto consciente de que la nieve cae y sigue cayendo y como alguien a la vez que prefiere el vino a la cultura: “Me reprochan haber sido el escritor de mi generación que menos ha escrito, pero sin embargo soy el que más ha bebido”. Pero lo que verdaderamente decepciona de su conclusión es esta caída en las imágenes.

**P.- Me alegra que hayas sacado esa imagen de Debord rodeado de nieve, aislado, emboscado, como diría Jünger. Yo le citaba por razones relacionadas con esa crítica tuya a las “imágenes”, pues al preparar la entrevista he sido consciente de que gran parte de tu trabajo en *El Resto* se debería a la conjunción de dos procesos. Por un lado, te fuiste a vivir al campo, a un sitio casi aislado donde querías recuperar muchas experiencias sensoriales relacionadas con la vivencia del arte. Y por otro, fue precisamente durante esos años cuando estuviste como asesor del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y publicaste algunos de los textos más críticos que forman el núcleo fundamental del libro. Retirado en el campo, y no precisamente rodeado de nieve sino de dulzura, al tiempo que estabas metido en estrategias políticas bombardeando sus cimientos.**

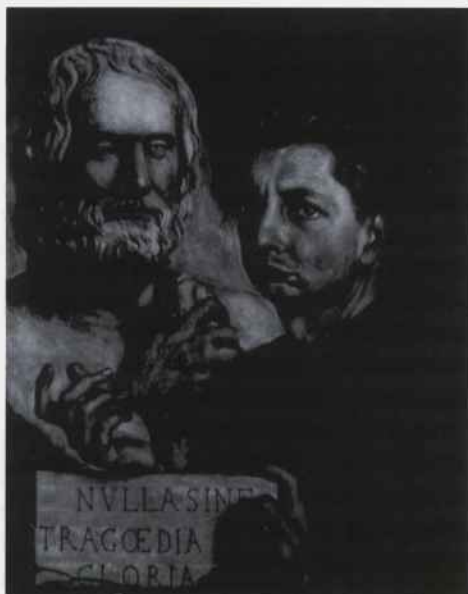
l'état d'ivresse. C'est-à-dire que Debord se présente à la fois comme ce sujet conscient de la neige qui tombe et continue à tomber et comme quelqu'un qui préfère le vin à la culture : “On me reproche d'avoir été l'écrivain de ma génération qui a le moins écrit, mais je suis cependant celui qui a bu le plus”. Mais ce qui, à la fin, est vraiment décevant dans sa conclusion est cette chute dans les images.

**Q.- Je suis content que tu aies présenté cette image de Debord entouré de neige, isolé, embusqué, comme dirait Jünger. Je le citais pour des motifs liés à ta critique des “images”, car j'étais conscient, en préparant cet entretien, qu'une grande partie de ton travail pour *El Resto* était due à la conjonction de deux processus. D'une part, tu es allé vivre à la campagne, dans un lieu pratiquement isolé où tu voulais retrouver nombre d'expériences sensorielles liées au vécu de l'art. Et d'autre part, c'est précisément pendant ces années où tu étais assesseur du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) que tu as publié certains de tes textes les plus critiques qui forment le noyau du livre. Retiré à la campagne et entouré pas tout à fait de neige mais de douceur, tu étais en même temps plongé dans des stratégies politiques bombardant les bases de l'institution.**

R.- Ce qui me plaisait le plus dans cette acceptation d'une tâche d'assesseur était le fait d'essayer de montrer que les institutions artistiques et muséistiques ne faisaient rien d'autre que dissimuler et cacher le fait scandaleux que l'art avait disparu. Et qu'il avait disparu parce que ce qu'on appelle art n'est plus qu'un substitut grossier de ce que l'art véritable propose : rendre la vie plus capable de jouissance. Dès la première réunion du comité, j'annonçais que je prétendais révéler la supercherie consolatrice qu'était devenu le MNCARS, dont la programmation était de plus en plus orientée vers l'abstraction – et tu sais bien que, pour moi, l'abstraction constitue l'anéantissement de la tradition artistique. Parce que l'abstraction est un cul-de-sac, et je le dis en étant pleinement conscient du côté ténébreux de cette phrase. Pendant trois ou quatre ans, le MNCARS paraissait tenir, grâce à l'abstraction, rien de moins

R.- Para mí el mayor atractivo de aceptación de esa tarea asesora era intentar poner en evidencia que lo que las instituciones artísticas y museísticas estaban haciendo era disimular y ocultar el hecho escandaloso de que el arte está desaparecido. Y ha desaparecido porque aquello que se llama arte no es más que una grosera suplantación de lo que el arte se propone, que es hacer la vida más gozosa. Desde la primera reunión del comité dije que lo que pretendía era revelar la superchería consoladora en que se había convertido el MNCARS, donde la programación cada vez estaba más orientada hacia la abstracción, y ya sabes que para mí la abstracción constituye la aniquilación de la tradición artística. Porque la abstracción es un callejón sin salida, y lo digo consciente de lo que esta locución tiene de tenebroso. Durante tres o cuatro años parece que lo que se traían entre manos en el MNCARS era la salvación de nuestras almas a través de la abstracción. Es decir, el MNCARS estaba cumpliendo, acomodaticia y alocadamente, con aquel imperativo teórico de los años veinte y treinta de que la abstracción es la realización en la tierra del reino del espíritu. El tipo de supercherías espirituales que llevaron a la fundación del Guggenheim o que movió a artistas como Kandinsky. Creo recordar que lo primero que dije en la primera reunión fue: aquí va a haber que hacer otra clase de exposiciones. ¿Qué exposiciones? Hay que ver flores, paisajes, animales... Hay que ponerse a la tarea titánica de empezar a reconstruir ese órgano de sensaciones que ha sido avasallado, devastado y pulverizado por la abstracción. Con esto no quiero decir que todos los pintores abstractos me parezcan simples instrumentos de ese espíritu vengador. Uno reconoce la honrada voluntad en algunos, como Mondrian por ejemplo, o Barnett Newman, de intentar conservar vivo y hasta reactivar ese órgano de sensaciones. Pero recuerdo siempre la impresión que me causó al leer las memorias de Giorgio De Chirico que dijera que Múnich había sido la capital de las dos mayores desgracias de este siglo: el nazismo y el arte moderno. Entiéndase arte moderno en su acepción de abstracción espiritual, una invención típicamente muniquesa a través de

que le salut de nos âmes. C'est-à-dire que le MNCARS était en train d'accomplir, en toute simplicité et en divaguant, cet impératif théorique des années vingt et trente voulant que l'abstraction soit la réalisation sur Terre du règne de l'esprit. Le genre de supercherries spirituelles qui conduisirent à la fondation du Guggenheim ou qui ont animé des artistes comme Kandinsky. Je crois me rappeler qu'au cours de notre première réunion je commençais par dire : il faudra faire ici un autre type d'expositions. Quelles expositions ? Il faut voir des fleurs, des paysages, des animaux... Il faut se mettre à la tâche, une tâche titanique qui consiste à commencer à reconstruire cet organe de perception qui a été envahi, dévasté et pulvérisé par l'abstraction. Je ne veux pas dire pour autant que tous les peintres abstraits me paraissent être de simples instruments de cet esprit vengeur. On peut reconnaître la volonté honorable que certains, comme Mondrian par exemple, ou Barnett Newman, mettent à tenter de maintenir en vie cet organe de perception et même de le réactiver. Mais je me souviens toujours de mon impression en lisant les mémoires de Giorgio De Chirico qui déclarait que Munich avait été la capitale des deux plus grands malheurs de ce siècle : le nazisme et l'art moderne. Nous entendons l'art moderne dans son acception d'abstraction spirituelle, une invention typiquement munichoise, du *Cavalier bleu*. Je suis avec De Chirico : nous ne parlons pas d'un malheur d'une autre nature. Cette phrase peut sembler exagérée, qui compare l'une des plus terribles tragédies de ce siècle à un type de peinture qui, par ailleurs, plaît tant à tant de monde. Mais on peut aussi penser qu'elle est exagérée dans la mesure où elle reconnaît à l'art un pouvoir destructeur équivalent à celui du nazisme. Je crois, sincèrement, que le pouvoir destructeur d'un certain art moderne a été supérieur à celui du nazisme, en particulier sous ce terrible, sinistre et suffoquant système de production d'images en chaînes dont le sommet est atteint par la télévision. L'art n'est pas une promesse de salut de nos âmes, tel que l'exhibent les musées, ou une *promise de bonheur*, comme disait Stendhal. C'est, au contraire, une figure du bonheur : figure du *bonheur* et perpétuelle reconstruction du *bonheur*. Une source incessante de *jouissance*, comme disait Derain, et une reconstruction



Giorgio de Chirico. Autorretrato/Autoportrait.

*El Jinete Azul.* Estoy con De Chirico: no estamos hablando de una desgracia de otra índole. La frase puede parecer exagerada por calificar de una de las más terribles desgracias de este siglo a ese tipo de pintura que, por otra parte, tanto complace a mucha gente. Pero también se puede pensar que es desmesurada en la medida en que al arte se le reconoce un poder destructivo equivalente al del nazismo. Yo creo, sinceramente, que el poder destructivo de cierto arte moderno ha sido superior al del nazismo, y bajo ese terrible, siniestro y sofocante sistema de producción de imágenes en cadena que tiene su culminación en la televisión. El arte no es una promesa de salvación de nuestras almas, como exhiben los museos, o una *promise de bonheur*, como decía Stendhal. Es, por el contrario, una figura de la felicidad: figura del *bonheur* y constante reconstrucción del *bonheur*. Una fuente incesante de *jouissance*, como decía Derain, y un constante reconstruir eso que Juan Navarro Baldeweg dice y yo siempre repito: que el arte recrea nuestra gozosa, y a veces terrible, sensación de estar físicamente en el mundo.

**P.- Es sorprendente cómo a pesar de las gigantescas energías que el poder dedica al arte a través de museos e instituciones no sabemos casi**

constante, ce que Juan Navarro Baldeweg dit et que je répète toujours : l'art recrée nos sensations de jouissance et à la fois de terreur, notre sensation d'être physiquement dans le monde.

**Q.- Il est surprenant que, malgré les énergies gigantesques que le pouvoir consacre à l'art à travers les musées et les institutions, nous ne savons pratiquement rien sur tant de choses : rien sur la fonction de l'humour et des caricatures du XIXe siècle, par exemple, qui t'intéressent tant, rien sur certaines revues, comme *Les Soirées de Paris*, ou certains mouvements, comme le cubisme, dont on ne sait absolument rien...**

R.- Absolument rien, mais c'est parce que la politique dite artistique, qui se développe à travers les musées et le régime des expositions, est guidée par une volonté sans équivoque, incontestable, de dissimuler. Pourquoi est-ce qu'on investit tant ? C'est certainement pour l'art que les États modernes dépensent le plus ; pour des musées, des expositions ou pour la conservation d'un réseau de plus en plus dense, et déjà étouffant, d'artistes et de galeries. L'art est, curieusement, la marchandise la plus ruineuse de l'histoire. Ce qu'on investit dans sa production, dans sa diffusion et pour son prestige dépasse d'une façon incroyable les bénéfices économiques. Pourquoi fait-on des dépenses tellement importantes, même dans des pays ayant une forte tradition libérale, où il paraît que l'État n'investit pas directement dans l'art ? Le volume d'argent investi est si grand qu'il produit une certaine méfiance. Qu'est-ce qu'on est en train de cacher là ? Que les tâches, les fonctions et les compétences de l'art lui ont été ravies. Pourquoi ? Parce que l'art est dangereux, et parce que tout ce qui est souvenir, mémoire et réactualisation de la *jouissance* constitue une menace pour les états modernes. C'est là le secret. Le problème est qu'on parle de l'art pour ne pas parler de ce que l'art dit.

**Q.- L'un des chapitres de ton livre où tu commentes non seulement ce secret mais aussi ce qu'il tente de dissimuler, c'est à dire, l'obscurité du secret et la luminosité de ce qui est caché, est "Où l'on assure qu'un appartement n'est pas une maison". Une petite fable, merveilleuse et pleine de sève, tout en étant**

**nada de muchas cosas. Sobre la función del humor y las caricaturas en el siglo XIX, por ejemplo, que tanto te interesa, o sobre ciertas revistas, como *Les Soirées de Paris*, o sobre algunos movimientos, como el cubismo, del que no sabemos absolutamente nada...**

R.- Absolutamente nada, pero es que lo que se llama política artística, que se despliega a través de los museos y el régimen de exposiciones, está guiada por la voluntad inequívoca, incontestable, de ocultar. ¿Por qué se invierte tanto? Seguramente en arte es donde más gastan los Estados modernos; en museos, exposiciones o en la conservación de un tejido cada vez más denso, y ya sofocante, de artistas y galerías. El arte es, curiosamente, la mercancía más ruinosa de la historia. Lo que se invierte en su producción, difusión y prestigio, supera de un modo inconcebible los beneficios económicos. ¿Por qué se hacen estas fortísimas inversiones, incluso en países de arraigados hábitos liberales donde parece que el Estado no hace inversiones directas en arte? El volumen de dinero invertido es tan grande que lleva directamente a sospecha. ¿Qué es lo que se está ocultando ahí? Lo que se está ocultando es que las tareas, funciones y competencias del arte le han sido arrebatadas. ¿Por qué? Porque el arte es peligroso, y porque todo lo que sea el recuerdo, la memoria y la recreación de esa *jouissance* es una amenaza para los estados modernos. El secreto es ése. La cuestión es que se habla del arte para que no se hable de lo que el arte dice.

**P.- Uno de los capítulos de tu libro donde planteas tanto ese secreto como lo que intenta ocultar, es decir, la oscuridad del secreto y la luminosidad de lo ocultado, es “Donde se asegura que un piso no es una casa”. Una pequeña fábula, maravillosa y carnosa, aunque muy trágica a la vez, sobre la casa de la historia y la casa del arte. La casa de la historia con los secretos de Mario Praz y la casa del arte como un exterior luminoso y retumbante. Lo que ha sido restado al arte sería esa casa de luz...**

R.- Sí, y el hecho flagrante y maravilloso de que el arte no nos pertenece. Es decir, que el arte no es algo que pueda ser poseído, atesorado, guarda-

**très tragique, sur la maison de l'histoire et la maison de l'art. La maison de l'histoire avec les secrets de Mario Praz et la maison de l'art comme un extérieur lumineux et retentissant. Ce qui a été ravi à l'art serait cette maison de lumière...**

R.- Oui, et aussi le fait flagrant et merveilleux que l'art ne nous appartient pas. C'est-à-dire, que l'art n'est pas quelque chose qui puisse être possédé, théaurisé, gardé, conservé, muséifié, historisé, mais qu'il est, ou devrait être, un bien commun partagé et intégré collectivement. Je crois que l'essentiel de cet article réside dans mes commentaires sur la salamandre qui se cache dans les toits, les abeilles qui y font leur nid, et les herbes qui y poussent, les lézards... Elles ne nous appartiennent pas. Elles, les salamandres, les abeilles, les herbes, sont des propriétaires de la maison aussi légitimes que nous. La maison (l'art) est une intersection, un nœud qui demande une ouverture. Tu me disais il n'y a pas longtemps : “je suppose qu'en dernière instance lorsque nous regardons les œuvres d'art, nous les supprimons, nous les dévorons...”. Et cela ne fait pas de doute. Pourquoi avons-nous parfois cette sensation, même ceux (moi y compris) qui, d'une façon un peu optimiste et assez présomptueuse, pensent ne pas dominer, ne pas dévorer l'œuvre d'art en la regardant ? Le problème vient de ce que nous n'avons aucun sens de la réciprocité et nous traitons les œuvres d'art comme des objets d'une autre espèce. C'est-à-dire que nous ne sommes pas capables d'accepter que l'œuvre d'art établit avec nous une relation de réciprocité, pas capables d'accepter que nous pouvons et devons tenter de la posséder, mais pour l'abandonner ensuite afin qu'elle tente, à nouveau, elle-même, de s'emparer de nous. Cette réciprocité est le jeu qui constitue le fondement de l'artistique, étranger à toute prétention et à toute volonté de contrôler tout de bout en bout. Il existe une institution qui est éminemment consacrée à cette absorption et destruction ; c'est le musée. Les musées constituent une invention ténébreuse, un vrai cauchemar, comme disait admirablement Paul Valéry dans un article intitulé “Le problème des musées”. Nous nous sommes efforcés à mettre deux choses uniques, prodigieuses, ensemble, de telle façon

do, conservado, museificado, historizado, sino que el arte es, o debería ser, un bien común compartido e integrado colectivamente. Yo creo que lo esencial de ese artículo es cuando hablo de la salamanquesa que se esconde por los tejados, y las abejas que hacen allí su nido, y de las hierbas que crecen, de las grietas... No nos pertenecen. Ellas, las salamanquesas, las abejas, las hierbas, son tan propietarias de la casa como nosotros. La casa —el arte— es una intersección, un nudo que reclama lo abierto. Tú hace poco me decías: vengo sospechando últimamente que cuando miramos las obras de arte las suprimimos, las devoramos... Y es cierto. ¿Por qué tenemos a veces esta sensación, incluso quienes de una manera un poco optimista y algo presuntuosa pensamos que al ver una obra de arte no pretendemos dominarla, devorarla? El problema viene de que no tenemos ningún sentido de la reciprocidad y tratamos con las obras de arte como con cosas de otra especie. Es decir, no somos capaces de aceptar que la obra de arte mantiene con nosotros una relación de reciprocidad, que podemos y debemos intentar poseerla, pero luego abandonarla para que ella de nuevo intente por su lado apoderarse de nosotros. Y esa reciprocidad es el juego que constituye el fundamento de lo artístico, ajena a cualquier pretensión de querer tenerlo todo bien agarrado. Hay una institución que está dedicada fundamentalmente a esa absorción y destrucción, que es el museo. Los museos constituyen una tenebrosa invención, una auténtica pesadilla, como decía estupendamente Paul Valéry en un artículo titulado “El problema de los museos”. Nos hemos empeñado en que cosas únicas, prodigiosas, puedan estar juntas, estorbándose las unas a las otras. “No me gustan demasiado los museos”, comienza diciendo: “Hay muchos admirables, pero ninguno delicioso”. Y así es: el museo jamás es la casa de las delicias, la casa de la *jouissance*. “Las ideas de clasificación, conservación y utilidad públicas, que son justas y claras, tienen poca relación con las delicias”, decía Valéry. Y habla entonces de un extraño desorden organizado, caos, interferencias... Sabes la afición que le tengo a la frase de Jünger: “Más vale una visita a un jardín

qu’elles se gênent l’une l’autre. L’écrivain commence par dire qu’il n’aime pas trop les musées puis il continue en commentant qu’il y en a beaucoup d’admirables, mais aucun de plaisir. Et c’est ainsi : le musée n’est jamais la maison des plaisirs, la maison de la *jouissance*. “Les idées de classification, de conservation et d’utilité publique, qui sont justes et claires, ont peu de relation avec le plaisir”, disait Valéry. Et il parle alors d’un étrange désordre organisé, du chaos, des interférences... Tu connais bien mon goût pour la phrase de Jünger : “Mieux vaut visiter un jardin que cent musées.” Si le Musée doit exister, qu’il y ait au moins un jardin, qu’il existe au moins la promesse de pouvoir en sortir... L’une des choses les plus merveilleuses dont je me souviens toujours quand je pense à l’*Accademia* de Venise, à l’époque où j’y allais si souvent et je ne manquais jamais de visiter ce musée si merveilleux, si délabré qu’une fois je l’ai vu inondé d’eau, c’est qu’on pouvait prendre le risque d’y entrer parce qu’il y avait toujours la promesse d’en sortir et de trouver au premier coin de rue une honorable taverne.

**Q.- En lisant *El Resto*, j’ai la sensation que la disparition de cette *jouissance*, de cette réciprocité entre les hommes et l’art dont tu parlais, a provoqué une situation où l’art lui-même se trouve en guerre avec les hommes. Tout le livre est conçu comme une perpétuelle guerre entre le spectateur et l’œuvre d’art. Et, évidemment, le simple fait de dire “spectateur” implique déjà une guerre, un affrontement. Quand je préparais l’édition, je ne pouvais m’empêcher de penser à ces paroles énigmatiques de Malevitch, en 1919 : “La guerre civile de l’art dure encore”...**

R.- L’art s’est transformé en une espèce de problème ou de devinette agressive que beaucoup de gens trouvent déprimante dans la mesure où ils pensent ne pas être capables de la résoudre, parce qu’ils croient ne pas en avoir les moyens, ne pas avoir une éducation artistique, ou ne rien savoir de l’époque en question.

**Q.- On entend si souvent : “Ça me plaît beaucoup, mais c’est que je n’y connais rien...” Comme si ce goût n’était pas déjà une connaissance.**

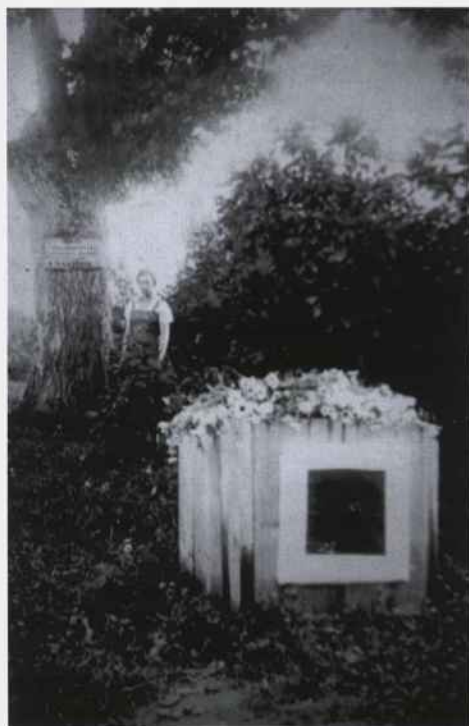
que cien visitas a un museo". Si el Museo debe existir, que por lo menos tenga jardín, que exista la promesa de salir de él... Una de las cosas más maravillosas que recuerdo siempre de la Academia de Venecia, en la época en la que yo iba tanto por allí y no dejaba nunca de visitar ese museo tan maravilloso, tan destartado que alguna vez lo he visto inundado de agua, es que podías correr el riesgo de entrar allí porque siempre estaba la promesa de salir y encontrarse a la vuelta una honrada taberna.

**P.- Leyendo *El Resto* da la sensación de que al haber desaparecido esa *jouissance*, esa reciprocidad entre los hombres y el arte de la que hablabas, el arte mismo ha entrado en guerra con los hombres. Todo el libro está planteado como un estado de guerra perpetuo entre el espectador y la obra de arte. Y, evidentemente, el simple hecho de decir "espectador", ya implica una guerra, un enfrentamiento. Cuando preparaba la edición no hacía más que recordar aquellas enigmáticas palabras de Malevitch en 1919: "La guerra civil del arte todavía continúa"...**

R.- El arte se ha convertido en una especie de problema o de acertijo ofensivo que a mucha gente le resulta deprimente en la medida en que creen no ser capaces de resolverlo porque creen no tener los medios, no tener una educación artística o no saber nada de ese periodo.

**P.- Eso que te repiten tanto: "Me gusta mucho, pero es que no sé nada..." Como si ese gusto no fuera ya conocimiento.**

R.- Como si fuera una cosa críptica, una especie de crucigrama o un test psicológico que va a poner en evidencia nuestra estupidez. En efecto, tú lo has dicho maravillosamente: la gente siente que es su enemigo, que el arte es algo que está siempre poniendo a prueba su inteligencia y su conocimiento. Entonces se acepta como una fatalidad, como decía muy bien Paul Valéry: "¿allí a qué vamos, a disfrutar o a cumplir con una penosa tarea?" ¡Que nadie llegue a sospechar que a nosotros el arte no nos gusta!... Hasta hace relativamente poco, y a mí me llenaba de alegría, era muy frecuente todavía que en algún momento, en un día de clase, alguien se levantara y dijera: pero



La tumba de Malevitch con el cuadrado negro/Le tombeau de Malevitch avec le carré noir.

R.- Comme s'il s'agissait de quelque chose de cryptique, d'une espèce de mots croisés ou d'un test psychologique qui mettrait en évidence notre stupidité. En effet, tu l'as dit à merveille : les gens sentent que l'art est leur ennemi, que l'art est quelque chose qui est toujours en train de mettre à l'épreuve leur intelligence et leurs connaissances. On l'accepte alors comme une fatalité, comme le remarquait très bien Paul Valéry quand il demandait ce qu'on y allait y faire, en tirer une jouissance ou y purger une peine. Que personne surtout ne soupçonne que l'art ne nous plaît pas!... Il n'y a pas longtemps il arrivait fréquemment qu'à un certain moment, pendant un cours, quelqu'un se levait – ça me remplissait de joie – et demandait : mais enfin, vous ne croyez pas que tout ce truc de l'art n'est qu'une énorme escroquerie ? On osait encore le dire. De là vient mon obsession pour les rires du XIXe siècle face à l'art, pour ces éclats presque sataniques, surhumains. Leur intensité a baissé, les éclats de rire se sont éteints peu à peu et ont été finalement suffoqués.

vamos a ver, ¿usted no cree que todo esto del arte es una enorme estafa? Todavía se atrevían a decirlo. De ahí mi obsesión por las risas del siglo XIX ante el arte, por esas carcajadas casi satánicas, sobrehumanas. Han ido bajando su intensidad, cada vez más apagadas, hasta que han sido finalmente sofocadas.

**P.- Pero lo tenebroso de todo esto es que da la sensación de que ha sido un proceso absolutamente planificado, una fatalidad histórica. Y me explico. La muerte del Rey en la Revolución Francesa supone pensar, ante todo, el tiempo histórico, puesto que es el tiempo lo que se abre con la caída de su cabeza. Pero un tiempo que ya no es un pensar en los hechos de los hombres, sino en la estructura del tiempo mismo. Una *machine* del tiempo: la filosofía de la historia. Y es en ese preciso momento en que la apertura del tiempo coincide con la extensión del Terror cuando algunos hombres, como Boissy d'Anglas o Wicar, pensaron que la única forma de vencer esa tragedia era sustituir el Terror por un sistema de las artes: procesiones de obras de arte robadas por toda Europa, creación de museos, etc. El arte se convierte en algo consolador, ajeno a la *jouissance*, puesto que la cabeza del Laoconte puede a partir de ahora sustituir a la de Robespierre...**

**R.-** Yo estoy intentando escribir ahora un artículo sobre arte y terror recordando aquel comentario de David a Delécluze sobre que el expolio de las obras de arte sólo iba a servir para fabricar nuevos Winckelmann. A partir de esta observación tan pertinente el que saca conclusiones demoledoras es, sin embargo, Delécluze, que dice: "La experiencia perfectamente ha justificado estos temores y la llegada de las obras de arte de Italia a Francia no ha formado un solo artista destacable". Esto puede ser un prejuicio de Delécluze, pero lo que luego dice es incontestable: "Desde ese momento, la crítica ha sido mejor hecha en los periódicos; los vendedores de cuadros se han vuelto más hábiles; se han hecho colecciones más completas de grabados y los catálogos están mejor editados. *Voilà tout*". Eso es todo. Pero ¿qué es esto? Eso que podríamos llamar el "sistema arte": un régimen artístico que suplanta un régimen político.

**Q.- Mais ce qu'il y a de plus ténébreux dans tout cela, c'est la sensation d'un processus absolument planifié, d'une fatalité historique. Et je m'explique. La mort du roi à la Révolution Française implique le fait de penser, avant tout, à un temps historique, puisque c'est le temps qui s'ouvre au moment où sa tête tombe. Mais c'est un temps qui déjà n'implique plus de penser aux faits des hommes, mais à la structure du temps lui-même. Une *machine* du temps : la philosophie de l'histoire. Et c'est à ce moment précis où l'ouverture du temps coïncide avec l'extension de la Terreur que certains hommes, comme Boissy d'Anglas ou Wicar, pensèrent que le seul moyen de vaincre cette tragédie consistait à remplacer la Terreur par un système des arts : cortèges d'œuvres d'art volées dans toute l'Europe, création de musées, etc. L'art se transforme en quelque chose de réconfortant, étranger à la *jouissance*, puisque la tête de Laocoon peut à partir de maintenant remplacer celle de Robespierre...**

**R.-** Je suis en train d'essayer d'écrire un article sur l'art et la Terreur en pensant à David qui faisait remarquer à Delécluze que la spoliation des œuvres d'art ne servait qu'à fabriquer de nouveaux Winckelmann. Mais celui qui déduit de cette observation si pertinente des conclusions renversantes n'est pas David mais Delécluze, qui pense que l'expérience a parfaitement justifié ces craintes et que l'arrivée des œuvres d'art d'Italie en France n'a pas formé un seul artiste au-dessus de la moyenne. C'est peut-être une idée préconçue de Delécluze, mais ce qu'il ajoute est incontestable : "Dès ce moment, la critique a été mieux faite dans les journaux ; les vendeurs de tableaux sont devenus plus habiles ; on a fait des collections de gravures plus complètes et les catalogues sont mieux édités. *Voilà tout*". C'est tout. Mais qu'est-ce qui est tout ? Ce que nous pourrions appeler le "système art" : un régime artistique qui supplante un régime politique.

**Q.- Et dans ce sens, comme tu le disais auparavant, beaucoup plus dévastateur que les régimes totalitaires.**

**R.-** Bien sûr, parce que, de plus, tout cela se fait au



**P.- Y en este sentido, como decías antes, mucho más devastador que los regímenes totalitarios.**

R.- Claro, porque además todo eso se hace en nombre de algo como el arte de lo que, al fin y al cabo, alguna memoria se conserva de él como una ocasión de celebración y goce y que todavía Stendhal califica de *promise de bonheur*. ¡Claro que el siglo XIX es una promesa de felicidad! El arte se limitó a prometer felicidad, como hacen los estados modernos. La Revolución Francesa acomete una de las tareas más sorprendentes de la historia, que es garantizar la felicidad de los ciudadanos. ¿Pero cómo se puede garantizar políticamente el *bonheur*? Esto es un despropósito. Es hasta cierto punto verdad, y deprimente, que el arte ha dejado de ser fuente de *bonheur* para convertirse en *promise de bonheur*. Desde hace doscientos años, todos los artistas revolucionarios han dicho: si el arte es *bonheur*, hagamos el esfuerzo revolucionario para que sea *promise réalisée*. O sea, la realización del arte. Pero esto es otro despropósito. ¡El arte siempre ha sido real! ¡Quién les ha dicho que el arte fuera irreal, que fuera simplemente una *promise*, realizada o desplazada! Es una fuente real de goce.

**P.- Una de las figuras claves en este proceso es Winckelmann. El primero que disocia su experiencia escandalosamente carnal con la belleza de esa otra reivindicación de una belleza aséptica, pura como el agua destilada, como decía. Algo sin cualidades, sin sabor ni color, que sólo ha servido para sublimar sus impulsos carnales y preparar el terreno higiénico de la historia del arte. Winckelmann es la gran cabeza de la Revolución Francesa, quien organiza esta inodora *promise de bonheur*.**

R.- Winckelmann es una especie de despota, un sujeto que pretende poner orden escribiendo un Código Civil. Por eso no es extraño que Stendhal dijera que las novelas se escriben con el Código Civil, porque constituye realmente el límite, la jaula de hierro de la experiencia moderna. Quien construye esa jaula, y además a su medida, es Winckelmann. ¡Cuánto desasosiego ha producido en nosotros la lectura de Winckelmann al llegar a esos museos de antigüedades con sus proliferaciones

nom de quelque chose comme l'art dont il reste, malgré tout, quelque souvenir d'une occasion de célébration et de jouissance, et que Stendhal qualifie encore de *promise de bonheur*. Et c'est sûr que le XIXe siècle est une promesse de bonheur! L'art se limitait à promettre le bonheur, comme le font les états modernes. La Révolution Française réalise l'une des tâches les plus surprenantes de l'histoire, qui consiste à garantir le bonheur des citoyens. Mais comment peut-on garantir politiquement le *bonheur*? Ça n'a pas de sens. C'est, d'une certaine manière, vrai, et déprimant, que l'art a cessé d'être une source de *bonheur* pour devenir une *promise de bonheur*. Cela fait deux cents ans que tous les artistes révolutionnaires disent : si l'art est *bonheur*, faisons l'effort révolutionnaire pour qu'il soit une *promise réalisée*. C'est à dire, la réalisation de l'art. Mais c'est là un autre non-sens. L'art a toujours été réel! Qui a dit que l'art était irreal, que c'était simplement une *promise*, réalisée ou déplacée ? C'est une source réelle de jouissance.

**Q.- L'une des figures-clés de ce processus, c'est Winckelmann. Il a été le premier à disocier son expérience scandaleusement charnelle de la beauté de cette autre revendication d'une beauté aseptique, pure comme de l'eau distillée, selon son expression. Quelque chose sans qualité, sans saveur ni couleur, qui n'a servi qu'à sublimer ses élans charnels et à préparer le terrain hygiénique de l'histoire de l'art. Winckelmann est le grand penseur de la Révolution Française, celui qui organise cette inodore *promise de bonheur*.**

R.- Winckelmann est une espèce de despote, un individu qui prétend introduire l'ordre en écrivant un Code civil. Il n'est donc pas étonnant que Stendhal ait dit que les romans s'écrivent avec le Code civil, parce qu'il constitue réellement la limite, le carcan de fer de l'expérience moderne. Et c'est Winckelmann qui construit ce carcan, et qui plus est, à sa mesure. Quel malaise nous a produit la lecture de Winckelmann en entrant dans ces musées d'antiquités avec leurs proliférations monstrueuses de statues! Nous avons tous eu cette même sensation, décontenancés ou coupables, en visitant le musée Pio-Clementino ou celui du Vatican et en sentant que le Laocoon est

monstruosas de estatuas! Todos hemos compartido esa sensación de desconcierto o culpa al llegar al Museo Pío-Clementino o al Vaticano y sentir que el Laoconte es una de las esculturas más atroces de la historia.

**P.- Y sin embargo, qué diferente es ver el Laoconte con los parámetros abstractos de Winckelmann a imaginarse la gozosa maravilla de ver esa misma figura saliendo de la tierra, como una patata, bajo los atentos ojos de Miguel Ángel...**

R.- Ah, eso es diferente. Ya sabes que yo siempre cito esa carta de Hawthorne en Italia, cuando advertía al viajero de que si iba a Roma debía tener tanto cuidado con lo que veía como con lo que pisaba. Ese campo *vaccino* que tantas veces han retratado los artistas, donde las ruinas compartían espacio con la mierda... En el momento mismo en que el arte ha dejado de ser el guardián de ese espacio de carnalidad, de provocarlo y convocarlo, ha dejado también de ser experiencia. A este respecto, el verdadero personaje disolvente y subversivo es Piranesi. Frente al modelo luminoso de Winckelmann, el modelo nocturno de Piranesi es muy inquietante, y por eso sigue intrigando a los modernos. Hace muchos años hice un curso sobre Herculano y Pompeya donde intentaba pensar las condiciones físicas en que ocurre ese descubrimiento y hablaba de cómo se organiza ya ese modelo de luz y tinieblas. Pompeya fue excavada a cielo abierto y bastó con ir quitando una ligera capa de lava para que apareciera. Pero Herculano, que fue descubierta antes, estaba fundida con la lava y hubo que abrir galerías. Son dos modelos de explotación muy diferentes: a cielo abierto y por galerías. Algunos contemporáneos nos han transmitido esa sugestiva paradoja, como en la intensa descripción que hace el presidente Des Brosses en su *Viaje a Italia*, de que eso que debía ser el paradigma de la luz esté en las tinieblas y se vea a la luz de las antorchas. O el descubrimiento, particularmente elocuente bajo estas condiciones lumínicas, de las pinturas obscuras. Porque la conclusión más interesante de los descubrimientos de Herculano y Pompeya es la constitución del Gabinete secreto de Nápoles

l'une des statues les plus atroces de l'histoire.

**Q.- Et cependant, il est bien différent de considérer le Laocoon avec les paramètres abstraits de Winckelmann et d'imaginer la merveilleuse jouissance de voir cette même figure surgissant de la terre, comme une patate, sous les yeux attentifs de Michel-Ange...**

R.- Ah, c'est tout à fait différent. Tu sais que je cite toujours cette lettre écrite par Hawthorne en Italie, où il conseillait le voyageur qui se rendait à Rome d'être aussi attentif à ce qu'il verrait qu'à ce qu'il foulerait de son pied. Ce champ *vaccino* que les artistes ont peint tant de fois, un espace plein de ruines autant que de merde... Au moment même où l'art a cessé d'être le gardien de cet espace charnel, de le provoquer et de le convoquer, l'art a également cessé d'être une expérience. De ce point de vue, le vrai personnage décapant et subversif est Piranesi. Face au modèle lumineux de Winckelmann, le modèle nocturne de Piranesi est très inquiétant, et c'est pourquoi il continue de questionner les modernes. Il y a de cela bien longtemps, j'ai donné un cours sur Herculano et Pompéi où j'essayais de penser les conditions physiques de ces découvertes et je parlais de la façon dont s'organise déjà ce modèle de lumière et ténèbres. Pompéi a été excavée à ciel ouvert et il a suffit d'enlever une légère couche de lave pour la faire apparaître. Mais Herculano, qui fut découverte avant Pompéi, était fondue dans la lave et il a fallu ouvrir des galeries. Ce sont deux modèles d'exploitation très différents : à ciel ouvert et par galeries. Certains contemporains nous ont transmis ce paradoxe suggestif –ainsi la description intense que fait le président Des Brosses dans son *Voyage en Italie*– qui veut que ce qui devait être le paradigme de la lumière se trouve dans les ténèbres et doit être vu à la lumière des torches. Ou la découverte, particulièrement éloquente dans ces conditions d'éclairage, des peintures obscures. Parce que la conclusion la plus intéressante des découvertes de Herculano et de Pompéi est la création du Cabinet secret de Naples où était caché, loin de la vue d'un public non avisé, quelque chose qui ne pouvait être contemplé qu'exceptionnellement et qui devait être, bien évidemment, éloigné des femmes et des enfants. Des images incroyables dans la mesure où elles nous



*El columpio / Les Hasards heureux de l'escarpolette.*  
Jean Honoré Fragonard. Wallace Collection, Londres.

donde estaba escondido, lejos de la vista de un público no preparado, algo que sólo podía ser visitado excepcionalmente y por supuesto alejado de los niños y de las mujeres. Imágenes asombrosas en la medida en que nos hablan de lo clásico como una recreación descarada de la *jouissance*... Winckelmann esconde, disimula, intenta categorizar y legislar lo que no son más que sus propios tejemanejes eróticos. Pero aquello que podría haber dado pie a pensar el arte como algo no necesariamente ejemplar fue ocultado. A este respecto quien ha jugado un papel verdaderamente siniestro en la historia del arte moderno es Diderot, que es alguien que está constantemente advirtiéndonos de los peligros de un arte inmoral. Los cuadros de Boucher, los maravillosos cuadros de Fragonard, son inmorales, no deben verlos los niños, dice Diderot. ¿Pero esas indecencias qué son? Mecanismos maravillosos, como *El columpio* de Fragonard, uno de los cuadros más emocionantes de la historia del arte, que pone al descubierto de una manera candorosa el mecanismo de balanceo y suspensión en que el arte consiste. Ese personaje masculino escondido intentando atisbar entre las faldas de la muchacha que se columpia a ver si ve algo... Ella con las piernas por delante, falda sobre falda, con sus enormes mon-

parlent du classique comme d'une récréation sans scrupule de la *jouissance*... Winckelmann cache, dissimule, tente de catégoriser et de légiférer ce qui n'est autre chose que ses propres fantasmes érotiques. Mais ce qui aurait pu être l'occasion de penser l'art comme quelque chose de non nécessairement exemplaire, fut caché. De ce point de vue, celui qui a joué un rôle vraiment sinistre dans l'histoire de l'art moderne, c'est Diderot, qui est quelqu'un qui nous avertit constamment des périls d'un art immoral. Les tableaux de Boucher, les merveilleux tableaux de Fragonard, sont immoraux, les enfants ne doivent pas les voir, affirme Diderot. Mais que sont ces indécentes ? Des mécanismes merveilleux, comme *Les Hasards heureux de l'escarpolette* de Fragonard, l'un des tableaux les plus émouvants de l'histoire de l'art, qui met à jour avec candeur le mécanisme de balancement et de suspension qui est l'essence même de l'art. Ce personnage masculin, caché, tentant de scruter entre les jupes de l'adolescente sur la balançoire, afin d'y entrevoir quelque chose... Elle, avec les jambes en avant, la jupe sur le jupon, avec ses immenses nuages de toile, tels un gigantesque bouquet de persil, comme disait Diderot : Fragonard ne peint pas la végétation, il peint du persil... Mais il y a une équivalence merveilleuse entre les arbustes où se cache le voyeur et cette profusion de tissus. L'équivalence entre les deux choses, provoquée et soutenue par le balancement de l'escarpolette, nous parle des sensations saisissantes que convoque la balançoire et, par extension, l'art même. De même que ce dispositif gravitationnel, en se balançant, permet qu'une partie du mouvement des soieries frôlant l'amant caché soit captée par les arbustes, une partie des arbustes continue d'imprégner les jupes. Les sensations ont été saisies et mêlées à la matière reliée en vol.

**Q.- Ce que tu dis maintenant de Diderot, en le rapportant à ce que tu disais auparavant, nous conduit à conclure que l'occultation de l'art ne serait rien d'autre que l'occultation de nos propres passions.**

R.- L'occultation de tout ce que l'art a d'incitant et excitant. Je me souviens toujours du livre de Kenneth Clark sur le nu et, dans le prologue, de son commentaire ironique à propos d'un historien anglais du début

tañas de tela, al modo de un gigantesco montón de perejil, como decía Diderot: Fragonard no pinta vegetación, pinta perejil... Pero hay una equivalencia maravillosa entre los arbustos en los que se esconde el *voyeur* y esa profusión de telas. La equivalencia entre las dos cosas, provocada y sostenida por el balanceo del columpio, nos habla de las sensaciones apresadas que convoca el columpio y por extensión el arte mismo. De tal forma que al balancearse ese dispositivo de gravedad, algo del contacto de las telas sobre el amante escondido ha quedado preso en los arbustos, del mismo modo que algo de los arbustos ha quedado impreso en su falda. Las sensaciones han quedado apresadas y mezcladas en la materia que conecta en su vuelo.

**P.- Lo que estás diciendo ahora sobre Diderot, y relacionándolo con lo que decías anteriormente, nos llevaría a la conclusión de que la ocultación del arte sólo vendría a ser la ocultación de nuestras propias pasiones.**

R.- La ocultación de lo que el arte tiene de incitante y excitante. Yo siempre recuerdo aquello que decía Kenneth Clark en el libro que tiene sobre el desnudo, cuando en el prólogo comenta irónicamente algo que había dicho un historiador inglés de principios de siglo sobre que los desnudos en arte eran ajenos a la sensualidad. Y decía Clark: ¡pero cómo nos las arreglamos para que ante un cuadro que representa un cuerpo desnudo y atractivo no se vean involucradas nuestra sensibilidad y nuestro erotismo!

**P.- Esa ocultación de la *jouissance* del arte, y su tenebrosa sustitución por la política, provoca que tu libro sea un continuo repensar la categoría de lo siniestro moderno. Y además en la definición canónica que daba Freud: lo siniestro aparece cuando lo familiar se vuelve extraño. Diderot, Winckelmann, Herculano y Pompeya no son nada más que diferentes figuras de que lo familiar se nos ha vuelto extraño. Freud habló de ello desde el punto de vista del terror, pero lo que jamás quiso analizar es que esa extrañeza también produce risa. En *El Resto* hay, sin embargo, un continuo balanceo entre comicidad y terror.**

R.- Pero se debe también a esa tonta presunción

du XXe siècle qui affirmait que les nus en art étaient étrangers à toute sensualité. Et Clark disait : mais comment pouvons-nous nous arranger pour que, face à un tableau qui représente un corps nu et attrayant, nous n'impliquions pas notre sensibilité et notre érotisme !

**Q.- Cette occultation de la *jouissance* de l'art, et sa ténébreuse substitution par le politique, fait de ton livre une continuelle reconsidération de la catégorie du "moderne sinistre". Et de plus, dans la définition canonique qu'en donne Freud : le sinistre apparaît quand le familier devient étranger. Diderot, Winckelmann, Herculanium et Pompéi ne sont rien de plus que des figures différentes qui expriment l'idée que le familier nous est devenu étranger. Freud en parlait du point de vue de la terreur, mais il n'a jamais voulu analyser le fait que cette étrangeté produit aussi le rire. Dans *El Resto* il y a, cependant, un permanent aller-retour entre le comique et la terreur.**

R.- Mais cela est dû aussi à cette sottise présomption que le sinistre renvoie au monde de la nuit. Nous savons bien que la nuit est une source de délices terrifiants, puisque tous les êtres humains sont des animaux très vulnérables la nuit. Mais le sinistre ne peut être seulement pensé dans ces conditions favorables qui le rendent quasi inévitable, fatalement nécessaire : il doit être pensé à la lumière du jour. Mais sur le sinistre en pleine lumière, Freud a un texte magnifique, *Gradiva*. C'est le grand texte de Freud sur les paradoxes terribles et grotesques concernant l'artistique. Parce que les modernes continuent à utiliser, d'une façon routinière, des concepts de beauté winckelmanniens, alors qu'ils sont parfaitement conscients que ce qui implique leurs sens, ce qui les émeut ou les trouble, amène ou conduit cette terreur. Non pas la terreur avec des majuscules, mais la terreur avec des minuscules, la terreur pittoresque. Bien que, finalement, cette terreur pittoresque ne soit, dans le meilleur des cas, autre chose que la Terreur. Il y a des tableaux qui semblent être des expressions canoniques de la terreur pittoresque romantique, comme *Le radeau de la Méduse* ou *La mort de Sardanapale*. Eh bien, Jean Dolent déclare à propos des tableaux de Delacroix que tout cela n'est que

de que lo siniestro remite al mundo de la noche. La noche ya sabemos que es una fuente de delicias terroríficas, pues todos los seres humanos somos animales muy desprotegidos en la noche. Pero lo siniestro no puede ser sólo pensado en esas condiciones favorables que lo hacen casi inevitable, fatalmente necesario: debe ser pensado a la luz del día. Y sobre lo siniestro a plena luz Freud sí tiene un texto magnífico, que es "Gradiva". Es el gran texto de Freud sobre las terribles y grotescas paradojas de lo artístico. Porque los modernos siguen utilizando rutinariamente conceptos de belleza winckelmanianos cuando son perfectamente conscientes de que aquello que involucra sus sentidos, que les conmueve o perturba, trae o lleva ese terror. No el terror con mayúsculas, sino el terror en minúsculas, el terror pintoresco. Aunque, finalmente, a lo mejor ese terror pintoresco no es nada más que el Terror. Hay cuadros que parecerían expresiones canónicas del terror pintoresco romántico, como *La balsa de la Medusa* o *La muerte de Sardanápalo*. Ahora bien, Jean Dolent, al ver los cuadros de Delacroix, dice: todo esto no es más que carnicería y muerte... También tenemos *La boda judía* o las *Mujeres de Argel*, episodios algo más amables, pero esto, dice Dolent, sólo son intervalos distantes entre dos asaltos, entre dos hechos de armas. Jean Dolent tiene un texto final que me tiene muy interesado, *Le cyclon*, donde cuenta la llegada de un huracán que cae sobre el Luxemburgo y hace y deshace los cuadros, una especie de fuerza que los revienta, destruye su orden, sus relaciones... No es la historia propiamente, sino el terror, lo que pone orden en el Luxemburgo. Y Dolent cuenta que uno de los artistas que llega allí a ver qué ha pasado con sus cuadros al ver que no han sido reventados sino rasgados dice: parece *La Balsa de la Medusa*... O sea, que *La balsa de la Medusa* o *La muerte de Sardanápalo*, que nos parecían expresiones del terror pintoresco, a la manera de Edgar Allan Poe, son cuadros del Terror. En cualquier caso está claro que los modernos no conseguimos conciliar este despotismo winckelmaniano, asociado a términos inmanejables como "bello ideal", con la cada vez más amortiguada memoria



**La balsa de la Medusa/Le Radeau de la Méduse.** Théodore Géricault. Musée du Louvre, Paris. © Louvre.edu, photo Erich Lessing.

boucherie et mort... Nous avons aussi *Noce juive* ou *Femmes d'Alger dans leur appartement*, épisodes un peu plus aimables, mais, dit Dolent, ce ne sont que de rares pauses entre deux assauts, entre deux faits d'armes. Jean Dolent a un texte final qui m'intéresse au plus haut point, *Le cyclone*, où il décrit l'arrivée d'un ouragan qui s'abat sur le Luxembourg et qui fait et défait les tableaux, une espèce de force que les crève, détruit leur ordre, leurs relations... Ce n'est pas proprement l'histoire, mais la terreur, qui rétablit l'ordre au Luxembourg. Et Dolent raconte que l'un des artistes qui vient voir ce qui est arrivé à ses tableaux, dit en constatant qu'ils n'ont pas été crevés mais déchirés : ça ressemble au *Radeau de la Méduse*... C'est à dire, que *Le radeau de la Méduse* ou *La mort de Sardanapale*, qui nous semblaient être des expressions de la terreur pittoresque, à la manière d'Edgar Allan Poe, sont des tableaux de la Terreur. Il est en tout cas clair que nous, qui sommes modernes, n'arrivons pas à concilier ce despotisme winckelmanien, associé à des termes impossibles à manier comme le "beau idéal", avec la mémoire, de plus en plus floue, des choses basses que l'art, à un certain moment, mettait en branle. C'est-à-dire, que les Grecs et les Romains ont sculpté leurs dieux mais aussi un tas d'obscénités, de *cochonneries*. Il y a ici une contradiction. J'essaie de plus en plus de réveiller et de stimuler chez mes étudiants cette bassesse, ce "bas matérialisme", comme dirait Bataille.

**Q.- Je te rappelais il y a peu le procès inouï et la décapitation de Jacques-Louis Prieur pendant la Révolution Française. Tandis que la plupart**

de que el arte en algún momento ponía en marcha cosas bajas. Es decir, que los griegos y los romanos esculpieron sus dioses pero también un montón de marranadas, *cochineries*. Ahí se produce una contradicción. Yo intento despertar y estimular cada vez más en mis estudiantes esa baja, ese “bajo materialismo”, como diría Bataille.

**P.- Yo te recordaba hace poco el inaudito proceso y guillotinado de Jacques-Louis Prieur durante la Revolución Francesa. Mientras la mayor parte de los artistas se salvó del cadalso, incluyendo a David o a Wicar, él fue ajusticiado por defender orgullosamente las *cochonneries* que garrapateaba sobre su mesa del Tribunal Revolucionario. Él no limpió con una escuela de virtud, como David, sus oscuras bajezas...**

R.- Claro, por defender un tipo de *cochonnerie* que Diderot ya había categorizado como el arte del Antiguo Régimen, el arte de los desposeídos. Nosotros los modernos vivimos desgarrados por el hecho de que nos han dicho e inculcado que el arte es la más grande expresión del espíritu del hombre, de su dignidad, nobleza y pureza y, por otra parte, por la atracción fatal que sentimos constantemente hacia lo que Wicar hubiera llamado “guarrerías”. Vuillard decía una cosa muy bonita hablando de esos interiores burgueses con mujeres cosiendo que a mí me gustan tanto, donde todo parece estar hecho de la misma materia textil: “mes petites salissures”, decía, “mis pequeñas guarrerías”. Guarrerías no sólo porque eso estaba hecho sobre cartón, a veces utilizando aceite, sino porque era consciente de que era una *cochonnerie* en el sentido que podría habérselo parecido, aunque de una manera más militante, fanática y mortífera, a Wicar. ¿A Diderot qué le salva? Le salva Chardin... En Chardin, Diderot puede ejercitar esas sensaciones físicas libremente, aunque en un contexto un poco desmoralizador, aparentemente favorable a las virtudes burguesas. Todas aquellas sensaciones, aquellos sentimientos y aquella baja se pueden desencadenar sin ningún sentimiento de culpa.

**P.- Sobre ese pequeño terror doméstico que es, a fin de cuentas, Terror, recuerdo una fotografía de Andreas Weinger tocando el piano al frente de la orquesta de la Bauhaus. La partitura de**

**des artistes échappèrent à l'échafaud, David et Wicar inclus, Prieur fut exécuté pour avoir défendu avec orgueil les *cochonneries* qu'il griffonnait sur sa table du Tribunal Révolutionnaire. Il ne lava pas comme le fit David, au moyen d'une école de vertu, ses obscures bassesses...**

R.- Bien sûr, pour défendre un type de *cochonneries* que Diderot avait déjà classé comme l'art de l'Ancien Régime, l'art des dépossédés. Nous les modernes, nous vivons déchirés entre le fait qu'on nous a dit et inculqué que l'art est la plus grande expression de l'esprit de l'homme, de sa dignité, sa noblesse et sa pureté et, d'autre part, l'attraction fatale que nous ressentons constamment pour ce que Wicar aurait appelé “salissures”. Vuillard disait une chose très belle à propos de ces intérieurs bourgeois avec des femmes en train de coudre, et qui me plaisent tant, où tout semble être fait d'une même matière textile ; il les appelait “mes petites salissures”. Salissures, non seulement parce que c'était fait sur carton, parfois en utilisant de l'huile, mais parce qu'il était conscient que c'était une *cochonnerie* dans le sens qu'aurait pu donner à ce mot Wicar, bien que d'une façon plus militante, fanatique et mortifère. Et Diderot, qu'est-ce qui pourrait bien le sauver ? Chardin le sauve... Avec Chardin, Diderot peut éprouver librement ces sensations physiques, bien que dans un contexte un peu moralisateur, visiblement favorable aux vertus bourgeoises. Toutes ces sensations, ces sentiments et cette bassesse peuvent se déchaîner sans aucun sentiment de culpabilité.

**Q.- Sur cette petite terreur domestique qui est, en fin de compte, Terreur, je me souviens d'une photographie d'Andreas Weinger jouant au piano avec l'orchestre du Bauhaus. La partition de Weinger, qu'il ne regarde pas tandis qu'il tend son visage vers le spectateur avec une moue congelée, est, curieusement, le *Cercle noir sur blanc* de Malevitch. Schoenberg n'aurait pas pris autant de risques... Quelle autre musique faudrait-il lire ici, autre que celle qu'une affiche placée en-dessous de l'orchestre définit péremptoirement : “Excitation” ? C'est ce que l'artiste moderne est venu accomplir : face à ce vide, face à ce Code civil**

Weininger, que no mira mientras dirige su rostro al espectador con una mueca congelada, es, curiosamente, el Círculo negro sobre blanco de Malevitch. Schönberg no se hubiera atrevido a tanto... ¿Qué otra música habría que leer allí sino la que un cartel bajo la orquesta define tajantemente: "Excitación"? Eso es lo que ha venido a cumplir el artista moderno: ante ese vacío, ante ese Código Civil al que te referías con Winckelmann, al artista sólo le queda producir excitación.

R.- Pero una excitación vacía, desencajada del espacio social y político. Una excitación pura y dura que no es más que un ciego mecanismo biológico de reacción pavloviana. Recuerdo siempre la impresión que me causó algo que me dijo hace muchos años el director de cine Valdelomar: el arte moderno se ha convertido en una especie de régimen de escalofríos, de calambres... Desencajado de ese espacio político, desenchufado de la ciudad, el arte moderno, en la medida en que ya no podía mantener que era una escuela de verdad y moralidad, no podía seguir sosteniendo que el arte es una escuela de formación y los artistas han tenido que resignarse a que sea simplemente una máquina de escalofríos. Alguien me habló una vez de unas máquinas que había en México en los bares que daban calambres: metías una moneda, agarrabas un manillar y te pegaba una descarga eléctrica que iba siendo cada vez más fuerte, hasta ver dónde aguantabas. Se llamaban "máquinas de toques"... Pero un *shock* que es una especie de mecanismo pavloviano. No solamente desinteresado, y casi en el mismo sentido en que Kant hablaba de la obra de arte, sino además completamente arbitrario.

*El Resto* debe mucho al concepto de "bajo materialismo" de Bataille, que no tiene nada que ver con esa industria de los calambres. Él pretende construir una experiencia moderna que ha sido triturada reivindicando verdaderamente lo político a través de formas como el exceso. Porque, si no, ¿a través de qué otra forma se podría hacer? Los textos de Bataille sobre el *gasto* son su forma de pensar lo político como una fuente de *jouissance*, de vida desorganizada, que se mueve constantemente entre el orden y el desorden. Pero las

auquel tu te réfèrais à propos de Winckelmann, il ne reste à l'artiste qu'à produire de l'excitation...

R.- ...mais une excitation vide, détachée de l'espace social et politique. Une excitation pure et dure qui n'est plus qu'un mécanisme biologique aveugle, tel le réflexe pavlovien. Je me souviens toujours de l'impression produite par ce que m'a dit le réalisateur Valdelomar il y a plusieurs années : l'art moderne est devenu une espèce de régime de frissons, de crampes... Détaché de l'espace politique, déconnecté de la ville, l'art moderne, dans la mesure où il ne pouvait plus affirmer être une école de vérité et moralité, ne pouvait pas non plus continuer à soutenir que l'art était une école formatrice. Les artistes ont dû se résigner à ce qu'il soit simplement une machine à frissons. Quelqu'un m'apprit une fois qu'il y avait dans certains bars au Mexique des machines à crampes : on introduit une pièce de monnaie, on s'agrippe à un volant et on reçoit une décharge électrique de plus en plus puissante, jusqu'à la limite de ce que chacun peut supporter. On les appelle "machines à touche"... C'est un choc, mais qui est une espèce de mécanisme pavlovien ; non seulement désintéressé, presque dans sens où Kant parlait de l'œuvre d'art mais, qui plus est, complètement arbitraire.

*El Resto* doit beaucoup au concept du "bas matérialisme" de Bataille, qui n'a rien à voir avec cette industrie des crampes. Il prétend construire une expérience moderne triturée, en revendiquant effectivement le politique au moyen de l'excès. Sinon, pourrait-il le faire autrement ? Les textes de Bataille sur la *dépense* sont sa forme de penser le politique comme une source de *jouissance*, de vie désorganisée, qui évolue en permanence entre l'ordre et le désordre. Mais les réflexions de Bataille sur la *dépense* n'ont rien à voir non plus avec cette forme de terreur moderne qui est le gaspillage organisé, c'est à dire : faire les achats. L'intuition la plus puissante de Walter Benjamin dans *Passages* consiste à se demander : être moderne consiste en quoi ? Dans le fait d'acheter... Nous sommes modernes parce que nous faisons des achats. Quels lieux sont ceux des passages ? Ce sont des galeries commerciales, ne l'oublions pas, et n'insistons pas. C'est là une intuition incroyable de Benjamin, qui devait être un collectionneur compulsif et

reflexiones de Bataille sobre el *gasto* nada tienen que ver tampoco con esa forma de terror moderno que es el despilfarro organizado, es decir: ir de compras. La intuición más poderosa de Benjamin en los *Pasajes* consiste en preguntarse: ¿en qué consiste ser moderno? En ir de compras... Somos modernos porque vamos de compras. ¿Qué lugares son esos de los pasajes? Son galerías comerciales, no lo olvidemos, y no le demos tampoco muchas más vueltas. Ésa es una intuición asombrosa de Benjamin, que debió ser un coleccionista compulsivo, y que por tratarse de alguien que ha sido sistemática y cruelmente desposeído de lo suyo ha desarrollado esos pequeños *tics* posesivos: lo mío, mis libros, mis juguetes... Obviamente, tampoco es imaginable un ser humano desposeído completamente. Las utopías políticas que pasan por la supresión absoluta de cualquier clase de propiedad son aterradoras. Es evidente que la gran experiencia moderna, compartida horriblemente por millones de personas, es haber sido desposeídos de todo, hasta de su lengua. No podemos tampoco liquidar esas pulsiones posesivas, ese juego con las cosas, porque el juego del arte está asociado a este tener y no tener, a ese renunciar a lo que se posee para volvérselo a apropiarse y entrar, por tanto, en esa maravillosa y dulce *jouissance*. El *columpio* de Fragonard es algo más que una metáfora de ese juego de oscilación. Tener y no tener... Yo lo decía muy claramente en el texto sobre el coleccionismo: ¿qué se puede coleccionar y tener bien cogido? Aquello que no tiene vida, que está muerto: conchas, insectos...

**P.- Si ha habido algún surrealista que haya leído a Benjamin desde luego fue Breton, pues su casa misma era la encarnación de esta hipertrofia de la posesión y lo artístico. “El gran taller”, como decía Agnès de Beaumont...**

R.- La casa de Breton es una especie de piso piloto, organizada con criterios de *marketing* surrealista. Es como la casa de alguien que administra y enseña el piso piloto de un gigantesco proyecto de urbanización: la casa que el surrealismo les promete, el mundo que quiere para nosotros, sería algo como esto... Y de ahí eso tan bonito que decía Benjamin en los *Pasajes*: el surrealismo no es

quelqu'un qui, ayant été systématiquement et cruellement dépossédé, a développé ces petits tics possessifs : le mien, mes livres, mes jouets... Évidemment, il n'est pas non plus possible d'imaginer un être humain complètement dépossédé. Les utopies politiques qui comportent la suppression absolue de tout type de propriété sont terrifiantes. Il est évident que la grande expérience moderne, horriblement partagée par des millions de personnes, est d'avoir été dépossédé de tout, y compris la langue. Nous ne pouvons pas non plus liquider ces pulsions possessives, ce jeu avec les choses, parce que le jeu de l'art est associé à cet "en avoir ou pas", à ce renoncement à ce qu'on possède pour se l'approprier de nouveau et entrer ainsi dans cette merveilleuse et douce *jouissance*. L'*escarpolette* de Fragonard est un peu plus qu'une métaphore de ce jeu d'oscillation. En avoir ou pas... Je le disais très clairement dans le texte sur le fait de collectionner : qu'est-ce qu'on peut collectionner et conserver durablement ? Ce qui n'a pas de vie, ce qui est mort : des coquillages, des insectes...

**Q.- S'il y a eu un surrealiste qui a lu Benjamin, ce fut, sans aucun doute, Breton, dont la maison même était l'incarnation de cette hypertrophie de la possession et de l'artistique. “Le grand atelier”, disait Agnès de Beaumont...**

R.- La maison de Breton est une espèce d'appartement pilote organisé selon des critères de *marketing* surrealiste. Je pense à la maison qu'un administrateur immobilier fait visiter, à l'appartement pilote d'un gigantesque projet d'urbanisation : la maison que le surrealisme vous promet, le monde qu'il veut pour nous, ce serait quelque chose comme ça... Et à ce propos, la belle phrase de Benjamin dans *Passages* : "le surrealisme n'est plus que le feuillet, le dépliant, d'une entreprise qui en réalité n'a jamais réussi à fonctionner...". Cela me plaît bien plus que sa "dernière photographie de la conscience européenne". De ce point de vue, la maison de Breton est la maison de la mort. Je n'ai jamais écrit sur cette maison où se façonnait ce merveilleux moderne et où cette petite terreur domestique se mettait en marche. C'est quelque chose que je dois encore résoudre. Par contre, je suis incapable de résister à la tentation de revenir sur le surrealisme. Tu me



más que el folleto, el desplegable, de una empresa que en realidad nunca llegó a funcionar... Me gusta más que aquello de "última instantánea de la conciencia europea". En esa medida, la casa de Breton es la casa de la muerte. Nunca he escrito sobre esa casa donde se fragua lo maravilloso moderno y donde se pone en acción ese pequeño terror doméstico. Es algo que me ha quedado un poco pendiente. Pero sobre el surrealismo no soy capaz de resistirme a volver. Tú me preguntabas qué quería decir yo con eso que escribí en la dedicatoria del libro: "Este libro se me antoja, unas veces por exceso y otras por defecto un libro contra los surrealistas". Y la explicación es muy sencilla: a veces tengo la sensación de que hablo demasiado de los surrealistas, pero, por otra parte, en la medida en que para mí los surrealistas son quienes han contribuido de un modo más decisivo a construir el terror contemporáneo, debería hablar más.

**P.- No lo veo tan sencillo. Sabes que muchos amigos te reprochamos entonces aquellas palabras porque creíamos que era una forma reduccionista de definirlo. Tú mientras callabas... Pero poco después de que se publicara el libro ocurrió algo que me hizo volver a pensarlas. Una alumna me entregó un trabajo donde me decía lo siguiente, y supongo que por una feliz ignorancia: "En la creciente aceleración del cambio histórico, el pasado se ha convertido en el tema más surreal". Casi no hace falta decir más. ¡Todo está tan claro!... De tal forma que, al leer yo esa frase con la tuya resonando, me hizo pensar si no sería eso lo que habías intentado advertirnos: que los surrealistas se habían adueñado del mundo, que nos habían obligado a ver el pasado con sus ojos, y no sólo a Giorgio de Chirico, a Derain, a Miró, a Picabia o a Picasso, sino la entidad misma llamada "pasado", al arte que lo habitaba y a las experiencias y sensaciones que lo hicieron posible, pero no sé si porque se hayan vuelto tenebrosas en la modernidad o porque los modernos hayan trabajado por vestirlas de oscuridad. Un baño de betún sobre la luz... De tal manera que el "defecto" de la crítica sería el no acudir en masa y bien armado a ese proceso de desposesión del pasado en que ha dado**

demandais ce que je voulais dire dans la dédicace du livre : "Ce livre m'apparaît, certaines fois par excès et d'autres fois par défaut, comme un livre contre les surréalistes". L'explication est très simple : j'ai parfois la sensation de trop parler des surréalistes mais, d'autre part, dans la mesure où je pense que les surréalistes sont ceux qui ont contribué de la façon la plus décisive à construire la terreur contemporaine, je sens que je devrais en dire plus.

**Q.- Je ne crois pas que ce soit aussi simple. Tu sais que beaucoup d'amis, parmi lesquels je me compte, te reprochèrent alors ces paroles, parce que nous pensions que c'était une manière réductionniste de définir le surréalisme. Et toi, pendant ce temps, tu te taisais... Mais peu après la publication de ton livre, il se passa quelque chose qui me fit y penser à nouveau. Une élève me remit un travail où elle me disait, et je le suppose, dans une heureuse ignorance : "Dans la croissante accélération du changement historique, le passé est devenu le thème le plus surréel." Il n'y a pratiquement rien à ajouter. Tout est si clair!... En lisant cette phrase tandis que la tienne continuait de résonner, je me demandais si ce n'était pas là ce dont tu voulais nous avertir : que les surréalistes étaient devenus les maîtres du monde, qu'ils nous avaient obligé à voir le passé avec leurs yeux, et non seulement voir Giorgio de Chirico, Derain, Miró, Picabia ou Picasso, mais encore, précisément, l'entité appelée "passé", l'art qui l'habitait et les expériences et les sensations grâce auxquelles le passé a pu exister, mais j'ignore si ces expériences et ces sensations étaient devenues ténébreuses dans la modernité ou parce que les modernes avaient œuvré pour les revêtir d'obscurité. Un bain de cire sur la lumière... Ainsi, le "défaut" de la critique serait de ne pas succomber ou capituler en masse face à ce processus de spoliation du passé auquel a abouti le progrès de l'art ; et son "excès" consisterait à tomber à pieds joints dans cette guerre au point d'oublier que l'art, dans le passé, quand il y avait de la lumière sous le cirage, ne lutta contre rien ni contre personne...**

**el progreso del arte; y el “exceso” estaría, a su vez, en caer tan a plomo en esa guerra que hemos terminado por olvidar que el arte, en su pasado, cuando fue luz bajo el betún, no luchó contra nada ni nadie...**

R.- Digamos que de lo que yo estaba hablando ahí era de ese sentirme fatalmente destinado a pensar el surrealismo, porque el surrealismo es lo que nos piensa. Todos hemos sentido durante cinco minutos el potencial de vida que encierra el surrealismo, que es una utopía, aunque una utopía negativa. Pero sí, lo que dices es evidente, y tu estudiante lo decía de una manera realmente desvergonzada: el pasado es surreal... Nunca se podría haber dicho mejor. Ellos lo pretendieron, lo quisieron y lo planearon constantemente. Uno de los documentos más reveladores de las intenciones mortíferas de los surrealistas es esa famosa lista de predecesores surrealistas en el primer manifiesto, que es lo que a mí de pronto me revela su enorme capital destructivo. Uno se puede sentir surrealista durante cinco minutos sin haber leído ese documento fundador. El texto de Breton acaba diciendo: “bien, concluyendo, ¿qué es el surrealismo?” Y responde: “El rayo invisible con el que algún día aniquilaremos a nuestros enemigos”. No será que lo disimulaba... ¿Pero qué es un rayo invisible? Un rayo es, por definición, mortífero, porque constituye siempre una altísima y destructiva acumulación de energía. O sea, todo rayo invisible es el rayo de la muerte. Decía Debord: “el espectáculo es el capital en tal grado de acumulación que se vuelve imagen”. Cuando la mercancía se acumula y se reactiva, deviene imagen. Y cuando las imágenes se acumulan, compactan y actúan entre ellas se vuelven rayo, rayo invisible, rayo de la muerte. ¿Pero eso qué es? Eso es la televisión... Un rayo donde las imágenes alcanzan tal grado de hiperconcentración que ya nada es visible. Esto es una experiencia trivial, compartida por todas las personas que conocemos la televisión. La televisión no dice nada, no es visible. Es simplemente un rayo que, como ocurre en las conducciones de alta tensión, crea un campo destructivo a su alrededor. Esa concentración de imágenes llega a ser tan poderosa que se vuelve mor-

R.- Disons que je me réfèrais dans ces lignes au fait de me sentir fatalement destiné à penser le surréalisme, parce que le surréalisme est ce qui nous pense. Nous avons tous ressenti pendant cinq minutes le potentiel de vie que recèle le surréalisme, qui est une utopie, bien qu'une utopie négative. Mais oui, ce que tu dis est évident, et ton étudiante le disait d'une manière vraiment dévergondée : le passé est surréel... je n'aurais jamais pu le dire mieux. Les surréalistes l'ont prétendu, l'ont voulu et l'ont planifié constamment. L'un des documents qui révèlent leurs intentions mortifères est cette fameuse liste des précurseurs surréalistes dans le premier manifeste, qui est ce qui, quant à moi, révèle leur capital destructeur énorme. On peut se sentir surréaliste cinq minutes tant qu'on n'a pas lu ce document fondateur. Le texte de Breton se termine ainsi, en se demandant ce qu'est le surréalisme ? Et il dit : “Le rayon invisible avec lequel un jour nous anéantirons nos ennemis”. On ne pourra pas lui reprocher de dissimuler... Mais qu'est-ce qu'un rayon invisible ? Un rayon est, par définition, mortifère, parce qu'il constitue toujours une très haute accumulation d'énergie destructive. C'est-à-dire que tout rayon invisible est un rayon de la mort. Debord disait : “Le spectacle est le capital à un tel degré d'accumulation qu'il en devient l'image”. Quand la marchandise s'accumule et se réactive, elle devient image. Et quand les images s'accumulent, se font plus compactes et interagissent, elles deviennent rayon, rayon invisible, rayon de la mort. Mais de quoi s'agit-il ? C'est la télévision... Un rayon où les images atteignent un tel degré d'hyperconcentration que plus rien n'est visible. C'est une expérience triviale, partagée par toutes les personnes qui connaissent la télévision. La télévision ne dit rien, elle n'est pas visible. C'est simplement un rayon qui, comme cela se passe dans les réseaux à haute tension, crée un champ destructeur tout autour. Cette concentration d'images réussit à être aussi puissante que mortifère. Parce que les images tendent à se regrouper, à s'associer à d'autres images, contrairement à ce que disait Valéry à propos de son expérience de l'art dans les musées, du paradoxe de réunir dans un même lieu des choses uniques, chacune d'elles exigeant, sans l'obtenir, l'inexistence de toutes les autres. Il y a, cependant, un tropisme

tífera. Porque las imágenes tienden a agruparse, a asociarse con otras imágenes, a diferencia de lo que contaba Valéry en su experiencia del arte en los museos, cuando hablando de lo paradójico de reunir en un mismo lugar “cosas únicas” decía que “cada una de ellas pide, sin obtenerla, la inexistencia de todas las demás”. Hay, sin embargo, un tropismo de las imágenes. El cine no es un hallazgo casual ni una invención inesperada: constituía el modo fatal de agruparse las imágenes fotográficas, porque las imágenes siempre buscan otras imágenes. Hay una especie de tropismo de las imágenes terriblemente fuerte, avasallador, a agruparse y a formar secuencias, y eso es lo que verdaderamente importa.

**P.- Bien podríamos pensar entonces, y a propósito de esa definición de “espectáculo” que daba Guy Debord, que los ciudadanos modernos son los guardianes de las imágenes en la medida en que sólo poseen imágenes.**

R.- A este respecto la tesis primera de Javier Echeverría sobre la televisión era demoledora. Es decir, la televisión es el único negocio que existe en el que quienes generan riqueza no reciben un dinero a cambio. La televisión existe gracias a los espectadores y las cadenas de televisión prosperan dependiendo del número de espectadores que “trabajan” para ellas, que no reciben nada a cambio salvo imágenes. Es como si la obrera de una fábrica de conservas solamente recibiera como paga los tomates, los espárragos o los berberechos que sobran. Nada más. La televisión proyecta sobre nosotros día y noche, ininterrumpidamente, cantidades incalculables de imágenes, de una densidad tal que se vuelven invisibles, el famoso rayo de la muerte. La casa de cualquier persona está llena de imágenes: recibe imágenes en el buzón, se hacen fotos, se toman vídeos caseros... Vivimos inevitablemente, fatalmente, en aquello que decía estupendamente Jean Dolent en uno de sus libros de arte: “Garçon, les images”... Eso es lo que yo llamo la industria de los fantasmas. El mundo no existe; ha perdido toda su consistencia material: su peso, su volumen, su masa, su textura. Si todo se ha vuelto gaseoso, como decía Marx, sólo quedan entonces repre-

des imágenes. Le cinéma n'est ni une trouvaille ni une invention inattendue: il constituait le moyen inévitable de regrouper des images photographiques, parce que les images sont toujours à la recherche d'autres images. Il y a une espèce de tropisme des images; terriblement fort, envahissant. Elles ont tendance à se regrouper et à former des séquences, et c'est vraiment ce qui importe.

**Q.- Nous pourrions donc penser, aussi à propos de cette définition du spectacle que donnait Guy Debord, que les citoyens modernes sont les gardiens des images dans la mesure où ils ne possèdent que des images.**

R.- De ce point de vue, la première thèse de Javier Echeverría sur la télévision était destructrice. C'est-à-dire, la télévision est l'unique affaire où ceux qui génèrent la richesse ne reçoivent pas d'argent en retour. La télévision existe grâce aux spectateurs et la prospérité des chaînes de télévision dépend du nombre de spectateurs qui “travaillent” pour elles, qui ne reçoivent en retour rien d'autre que des images. Ce qui est l'équivalent d'une ouvrière d'une fabrique de conserves qui ne recevrait comme paye que les tomates, les asperges ou les sardines qui resteraient. Rien de plus. La télévision déverse sur nous, jour et nuit, sans interruption, des quantités incalculables d'images, d'une densité telle qu'elles deviennent invisibles, le fameux rayon de la mort. La maison de n'importe quelle personne est bourrée d'images : on reçoit des images dans la boîte aux lettres, on fait des photos, on réalise des vidéos maison... Nous vivons inévitablement, fatalement, dans ce que disait magnifiquement Jean Dolent dans l'un de ses livres d'art : “Garçon, les images”... C'est ce que j'appelle l'industrie des fantasmes. Le monde n'existe pas ; il a perdu toute sa consistance matérielle : son poids, son volume, sa masse, sa texture. Si tout devient gazeux, comme disait Marx, il ne resterait alors que des représentations fantasmagoriques. Mais le plus extraordinaire, et le plus alarmant, de ces séquences et de cette constante production de flux d'images, c'est le terme “enchaîné”. C'est-à-dire que le système, déjà détraqué, automatisé et incontrôlable de production d'images représente l'expression la plus visible de notre condition d'“enchaînés”. Cet enchaînement des images est ce qui apparaît soudain

sentaciones fantasmagóricas. Pero lo extraordinario y alarmante de estas secuencias y de esta constante producción de flujo de imágenes es el término “encadenado”. Es decir, el sistema, ya desquiciado, automatizado e incontrolable de producción de imágenes constituye la imagen más visible de nuestra condición de “encadenados”. Ese encadenamiento de las imágenes es lo que de pronto aparece y se revela como una siniestra metáfora de nuestra condición: el encadenamiento. A mí me impresionó mucho ver la película que Alfred Hitchcock hizo con las secuencias continuas tomadas por los *cameramen* del ejército que entraban en los campos de concentración. Con ese material pretendieron que hiciera una película de propaganda, pero finalmente fue un fracaso, porque todo el trabajo de Hitchcock consiste en ralentizar ese flujo, en combatir su inevitable encadenamiento como metáfora de todos nosotros. Lo que intenta es romper las secuencias, destruir las cadenas, parar las imágenes, frenarlas, hacerlas retroceder, picarlas o desmenuzarlas para que haya un instante que permita contar e identificar a las víctimas. Eso que tanto le preocupaba a Jünger y le llevó a la conclusión de la existencia de Dios: tiene que haber un dios porque alguien tendrá que estar llevando la cuenta de esta gigantesca carnicería. Hitchcock se resiste a esta sumisión de las víctimas, a este dejarse utilizar como proposiciones fatales. Esas secuencias en las que la identidad de las víctimas es arrasada lo que están anunciando es que constituyen un modelo histórico: la Historia funciona así... De hecho, esas películas están justificando todas y cada una de las matanzas del hombre. Hitchcock se resiste a que las palas excavadoras abran zanjas. Esas palas son tremendas porque vienen a decir: no los podemos contar, habrá que echarlos ahí... Esas zanjas que abrieron piadosamente los aliados nunca han sido cerradas, siguen abiertas, y esas máquinas no han dejado nunca de excavar: ni en Vietnam, ni en Camboya... Siguen abiertas porque se han constituido en el gigantesco cementerio que es la Historia.

**P.- Yo diría incluso que esas zanjas mismas son el lugar por donde se abren las imágenes...**

et se révèle comme une sinistre métaphore de notre condition: l'enchaînement. J'ai été vraiment très impressionné par le film qu'Alfred Hitchcock réalisa avec les séquences prises par les cameramen de l'armée découvrant les camps de concentration. Le but était de faire de ce matériel un film de propagande, mais ce fut finalement un fiasco, parce que tout le travail de Hitchcock consista à ralentir le flux, à combattre son inévitable enchaînement qui apparaissait comme une métaphore de ce que nous sommes tous. Il s'attache en effet à rompre les séquences, à détruire les chaînes, à figer les images, à les freiner, à les faire revenir sur elles-mêmes, à les piler menu ou à les émietter pour qu'il y ait un instant permettant de compter et d'identifier les victimes. C'est ce qui préoccupait tant Jünger et qui l'amena à la conclusion de l'existence de Dieu: il doit y avoir un Dieu parce que quelqu'un devra faire les comptes de cette gigantesque boucherie. Hitchcock s'oppose à cette soumission des victimes, à ce qu'elles se laissent utiliser comme des propositions fatales. Ce qu'annoncent ces séquences où l'identité des victimes est fauchée est qu'elles se constituent en modèle historique: l'Histoire fonctionne ainsi... De fait, ces films justifient, une par une, toutes les tueries de l'homme. Hitchcock s'oppose à ce que les pelles excavatrices ouvrent des fossés. Ces pelles sont terribles parce qu'elles arrivent à dire: nous ne pouvons pas les compter, il faudra les jeter là... Ces fossés pieusement ouverts par les alliés n'ont jamais été refermés, ils demeurent ouverts, et ces machines n'ont jamais cessé d'excaver: au Vietnam, au Cambodge... Ils demeurent ouverts parce qu'ils se sont constitués en ce gigantesque cimetière qu'est l'Histoire.

**Q.- Je dirais même que ces fossés sont le lieu où s'ouvrent les images...**

R.- Les images sont des formes d'enchaînement, formes de la fatalité, et peu importe qu'elles s'ouvrent dans les tranchées, dans les fossés ou dans la fenêtre lumineuse du téléviseur.

**Q.- En toute logique donc, cette concentration d'images, cet enchaîné, n'est plus qu'une façon de gérer le temps. C'est l'histoire en action, l'histoire concentrée. Comme si ce rayon mortifère dont tu parles n'était que la**

R.- Las imágenes son formas de encadenamiento, formas de la fatalidad, y da igual que se abran en las trincheras, en las zanjas o en la ventana luminosa del televisor.

**P.- En buena lógica entonces, esa concentración de imágenes, ese encadenado, no es más que una administración del tiempo. Es la historia en acción, la historia concentrada. Como si ese rayo mortífero del que hablas no fuera nada más que la concentración y proyección de la historia.**

R.- Claro. Somos los modernos quienes nos hemos querido imaginar el tiempo como algo sin principio ni fin. La burguesía empieza a fantasear con lo infinito, que es algo que a los hombres siempre les había perturbado y se negaban razonablemente a aceptar, pues si el tiempo no tiene ni principio ni fin es, por lo tanto, absolutamente arbitrario. La revelación de la infinitud del mundo en la segunda mitad del siglo XVIII es uno de los acontecimientos más extraordinarios en la historia de la modernidad. Yo no consigo explicar los orígenes de lo moderno sin referirme, como decía Starobinski, a Laplace. No se entiende la arquitectura de Ledoux o de Boullée si no es aceptando que el espacio no tiene límites.

**P.- Tú lo acabas de decir muy bien: no se puede entender el origen de la modernidad sin leer a Laplace. Pero esa reflexión sobre un tiempo continuo, infinito, va a la par con la concepción de unas cosas infinitas. Es decir, Laplace es el contemporáneo de Lavoisier. Cuando Lavoisier hace su tratado de química, que es un tratado de lenguaje, lo primero que dice es: para organizar la química hay que organizar su lenguaje. E inventa un nuevo lenguaje abstracto y a través de ahí lo que descubre es algo asombroso: que la materia se vuelve infinita... Basta con nombrarla para que exista o pueda existir.**

R.- Y por lo tanto se vuelve inconsistente, subatómica... Hay algo evidente que cualquiera que se ponga a pensar en ello deduce por sí solo, y es que desde el momento en que el espacio y el tiempo no tienen límites la materia es la primera sacrificada, se volatiliza, porque la materia siempre define y categoriza espacios limitados en un tiempo limitado. La materia tiene un tiempo. Esta

**concentración et la projection de l'histoire.**

R.- Bien sûr. Nous sommes les modernes qui avons voulu imaginer le temps comme quelque chose sans début ni fin. La bourgeoisie commence à fantasmer sur cet infini, qui est quelque chose qui a toujours perturbé les hommes. Ceux-ci se refusaient raisonnablement à l'accepter, car si le temps n'a ni début ni fin, il est par cela absolument arbitraire. La révélation de l'infinitude du monde dans la seconde moitié du XVIIIe siècle est l'un des événements les plus extraordinaires de l'histoire de la modernité. Je n'arrive pas à expliquer les origines de la modernité sans me référer, comme disait Starobinski, à Laplace. On ne peut comprendre l'architecture de Ledoux ou de Boullée, si ce n'est en acceptant que l'espace n'a pas de limites.

**Q.- Tu viens de le dire très bien : on ne peut comprendre l'origine de la modernité sans lire Laplace. Mais cette réflexion sur un temps continu, infini, va de pair avec le fait de concevoir de choses infinies. C'est-à-dire que Laplace est le contemporain de Lavoisier. Quand Lavoisier conçoit son traité de chimie, qui est un traité de langage, il commence par dire que pour organiser la chimie il faut organiser son langage. Et il invente un nouveau langage abstrait et, à partir de là, il découvre quelque chose de fabuleux : que la matière devient infinie... Il suffit de la nommer pour qu'elle existe ou pour qu'elle puisse exister.**

R.- Et elle devient donc inconsistante, sous-atomique... Il y a quelque chose d'évident, quelque chose que quiconque se mettant à y penser peut déduire de par lui-même : c'est que, du moment où l'espace et le temps n'ont pas de limites, la matière est la première à être sacrifiée. Elle se volatilise, parce que la matière définit toujours et classe les espaces limités en un temps limité. La matière a un temps. C'est une expérience commune à tous : les choses se dégradent, les fleurs se fanent, les fruits pourrissent... Si le temps et l'espace sont infinis, la matière, qui est fondamentalement une affirmation des limites spatiales et temporelles, se volatilise, devient gazeuse. Revendiquer la matière consiste à revendiquer la finitude et, donc, l'abondance. Je parle de cela dans le chapitre sur Kounellis à propos de la



Escenografía de J. Kounellis para *Elektra* de R. Strauss. ©Teatro Real de Madrid-foto/photo: Javier del Real, 2002.

es una experiencia común a todos: las cosas se degradan, las flores se lácian, la fruta se pudre... Si el tiempo y el espacio son infinitos, la materia, que es fundamentalmente una afirmación de los límites espaciales y temporales, se volatiliza, se vuelve gaseosa. Reivindicar la materia es reivindicar la finitud y, por lo tanto, la abundancia. Yo hablo de ello en el capítulo sobre Kounellis a propósito de la transformación del "espacio de la historia" en "espacio de la materia". Hegel por lo visto distinguía entre un infinito bueno y un infinito malo. Yo no veo por ninguna parte un infinito bueno... Esto le preocupa mucho a Víctor Gómez Pin, y creo entender que lo que él puede apreciar en la idea del infinito es una hipótesis de la razón matemática, una nueva condición abierta, fértil, del *mathema*. Pero por lo que se refiere a nuestras pobres vidas, como programa político, la infinitud es desastrosa. Si el tiempo es infinito, el aplazamiento de nuestros males puede ser a su vez infinito. Cualquier esperanza de redimir o conquistar la política queda al final en esa frase: tiempo habrá... Si el tiempo sobra para que nuestros males

transformación de "l'espace de l'histoire" en "espace de la matière". Il semble que Hegel distinguait entre un infini bon et un infini mauvais. Je ne vois nulle part un infini bon... Cela préoccupe beaucoup Víctor Gómez Pin, et je crois comprendre que ce qu'il peut apprécier dans l'idée de l'infini est une hypothèse de la raison mathématique, une nouvelle condition ouverte, fertile, du *mathema*. Mais pour ce qui est de nos pauvres vies, comme programme politique, l'infinitude est un désastre. Si le temps est infini, le report de nos maux peut être à la fois infini. Tout espoir de racheter ou de conquérir la politique demeure finalement dans cette phrase : on aura le temps... Si nous disposons de tout le temps pour que nos maux finissent, il est évident qu'ils ne finiront jamais. Ceci constitue l'une de nos plus grandes tragédies : la perte non seulement du concept mais encore de la volonté de finitude qu'avaient les Grecs. Dans un espace infini, isomorphe, isotrope, l'art se dissipe. Il est toujours arbitraire. Et surtout : il devient superflu. L'art a consisté pour beaucoup à penser le fini : l'organiser, le distribuer, revenir chez soi et aux figures de chez soi, ce fini par excellence. Kant était très conscient de cela. Quand on

acaben, obviamente nuestros males nunca acabarán. Esto constituye una de nuestras más grandes tragedias: la pérdida no sólo del concepto sino de la voluntad de finitud que tenían los griegos. En un espacio infinito, isomórfico, isotrópico, el arte se desvanece. Es siempre arbitrario. Y sobre todo: se vuelve superfluo. El arte ha sido en buena parte un pensar lo finito: organizarlo, distribuirlo, volver a casa y a las figuras de la casa, lo finito por excelencia. Kant era muy consciente de esto. Cuando le llegan las primeras noticias sobre lo sublime hace esas reflexiones tan pertinentes sobre el hecho de que esa fascinación equívoca por lo que no tiene límites arruinaría cualquier pretensión de hacer arquitectura. Porque, como muy bien dice, una columna es el paradigma mismo de lo conmensurado. Pero todo eso va asociado a la industria de los gases, de los vapores, de la oscuridad, ese gusto por lo incierto, lo borroso, las lejanías, las fantasías cosmológicas.

**P.- Y asociado, ante todo, a la cinta continua y a la producción en cadena... En una época en que el tiempo finito de la materia se ha volatilizado sólo queda tiempo, obviamente, para lo imaginario, pero un imaginario mecanizado, que trabaja por inercia, como los pistones en las fábricas.**

R.- Un imaginario que se define por su carácter proteico. Una especie de metamorfosis desatada y desenfadada. Carlos Piera tiene un maravilloso ensayo sobre esto a propósito de aquello que decía Canetti sobre que el poeta es el que vigila las metamorfosis. No podemos entender lo que el arte es si no es a través de esa categoría de metamorfosis. Pero esta metamorfosis moderna es una metamorfosis desenfadada, absolutamente arbitraria y por lo tanto superflua. Las cosas no dejan de transformarse. Lo que hace un instante parecía una mesa ahora resulta ser un tenedor... Esto es lo que favorece el onirismo, porque si en algún lugar las transformaciones de unas cosas en otras se producen de una manera vertiginosa y constante es en el sueño, no sin dejar de perturbarnos considerablemente: creíamos estar en casa y de pronto estamos en una estación de ferrocarril; creíamos estar al lado de la persona amada y de pronto estamos al lado de la persona más odiada... Esto a

lui annonce les premières nouvelles sur le sublime, il fait ces réflexions si pertinentes sur le fait que cette fascination équivoque pour ce qui n'a pas de limites ruinerait toute prétention de faire de l'architecture. Parce que, comme il le dit très bien, une colonne est le paradigme même du commensurable. Mais tout ceci se mêle à l'industrie des gaz, des vapeurs, de l'obscurité, ce goût pour l'incertain, le flou, le lointain, les fantaisies cosmologiques.

**Q.- Ceci est lié, avant tout, à la bande roulant et à la production à la chaîne... Dans une époque où le temps fini de la matière s'est volatilisé, il ne reste du temps, évidemment, que pour l'imaginaire, mais un imaginaire mécanisé, qui travaille par inertie, comme les pistons dans les usines.**

R.- Un imaginaire qui se définit par son caractère protéiforme. Une espèce de métamorphose déchaînée et débridée. Carlos Piera a écrit un merveilleux essai sur ce sujet, à propos du poète qui, selon Canetti, est celui que surveille les métamorphoses. Nous ne pouvons comprendre ce qu'est l'art si ce n'est à travers cette catégorie de métamorphoses. Mais cette métamorphose moderne est une métamorphose débridée, absolument arbitraire et donc superflue.

Les choses ne cessent pas pour autant de se transformer. Ce qui il y a un instant semblait être une table, apparaît comme étant une fourchette... C'est ce qui favorise l'onirisme, parce que s'il existe un endroit où les choses se transforment en d'autres choses d'une manière vertigineuse et constante, c'est dans le rêve, et non sans nous troubler considérablement : nous croyions être chez nous et nous nous trouvons soudain dans une gare de chemin de fer ; nous croyions être près de la personne aimée et nous nous trouvons soudain près de la personne la plus haïe... Breton trouvait ça très drôle. Quant à moi, ça me paraît horrible, parce que cela confirme que la matière n'est rien. Et, finalement, quelle est la matière moderne ? La matière plastique ! Une substance qui accepte n'importe quelle forme, texture, couleur ou consistance, qui peut être tout, une espèce de prodige.

**Q.- Tes textes sont, pour la plupart, une espèce de champs de bataille pour tenter de**



**La muerte de Marat / La mort de Marat**, 1793. Jacques-Louis David. Musée de Royal de Beaux Arts, Bruselas.

Breton le parecía muy divertido. A mí me parece horrible, puesto que fundamenta que la materia no es nada. Y, finalmente, ¿cuál es la materia moderna? ¡El plástico! Una sustancia que acepta cualquier forma, textura, color o consistencia, que puede serlo todo, una especie de prodigio.

**P.- Gran parte de tus textos son una especie de campo de batalla por intentar reconstruir la lógica del contacto de la materia como una lógica del ojo, una incierta y amenazada lógica de la representación. Recuperar el tiempo y el espacio de la materia, lo que ocupa y lo que dura, supone activar los mecanismos necesarios para que el ojo se convierta en el guardián y el garante de la materia del mundo volviendo a digitalizar aquellos lugares donde todavía puede ser explorada. Siempre te has referido a ello a propósito del *Marat* de David, que has analizado como una exhibición de la materia.**

R.- En los cuadros de David ocurre una especie de maravillosa inercia. David no puede evitar que la materia todavía reclame su tiempo y su lugar, puesto que no puede dejar de rendir tributo a esa última y tristemente fabulosa ya exhibición de la materia que es la pintura de Chardin. Está ahí a pesar de David, porque, finalmente, no es esa la pintura que David pretende soñar. Pero queda para alegría de todos aquellos que nos declaramos

reconstruir la lógica del contacto con la materia como una lógica del ojo, una lógica de la representación, incierta y amenazada. Recuperar el tiempo y el espacio de la materia, lo que ocupa y lo que dura, supone una activación de los mecanismos necesarios para que el ojo se convierta en el guardián y el garante de la materia del mundo en digitalizando esos lugares donde todavía puede ser explorada. Tu y yo siempre nos referimos a ello a propósito del *Marat* de David, que he analizado como una exhibición de la materia.

R.- Dans les tableaux de David il y a une espèce de merveilleuse inertie. David ne peut pas éviter que la matière réclame encore son temps et son lieu, puisqu'il ne peut pas ne pas payer un tribut à la peinture de Chardin, cette ultime exhibition, et déjà tristement fabuleuse, de la matière. Elle est là malgré David, parce que, finalement, ce n'est pas cette peinture que David prétend rêver. Mais elle demeure pour la plus grande joie de tous ceux qui nous déclarons, avec jouissance, matérialistes. Et nous trouvons là des personnes qui ont la réputation d'être des spirituels, et même des mystiques, comme le père Pavel Florenski. Florenski n'abandonne jamais – et il le dit dans les émouvantes lettres à ses fils – son unique et grande tâche : la description, émerveillée et amoureuse, des figures de la matière qui, pour lui, constitue l'unique démonstration possible et souhaitable de l'existence de Dieu. Florenski croit en Dieu parce qu'il se recrée lui-même dans la matérialité du monde, jusqu'au dernier moment, jusqu'au dernier soupir... Florenski, affamé et affaibli, dépossédé, loin des siens dans l'Ouest terrible et extrême, sous la neige et le froid, continue à étudier les dessins que forme la glace. Pour ceux qui nous sentons projetés vers la matière, tout ceci se convertit en un défi. Nous sommes les amis de la matière, ceux qui essaient de distinguer en pleine nuit ou sous la neige les figures de la glace, de la terre, de l'eau ou de la fumée : le plus fugace ou le plus enchâssé. Dans une page du livre, je dis : "En pleine nuit, les nuages se confondent avec la fumée". Et c'est à nous d'exercer notre œil pour distinguer entre un nuage chargé de pluie et ce qui n'est plus que la fumée, le reste, d'une expérimentation sociale et



gozosamente materialistas. Y ahí caben personas que tienen fama de espirituales, incluso místicos, como el padre Pavel Florenski. Florenski nunca abandona, y así lo dice en las emocionantes cartas a sus hijos, su única y gran tarea: la descripción, maravillada y amorosa, de las figuras de la materia, que para él constituye la única, posible y deseable demostración de la existencia de Dios. Florenski cree en Dios porque se recrea en la materialidad del mundo, hasta el último momento, hasta el último suspiro... Florenski, hambriento y debilitado, desposeído, alejado de los suyos en el terrible extremo oeste, bajo la nieve y el frío, sigue estudiando los dibujos que forma el hielo. Para quienes nos sentimos arrojados a la materia todo eso se convierte en un reto. Somos los amigos de la materia quienes intentamos distinguir en medio de la noche o bajo la nieve las figuras del hielo, de la tierra, del agua o del humo: lo más fugaz o lo más enquistado. En una página del libro yo digo: "En medio de la noche, las nubes se confunden con el humo". Y a nosotros toca ejercitar nuestro ojo para distinguir lo que es una nube cargada de lluvia de lo que no es más que el humo, el Resto, de un experimento social y político. Cuán raro es ya ir paseando por el campo y ver a lo lejos una casita que se manifiesta antes que nada a través de la limpia columna de humo que sube alegremente hacia arriba en un día claro... Las chimeneas de las casas ya no humean, y cuando humean más bien cabe esperar que se trate de los residuos tóxicos de algo mortífero. El humo era un signo de vida y de ocupación de la tierra, un vector de organización del paisaje. Perdidos y desorientados, esa visión lejana de una columna de humo era una promesa de hospitalidad y habitabilidad. La casa es fundamentalmente una máquina que bombea humo, y esto es lo que hacía seguramente todavía encantadores a los trenes antiguos. Recuerdo un cuadro de Monet, una vista muy abierta, donde al fondo se ve un trenecito que va soltando su humo, que tiene un trazado diagonal que termina por ocupar todo el cuadro: ahí se produce un signo de habitabilidad en la medida en que se provoca un nexo de unión entre las cosas, al modo de los pájaros en las pinturas

político. Qu'il est rare, déjà, de se promener à travers les champs et de voir au loin une maisonnette qui se manifeste avant tout par une colonne de fumée propre montant allégrement dans le jour clair... Les cheminées des maisons ne fument plus, et quand elles fument il faut plutôt s'attendre à des résidus toxiques de quelque chose de mortifère. La fumée était un signe de vie et d'occupation de la terre, un vecteur d'organisation du paysage. Perdus et désorientés, cette vision lointaine d'une colonne de fumée était une promesse d'hospitalité et d'habitabilité. La maison est fondamentalement une machine qui émet de la fumée, et c'est pour cela que les trains anciens nous émeuvent tant. Je me souviens d'un tableau de Monet, une vue très ouverte, avec, au fond, un petit train évacuant sa fumée, qui suit une diagonale finissant par occuper tout le tableau : il y a là un signe d'habitabilité dans la mesure où il se crée un lien entre les choses, à la façon des oiseaux dans les peintures de Pompéi, qui agencent et relient des foyers d'attention instables. Pour nous, cependant, cette fumée, qui était porteuse de joie et d'hospitalité, s'est transformée en un instrument de désagrégation et dissolution, non seulement syntaxique mais physique. Tu as toujours porté un grand intérêt à ce témoignage d'un gardien d'Auschwitz qui se plaignait des cendres qui tombaient du ciel et gâchaient ses tableaux. C'est une anecdote éloquente pour de nombreuses raisons, mais surtout parce que c'est le témoignage le plus dévastateur du fait que la fumée ne peut plus se poser tranquillement sur les tableaux : elle est devenue une menace et le tableau lui-même l'expulse... C'est le témoignage le plus exact de l'impuissance des modernes à affronter les figures de la fugacité. Car qu'est-ce que fait la fumée ? En réalité, elle accomplit la même mission et a les mêmes effets qu'ont les voiles selon Walter Benjamin : montrer, cacher, appréhender, rendre et livrer la réalité, sans fin et sans cesse, comme dans un état d'ivresse. Un jeu de jouissance libre et narcotique. La fumée est très réelle, bien que pour nous elle est devenue mortifère [Ndt. Le texte original dit : *estación* mortifère ; *estación* est à la fois la gare de chemin de fer et la saison].

**Q.- La fumée est si réelle que je me suis demandé souvent si ces voiles que Benjamin**

pompeyanas, que coordinan y conectan focos inestables de atención. Para nosotros, sin embargo, ese humo, que era portador de alegría y hospitalidad, se ha convertido en un instrumento de disgregación y disolución, y no sólo sintáctico sino físico. A ti siempre te ha interesado mucho ese testimonio de un guardián de Auschwitz quejándose de que las cenizas que caían del cielo le estropeaban los cuadros. Es una anécdota elocuente por muchas razones, pero sobre todo porque es el testimonio más devastador de que el humo ya no puede depositarse tranquilamente en los cuadros: se ha vuelto amenazador y el cuadro mismo lo expulsa... Es el testimonio más certero de la impotencia de los modernos para enfrentarse a las figuras de la fugacidad. Porque ¿qué tiene el humo? En realidad, cumple el mismo cometido y los mismos efectos que Walter Benjamin veía en los visillos: mostrar, ocultar, sacar, devolver y entregar la realidad, una y otra vez, incesantemente, de forma ebria. Un libre y narcótico juego de *jouissance*. El humo es muy real, aunque para nosotros se haya convertido en una estación mortífera.

**P.- Tan real es el humo que yo muchas veces me he preguntado si aquellos visillos que Benjamin analiza en *Haschish* no eran en realidad la cortina misma fabricada por su incesante humareda con las drogas... Esas figuras de la fugacidad que pone en acción el arte, donde se funda el juego de nuestras sensaciones, son también lugares donde, como decía Benjamin, fracasa muchas veces nuestra facultad de percepción para mantenerla en vilo y alerta.**

R.- Claro, porque es ahí donde suele producirse de forma inmediata y dulce esa reciprocidad que mantenemos con el arte; allí el arte nos forma los ojos resistiéndose a la vez a ser dominado. Buena parte de mi trabajo de estos últimos años está fundamentalmente asociado a una inclinación mía a pensar con mayor intensidad mi vida aquí en el campo. El campo todavía sigue siendo un depósito de materia, y mucha de ella fugaz, como yo mismo, desde luego, o la salamandresa que se esconde entre las grietas de la casa, o el humo de mi chimenea, o el cielo estrellado en la noche atra-

**analyse dans *Haschisch* n'étaient pas en réalité le rideau fabriqué par son incessante et abondante fumée produite par les drogues... Ces figures de la fugacité que l'art met en œuvre, où se fonde le jeu de nos sensations, sont aussi des lieux où, comme disait Benjamin, notre faculté de perception échoue si souvent à se maintenir en état d'éveil.**

R.- Bien sûr, parce que c'est là où se produit généralement, d'une façon immédiate et douce, cette réciprocité que nous affirmons avec l'art ; c'est là que l'art nous forme le regard et résiste en même temps à la domination. Une bonne partie de mon travail de ces dernières années est fondamentalement associé à une tendance à penser avec plus d'intensité ma vie ici, à la campagne. La campagne est encore un réservoir de matière, dont une grande partie est fugace, comme moi-même, sans aucun doute, ou comme la salamandre qui se cache entre les lézardes de la maison, ou la fumée de ma cheminée, ou le ciel étoilé traversé par les nuages dans la nuit... Source et fuite d'incertitude et *jouissance* et invitation, à la fois, à recréer et penser cette *jouissance*. À la campagne tu es constamment invité à penser aux liens qui maintiennent la maison et le paysage, la terre et le ciel, l'eau et les nuages, et cette incertitude et relation entre les choses provoque alors une série de sensations multipliées, comme disait Baudelaire. Nous devons toujours penser aux liens qui maintiennent les choses, comme la terre et le ciel, certainement. Le ciel nous appartient et je crois que les hommes ont démontré durant des milliers d'années qu'ils le reconnaissaient comme un territoire humain. Je revenais, il y a quelque temps, sur le thème des zodiacs, qui me plaît tant. Peut-être que la plus grande œuvre d'art de l'humanité est cette organisation du ciel en figures, cet établissement des références entre le ciel et la terre au moyen de ces chemins que sont les zodiacs. Où avons-nous les pieds ? Nous marchons dans les cieux : les poissons, les ours, les chariots, les archers... Si je devais indiquer une grande œuvre d'art, ce serait celle des figures dans le ciel qui, d'autre part, rend si doucement improbable l'existence des dieux.

**Q.- Pour te ramener sur mon terrain, ou pour continuer à parler de cette "fumée" ou de ce**

vesado por las nubes... Fuente y fuga de incertidumbre y *jouissance* e invitación, a la vez, a recrear y pensar esa *jouissance*. En el campo estás invitado constantemente a pensar en los vínculos que atan casa y paisaje, tierra y cielo, agua y nube, y esa incertidumbre y relación entre las cosas provoca a su vez una serie de sensaciones multiplicadas, como decía Baudelaire. Debemos siempre pensar los vínculos que atan a las cosas, como la tierra y el cielo, ciertamente. El cielo nos pertenece y creo que los hombres han demostrado durante miles de años que lo reconocían como territorio humano. Yo hace poco volvía a ese tema que tanto me gusta de los zodiacos. Quizás la más grande obra de arte de los hombres es esa organización del cielo en figuras, ese establecer referencias entre el cielo y la tierra a través de esos caminos que son los zodiacos. ¿Dónde tenemos los pies? Caminamos por los cielos: los peces, los osos, los carros, los arqueros... Si tuviera que destacar alguna gran obra de arte destacaría ésta de las figuras en el cielo que, por otra parte, hace tan dulcemente improbable que allí haya dioses.

P.- Por llevarte de nuevo a mi terreno, o por seguir hablando de ese “humo” o “hilo” que convoca y reúne sensaciones dispersas, te diría que gran parte de los capítulos de *El Resto* me recuerdan en su composición al arte del tiro con arco. Hay en ellos la misma lucha porque la flecha se una invisiblemente a la diana despreocupándose de si alguna vez llega a dar en ella, como reivindicaban los arqueros japoneses. Es como si te recrearas deliberadamente en la apertura y tensión de lo que el lector ya conoce de antemano. Títulos como “De cómo Joan Miró llegó a París y fue engañado por los surrealistas” o “*J. K. va in paradiso*” son algo más que provocaciones: son aperturas, decididas y firmes – como se habla en arquería de “abrir el arco” – que casi resumen por completo lo que vamos a leer. La impactante apertura del artículo de Alcolea, recordando al lector que está muerto y que es la victoria sobre la muerte del arte lo que se va a desplegar ante sus ojos, o el “il neigeait, il neigeait” con que comienza “Camino del frente”, helando de antemano cualquier esperanza, son algo más que for-

“fil” qui convoque et réunit des sensations dispersées, je te dirais qu’une grande partie des chapitres de *El Resto* me rappellent, dans leur composition, l’art du tir à l’arc. Le même combat les habite, en ce sens que la flèche s’unit invisiblement à la cible, parfois sans se préoccuper de l’atteindre, tel que le revendiquaient les archers japonais. C’est comme si tu te récréais délibérément dans l’ouverture et la tension de quelque chose que le lecteur connaît déjà d’avance. Des titres comme “*J. K. va au paradis*” ou “*Comment Joan Miró vint à Paris et fut trompé par les surréalistes*” sont plus que des provocations : ce sont des ouvertures, décidées et fermes – comme on parle en archerie “d’ouvrir l’arc” – qui résument pratiquement entièrement ce qu’on va lire. L’ouverture-impact de l’article de Alcolea, rappelant au lecteur qu’il est mort et que c’est la victoire de l’art sur la mort qui va se jouer sous ses yeux, ou le “il neigeait, il neigeait” au début du “*Chemin du front*”, gelant d’avance tout espoir, sont plus que des façons rhétoriques de commencer un discours. Ce sont plutôt des positionnements, des ancrages, des stratégies de positionnement du corps dans l’espace. Comme quelqu’un qui dirait : marche d’un pied ferme sur cette dalle parce tu n’en auras pas beaucoup d’autres... Avec toi, j’ai parfois la sensation que tu plantes ces dalles parce que tu ne sais pas toi-même où tu vas terminer, te livrant avec joie à la marée ornementale de la pensée. Et je dis ornementale non seulement pour la fonction formelle de l’ornement, pour les itinéraires qu’emprunte ce “fil” dans son mouvement, mais pour conserver leurs effets fiévreux, qui peut-être t’intéressent encore plus. Fièvre où la forme finit toujours par être une menace pour elle-même : forme à la fois menacée et menaçante, agressée et agressive... Tes itinéraires semblent être faits de centaines de contacts qui apparaissent et disparaissent, qui resurgissent ailleurs, qui s’appellent sans se toucher.

R.- Ça me semble une image vraiment éloquente, et

**mas retóricas de comenzar un discurso. Son, más bien, posicionamientos, anclajes, estrategias de colocación del cuerpo en el espacio. Como quien dice: pisa firme sobre esta baldosa porque no vas a tener muchas más... Contigo tengo a veces la sensación de que plantas esas baldosas porque no sabes tú mismo dónde vas a acabar, entregándote gozosamente a la marea ornamental de pensar. Y digo ornamental no sólo por la función formal del ornamento, por los recorridos de ese hilo en su movimiento, sino por sus resultados febriles, que quizás te interesen aún más. Fiebre donde la forma siempre acaba siendo amenaza de ella misma: forma amenazada y amenazante a la vez, atacada y atacante... Tus recorridos parecen estar hechos de cientos de contactos que se presentan y desaparecen, que resurgen en otros lados, que se recuerdan sin tocarse.**

R.- Me parece una imagen verdaderamente elocuente, y así me gustaría sentirme a mí. Pero no sé si consigo mantener tanta tensión, aunque desde luego sí hay ese deseo y siempre intento llevar a cabo ese esfuerzo. No me puedo representar de otra manera el trabajo de pensar que bajo esa imagen. Yo en cualquier caso me siento a veces mucho más cerca de esa otra imagen que comentas de la baldosa que oscila, aunque quisiera también recuperar lo que de gozoso hay en ella: su balanceo, oscilación y sensación de ingravidez, tan cercana al ornamento. Pensar esas sensaciones en su lugar más puro y terrible, el ornamento, es para mí la tarea más imponente y el más grande desafío. Y ahí reconozco una sensación de debilidad: no soy capaz de soportar tanta tensión, de abrir ese arco... Benjamin ha conseguido abrirlo, y sólo abrirlo, gracias a sustancias extraordinariamente útiles de las que siempre he hecho apología y que calificamos estúpidamente de alucinógenas. No es la palabra más adecuada para esas sustancias que no producen alucinaciones, sino visiones. Son drogas visionarias. Calificarlas de alucinógenas, como dicen incluso sus partidarios, es un síntoma altamente deprimente de la clase de experiencia que esperan de ellas. Pero el estado alucinatorio es el estado en el que nos encontramos habitualmente. Esas sustancias lo que hacen

j'aimerais bien me sentir comme ça. Mais je ne sais pas si j'arrive à maintenir une telle tension, bien que, sans aucun doute, ce désir existe, et j'essaie toujours de mener cet effort à son terme. Je ne peux pas me représenter d'une autre façon le travail de penser, si ce n'est par cette image. En tout cas, je me sens parfois beaucoup plus proche de cette autre image que tu commentes, celle de la dalle qui oscille, bien que j'aimerais aussi récupérer ce qu'il y a en elle de jouissif : son balancement, son oscillation et sa sensation d'apesanteur, si proche de l'ornement. Penser ces sensations dans leur lieu le plus pur et le plus terrible, l'ornement, est pour moi la tâche la plus lourde et le plus grand défi. Et là, je reconnais une faiblesse : je ne suis pas capable de supporter tant de tension, d'ouvrir cet arc... Benjamin a réussi à l'ouvrir, et seulement à l'ouvrir, grâce aux substances extraordinairement utiles dont j'ai toujours fait l'apologie et que nous qualifions stupidement d'hallucinogènes. Ce n'est pas le mot le plus adéquat pour ces substances qui ne produisent pas des hallucinations, mais des visions. Ce sont des drogues visionnaires. Les qualifier d'hallucinogènes, comme disent même leurs partisans, est un symptôme hautement déprimant qui montre le genre d'expérience qu'ils attendent d'elles. Mais l'état hallucinatoire est l'état où nous nous trouvons habituellement. Ces substances corrigent l'hallucination, la freinent, l'amortissent. Le haschisch en grandes concentrations, ou le LSD, la substance la plus merveilleuse que les hommes aient connue, te font tomber de l'état hallucinatoire où tu te trouves quotidiennement. L'état provoqué par l'acide lysergique crée une contraction de ces hallucinations dans lesquelles nous vivons immergés. Nous récupérons le contrôle et la conscience claire de notre vision. Si ton goût pour les fantasmagories est si grand, et si tu as pris tant de goût à "halluciner" que tu veux continuer à halluciner, la drogue te le permet, mais elle te rappelle toujours ceci : je ne suis pas porteuse d'hallucinations, mais de vision. Comme dit Carlos Pazos, ce que nous appelons réalité est une hallucination provoquée par le manque d'alcool... L'alcool nous arrache heureusement de cet état hallucinatoire dans lequel nous vivons. Je crois que la première fois que j'ai pris une pastille de LSD, fabriquée par Sandoz, un médicament qui alors était

es corregir la alucinación, frenarla, amortiguarla. El *haschisch* en grandes concentraciones, o el *lsd*, la sustancia más maravillosa que los hombres hayan conocido, te hacen caer del estado alucinatorio en el que te encuentras cotidianamente. El estado provocado por el ácido lisérgico crea una contracción de esas alucinaciones en las que vivimos inmersos. Recuperamos el control y la clara conciencia de nuestra visión. Si tu afición a las fantasmagorías es tan grande y te has aficionado tanto a “alucinar” que quieres seguir alucinando, la droga te lo permite, pero siempre te está recordando: no soy portadora de alucinaciones, sino de visión. Como dice Carlos Pazos, lo que llamamos realidad es una alucinación provocada por la falta de alcohol... El alcohol nos arranca afortunadamente de ese estado alucinatorio en el que vivimos. Yo creo que la primera vez que tomé una pastilla de *lsd*, fabricada por Sandoz, un medicamento que entonces todavía era legal, pensaba: seguro que se agudizan todas mis pesadillas... Pero descubrí que así era el mundo cuando abrí los ojos y mi visión no había caído todavía en esa alucinación cotidiana y rutinaria que llamamos realidad. De pronto, me vi viendo la luz del mundo. Me vi en la huerta de mi abuelo, que fue mi primer universo e, indudablemente, mi primer y último paraíso. El problema es que hemos perdido hasta tal extremo la memoria de nuestras visiones primeras que cuando volvemos a ver bajo el efecto de estas sustancias visionarias y regresamos al estado cotidiano de alucinación social e ideológica somos incapaces de narrar todo eso. Estamos tan acostumbrados y sometidos a relatar alucinaciones y fantasmagorías que el relato de la visión se ha hecho inabordable. Me siento prácticamente incapaz de narrar ese relato original que es el ornamento. Lo veo como el más grande desafío.

**P.- Verte viendo la luz del mundo... Es todo un programa. Ojalá que la próxima vez podamos hablar de ello y recordar entonces que el Génesis se abre con Dios dejándose ver por la luz, una “luz primera”, no envilecida. O recordar, como has escrito hace poco, “que los griegos llamaban a las *daidalia*, las obras de su primer artista, Dédalo, objetos brillantes”. Quizás, algún día, cuan-**

encore légal, j'ai pensé : tous mes cauchemars vont certainement s'aiguiser... Mais je découvris que le monde était ainsi quand j'ouvris les yeux et ma vision n'était pas encore retombée dans cette hallucination quotidienne et routinière que nous appelons réalité. Soudain, je me suis vu voir la lumière du monde. Je me suis vu dans le verger de mon grand-père, qui fut mon premier univers et, sans aucun doute, mon premier et dernier paradis. Le problème est que nous avons perdu à tel point la mémoire de nos visions premières que, lorsque nous les revoyons sous l'effet de ces substances visionnaires, nous sommes incapables de raconter tout cela en revenant à l'état quotidien d'hallucination sociale et idéologique. Nous sommes si habitués et si résignés à relater des hallucinations et des fantasmagories que le récit de la vision en devient inabordable. Je me sens pratiquement incapable de raconter ce récit originel qu'est l'ornement. Je ressens cela comme le plus grand défi.

**Q.- Te voir voir la lumière du monde... C'est tout un programme. J'espère que la prochaine fois, nous pourrons en parler et nous rappeler alors que la *Genèse* s'ouvre avec Dieu se laissant voir par la lumière, une “lumière première”, non avilie. Ou nous rappeler, comme tu l'as écrit récemment, “que les Grecs donnaient le titre d’“objets brillants” aux *daidalia*, les œuvres de leur premier artiste, Dédale”. Un jour, peut-être, quand nous cesserons de parler de politique, nous pourrons parler de la lumière du monde, de “ces anciens antres de Dionysos, d'où irradiait sa lumière enivrante en forme de très doux essais d'abeilles”, ou de cette autre caverne d'abeilles où Zeus était né et où on pouvait voir chaque année la puissante splendeur d'un feu provoqué par son sang versé. À propos, je me souviens tout d'un coup que quatre voleurs essayèrent de voler ce miel, cet éclat ; vêtus de cuirasses de bronze, non moins éclatants que le miel, ils pénétrèrent dans la caverne, mais leurs cuirasses tombèrent et ils furent découverts et transformés en oiseaux. Un jour, peut-être, sous la vigne en buvant un bon vin, avec les oiseaux volant sur nos têtes, nous pourrons voir ensemble l'amphore attique de**

do dejemos de hablar de política, podamos hablar de la luz del mundo, de “aquellos antiguos antros de Dionisos de donde irradiaba su luz embriagadora bajo la forma de dulcísimos enjambres de abejas”, o de esa otra cueva de abejas donde nació Zeus en la que se podía ver todos los años el poderoso resplandor de un fuego provocado por su sangre derramada. Por cierto, ahora recuerdo que cuatro ladrones intentaron robar aquella miel, aquel fulgor, se pusieron corazas de bronce, no menos fulgurantes que la miel, y entraron en la cueva, aunque resultaron descubiertos al caerseles las corazas y fueron transformados en pájaros. Quizás, algún día, bajo la parra y tomando un buen vino, con los pájaros volando sobre nuestras cabezas, podamos ver juntos el ánfora ática de Vulci que ilustra este mito, donde las abejas provocan una completa invasión ornamental del espacio formando focos inestables de atención, entrecortados y epilépticos. A lo mejor ese día recordemos a los *ángeles* que guardan la portada de tu libro: dos cuerpos que contienen con sus armaduras y escudos —¡aún sobre ellos!— el pujante avance del pámpano, ordenando y limitando el reino de lo ornamental, ritmando y defendiendo a la vez con sus escudos luminosos el pujante avance de la luz del mundo: luz sobre la luz... Quizás entonces podamos empezar a hablar de arte. Sí, aún queda mucho por hacer.

R.- No seas pesimista: queda todo por hacer.

Miguel Ángel García es Profesor Asociado de Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, y editor del libro de Ángel González *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo* (Madrid, 2000).

Vulci qui illustre ce mythe, où les abeilles provoquent une totale invasion ornementale de l'espace en formant des foyers d'attention instables, entrecoupés et épileptiques. Et peut-être même, ce jour-là, nous pourrions évoquer les *anges* qui gardent la couverture de ton livre: deux corps (encore!) vêtus d'armures et de boucliers, repoussent la puissante avancée de la vigne, ordonnant et limitant le règne de l'ornemental, rythmant et défendant tout à la fois, avec leurs boucliers lumineux, la puissante avancée de la lumière du monde: lumière sur la lumière... Peut-être qu'alors, nous pourrions commencer à parler d'art. Oui, il reste encore beaucoup à faire.

R.- Ne sois pas pessimiste: tout est encore à faire.

Miguel Ángel García est professeur d'Histoire de l'art à la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, et éditeur du livre d'Ángel González *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo* (Madrid, 2000).

## **¡Golpead al perro hasta la muerte: es un crítico!**

¿Qué crítico alemán no se ha visto confrontado al menos una vez a lo largo de su carrera profesional con la grosera exclamación de Goethe acerca del estatuto profesional del crítico? Aunque en la época de Goethe la profesión de crítico musical y de las artes tenía ya una tradición de más de medio siglo de antigüedad, por aquel entonces se hizo ya perceptible esa esquizofrenia que, hasta hoy, sume de tiempo en tiempo a todo periodista en una crisis espiritual. Por un lado, en el mundo del arte el crítico es considerado como un parásito que, sin ser él mismo creativo, enjuicia el trabajo creativo de otros (característica de esta situación es la comparación a la que se recurre con agrado entre el crítico y el eunuco: ciertamente ambos saben de qué va el asunto, pero no pueden hacerlo ellos mismos). Por otra parte, en su papel de portador de una opinión pública que gracias a la radio o a la prensa tiene gran difusión, el periodista ejerce un indiscutible poder sobre aquellos que critica. En tanto que parte de los medios de comunicación de masas, el crítico posee una autoridad de la que son conscientes los artistas, los directores artísticos y los políticos, y que no es raro que provoque en los criticados un sentimiento de impotencia. Y es extraño que estos intenten devolver el golpe, como ha hecho el escritor Martin Walser, que en su reciente novela *Tod eines Kritikverschlüsselt* ajusta cuentas con un crítico en el que cabe reconocer con facilidad al periodista estrella judío Marcel Reich-Ranicki, dando así un renovado impulso al debate sobre el antisemitismo y la relación con el pasado alemán.

Una mirada fugaz a los medios alemanes que dan ocupación a los periodistas musicales es su-

## **Frappez le chien jusqu'à ce que mort s'ensuive : c'est un critique !**

¿Qué crítico alemán no se ha visto confrontado, al menos una vez en su carrera, con la grosera exclamación de Goethe a propos del statut professionnel du critique ? Bien qu'à l'époque de Goethe, le métier de critique musical et de critique d'art avait déjà une tradition de plus d'un demi-siècle, on commençait à sentir cette schizophrénie qui, jusqu'à nos jours, plonge de temps en temps tout journaliste dans une crise existentielle. D'une part, dans le monde de l'art, le critique est considéré comme un parasite qui, sans être lui-même un créateur, juge le travail créatif des autres (situation typique qui génère l'aimable comparaison entre le critique et l'eunuque : les deux savent certainement de quoi il s'agit, mais ils ne peuvent pas le faire eux-mêmes). D'autre part, dans son rôle de représentant de l'opinion publique bénéficiant d'une grande diffusion grâce à la radio ou à la presse, le journaliste exerce un pouvoir évident sur ceux qu'il critique. Etant une partie des médias, le critique a une autorité dont les artistes, les directeurs artistiques et les politiciens sont conscients ; et il n'est pas rare que le critique provoque chez ceux qu'il juge un sentiment d'impuissance. Et il est rare que ceux-ci tentent de rendre le coup, comme l'a fait l'écrivain Martin Walser qui, dans son récent roman *Tod eines Kritikverschlüsselt* règle ses comptes avec un critique sous les traits duquel on peut reconnaître facilement Marcel Reich-Ranicki, journaliste-étoile et Juif, ce qui n'a pas manqué de relancer le débat sur l'antisémitisme et sa relation avec le passé allemand.

Il suffit de jeter un regard rapide sur les médias allemands qui emploient des spécialistes de la musique, pour se rendre compte des importants débouchés professionnels dont bénéficient les auteurs maison, aussi bien que les journalistes free-

ficiente para reconocer las amplias posibilidades laborales de las que disfrutaban tanto los autores de plantilla como los que van por libre. En las redacciones de las secciones culturales de los cuatros diarios alemanes de ámbito nacional –*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Frankfurter Rundschau*, *Süddeutsche Zeitung* y *Die Welt*– es frecuente que trabajen varios periodistas musicales especializados; lo mismo sucede en el renombrado semanario de Hamburgo *Die Zeit*. Mientras que en la mayoría de los casos los diarios de ámbito regional sólo disponen de crítico musical propio en las grandes ciudades, los periodistas musicales encuentran múltiples campos de trabajo, sobre todo en las emisoras de radio: también una consecuencia de la descentralización de las radios alemanas tras la guerra, así como de las dolorosas experiencias con la “Sociedad de Radiodifusión del Reich” controlada por el Ministerio de Propaganda (hoy en día cada región autónoma posee su propia y autónoma emisora radiofónica). A todo ello hay que añadir las publicaciones especializadas como la *Neue Zeitschrift für Musik* fundada por Robert Schumann, la *Neue Musikzeitung* y las innumerables revistas sectoriales dedicadas a la música contemporánea, a la ópera, al mercado de discos o de instrumentos.

A pesar de esta oferta, que a los periodistas de otros países tiene que parecerles como el paraíso en la tierra, los críticos siguen viéndose importunados por la esquizofrenia descrita más arriba, que guarda relación con la comprensión idealista del arte en Alemania. Pues la escritura y la reflexión sobre la música tampoco posee hoy en día, ni siquiera de forma aproximada, el mismo prestigio de la creación musical. Sólo hay que pensar en Robert Schumann, compositor y escritor musical en una sola persona, que en torno a 1840 exigía a la crítica el mismo nivel creativo que al arte: “Queremos confesar que de la crítica más elevada, aquella que deja tras de sí una impresión, exigimos lo mismo que produce el original que la ha suscitado”. En consonancia con románticos como Novalis o Friedrich Schlegel, Schumann también era de la opinión de que sólo la poesía podía criticar a la poesía. Cuando fue formulada esta elevada pre-

lance. Il arrive en effet fréquemment que plusieurs journalistes musicaux spécialisés travaillent dans les rédactions des services culturels des quatre quotidiens allemands qui sont distribués sur tout le territoire national : *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Frankfurter Rundschau*, *Süddeutsche Zeitung* et *Die Welt*. Il en est de même pour *Die Zeit*, le prestigieux hebdomadaire de Hambourg. Tandis que dans la plupart des cas, les quotidiens régionaux ne disposent d'un critique musical propre que dans les grandes villes, les journalistes musicaux trouvent de nombreuses possibilités de travail surtout dans les différentes postes de radios : c'est une conséquence de la décentralisation des radios allemandes après la guerre, ainsi que des douloureuses expériences dues à la “Société de Radiodiffusion du Reich” contrôlée par le Ministère de Propagande (aujourd'hui chaque région autonome possède sa propre radio qui est, elle aussi, autonome). Il faut ajouter à cela les publications spécialisées comme *Neue Zeitschrift für Musik* fondée par Robert Schumann, *Neue Musikzeitung* et les innombrables revues consacrées à la musique contemporaine, à l'opéra, au marché du disque ou des instruments.

Malgré cette offre, que les journalistes d'autres pays pourraient trouver paradisiaque, les critiques sont toujours gênés par la schizophrénie décrite plus haut, qui est encore liée à la conception idéaliste de l'art en Allemagne. En effet, l'écriture et la réflexion sur la musique n'ont pas, aujourd'hui non plus, le même prestige – loin de là – que la création musicale. Il n'y a qu'à penser à Robert Schumann, cumulant les fonctions de compositeur et d'écrivain, qui exigeait vers 1840 à la critique de se hisser au même niveau créatif que l'art : “Nous voulons avouer que nous exigeons à la critique la plus élevée, celle qui laisse derrière elle un sillage, cette même intensité que produit l'original qui l'a suscitée”. En accord avec des romantiques comme Novalis ou Friedrich Schlegel, Schumann pensait que seule la poésie pouvait critiquer la poésie. Quand cette haute exigence de la “critique musicale poétique” fut formulée, le métier de critique, tel que nous le connaissons aujourd'hui, était encore relativement jeune, et soumis en permanence à des changements. A cet égard, les prémisses fondamentales sont apparues au début



tensión de la “crítica musical poética”, la profesión de crítico, tal y como la conocemos hoy en día, era todavía relativamente joven y estaba sometida a continuos cambios. Las presuposiciones fundamentales a este respecto surgieron a comienzos del siglo XVIII, cuando el juicio y el discurso sobre la música se desligaron de los círculos aristocráticos y gracias a los primeros periódicos fueron llevados al ámbito de la opinión pública burguesa. Sólo la disolución progresiva que ligaba a la música con las esferas sociales de la nobleza y el clero, junto con sus exigencias de representación o de culto, permitió el surgimiento con pleno sentido de un discurso público sobre la cualidad estética de las obras; donde el nacimiento de la crítica musical debe enlazarse estrechamente con el proceso de “aburguesamiento” consecuencia de la Ilustración. La crítica musical en modo alguno era popular: los comentarios de libros y los tratados de teoría de la música dieron sus primeros pasos en publicaciones eruditas como la *Critica Musica* (1737-1740) de Johann Mattheson, que se dirigían a un público especializado compuesto de filósofos de la música, compositores y conocedores con un elevado nivel de formación. Sólo a finales del siglo comenzaron a proliferar los comentarios de obras concretas y de ejecuciones, con lo que las publicaciones musicales se convirtieron cada vez más en espejo de la vida musical de la época. El mejor ejemplo de ello nos lo vuelve a dar Robert Schumann, que en su *Neue Zeitschrift für Musik*, fundada en 1834, no sólo comentaba las obras de sus colegas, sino que también se adentraba en los vicios de los virtuosos y en las curiosidades de la vida musical. Pero esta figura del crítico no profesional, cuya ocupación fundamental era la composición (además de Schumann, también Franz Liszt, Hector Berlioz, Richard Wagner o Claude Debussy), fue sustituida en el siglo XIX de forma lenta pero segura por el crítico de profesión. Y el sumo sacerdote de toda la crítica antes de 1900, Eduard Hanslick, que desarrolló su carrera en Viena, tocaba el piano y sabía leer una partitura, pero él mismo ya no era compositor. Con este desplazamiento del centro de gravedad también se modificó la

du XVIIIe siècle, à une époque où le jugement et le discours sur la musique s'éloignaient des cercles aristocratiques pour atteindre, grâce aux premiers journaux, l'opinion publique bourgeoise. Seule la dissolution progressive des liens qui maintenaient la musique dans les sphères sociales de la noblesse et du clergé – avec leurs exigences de représentation ou de culte – a permis l'émergence d'un discours public sur la qualité esthétique des œuvres. Au sein de ce discours, la naissance de la critique musicale participe étroitement au processus d'“embourgeoisement” qui découle des Lumières. La critique musicale n'était absolument pas populaire : les commentaires de livres et les traités de théorie de la musique firent leurs premiers pas dans des publications érudites telles que *Critica Musica* (1737-1740), de Johann Mattheson, qui s'adressaient à un public spécialisé, composé de philosophes de la musique, compositeurs et connaisseurs ayant un haut niveau de formation. Les analyses d'œuvres et les commentaires sur l'interprétation ne commencèrent à proliférer qu'à la fin du siècle, et c'est alors que les publications musicales se constituèrent de plus en plus en miroirs de la vie musicale de l'époque. Robert Schumann et sa revue *Neue Zeitschrift für Musik*, fondée en 1834, offrent une fois de plus le meilleur exemple en la matière, non seulement en commentant les œuvres de ses collègues, mais aussi en analysant les vices des virtuoses et les curiosités de la vie musicale. Mais cette figure du critique non professionnel, fondamentalement dédié à la composition (en dehors de Schumann, citons Franz Liszt, Hector Berlioz, Richard Wagner ou Claude Debussy), fut remplacée, lentement mais sûrement au cours du XIXe siècle par le critique professionnel. Le grand officiant de la critique d'avant 1900, Eduard Hanslick, qui exerça son métier à Vienne, jouait au piano et pouvait lire une partition, mais n'était pas compositeur. Ce déplacement du centre de gravité modifia aussi la perspective de la critique musicale : Hanslick ne s'intéressait plus à une médiation qui exprime l'art dans un langage poétique adéquat, mais pensait plutôt fournir une information solide sur les interprétations, les interprètes, les œuvres nouvelles ou les institutions musicales ; il faisait preuve non seulement d'une grande compétence, mais aussi de

perspectiva de la crítica musical: Hanslick ya no estaba interesado en una mediación del arte a través de un lenguaje poético adecuado, sino que pensaba más bien en una sólida información sobre ejecuciones, intérpretes, obras nuevas o instituciones musicales, que él enlazaba con juicios altamente competentes, pero también muy personales y afilados.

Con las críticas de Eduard Hanslick, que hoy en día pueden seguir leyéndose con provecho, surge el tipo del crítico moderno con un campo de trabajo que uno de los más grandes críticos alemanes de nuestros días, Joachim Kaiser, formuló en cierta ocasión de manera breve y concluyente: "Criticar significa ofrecer públicamente una opinión fundamentada de las obras de arte y de las interpretaciones". Ciertamente, esta breve definición requiere una diferenciación. Tal y como Kaiser indica, el objeto de la crítica musical es por una parte la misma obra musical que es comentada de manera más o menos minuciosa según su valor de novedad (por ejemplo, en la música contemporánea o en las exhumaciones de obras olvidadas); por otra parte, la crítica se ocupa de la reproducción de las obras por los intérpretes. Con esto, en modo alguno se agota el espectro de la crítica musical, pues también son tema de la crítica musical la elucidación de la vida musical a partir de sus condiciones político-culturales, de los mecanismos del mercado, de las condiciones sociológicas y de la composición del público (el musicólogo Arnold Schering se refería a este ámbito con el término algo anticuado de "crítica de la organización"). Pero Kaiser menciona otros dos criterios: el carácter público y fundamentado del juicio crítico. Naturalmente, el carácter público de la crítica musical sólo pone en marcha un discurso sobre el acontecimiento comentado. Y por mucho que se acentúe una y otra vez de manera desdeñosa la ausencia de efectos de la crítica musical, precisamente al hacerse pública hace que su objeto vaya más allá del pequeño círculo de personas presentes e iniciadas. En esta medida, la obra ofrecida no sólo se convierte en objeto de un intercambio democrático, sino que garantiza – de acuerdo con la interpretación del filósofo de la

jugements qui étaient tout aussi personnels que sa langue était bien affilée.

Avec les critiques d'Eduard Hanslick, qui aujourd'hui encore restent édifiantes, fait son apparition le type de critique moderne dont le domaine d'activité a été défini d'une façon brève et éloquente par Joachim Kaiser, l'un des plus grands critiques allemands de notre époque : "critiquer signifie offrir publiquement une opinion raisonnée sur des œuvres d'art et des interprétations". Bien sûr, cette brève définition demande des précisions. Pour Kaiser, l'objet de la critique musicale est, d'une part, l'œuvre musicale elle-même, qui est commentée d'une façon plus ou moins détaillée, en fonction de son degré de nouveauté (par exemple, dans la musique contemporaine ou dans les ressuscitations d'œuvres oubliées) ; d'autre part, la critique s'occupe de la création des œuvres par les interprètes. Mais ceci n'épuise en aucune façon le domaine de la critique musicale ; en effet, celle-ci a bien d'autres thèmes à traiter, comme l'explication de la vie musicale à partir de ses conditions politiques et culturelles, des mécanismes de marché, des conditions sociologiques et de la composition du public (se référant à ce cadre, le musicologue Arnold Schering employait le terme, quelque peu démodé, de "critique de l'organisation"). Mais Kaiser mentionne deux autres aspects : le caractère public et raisonné du jugement critique. Naturellement, le caractère public de la critique musicale ne provoque qu'un discours sur l'événement commenté. Et bien qu'on souligne, maintes fois et avec mépris, l'absence d'effets de la critique musicale, c'est précisément grâce à cette dimension publique que l'objet de la critique dépasse le petit cercle des auditeurs présents et des initiés. C'est dans cette mesure que l'œuvre exécutée, non seulement se transforme dans un objet d'échange démocratique, mais elle est garante – selon l'interprétation du philosophe de la culture Theodor W. Adorno – de son identité artistique : "le développement historique de l'œuvre et de son contenu de vérité, se produit dans le milieu critique". L'indépendance du critique réside dans la conscience qu'il a de ce fait. Et le malheur que peut provoquer une information dépourvue de sens critique, dirigée "d'en haut", se manifeste dans la transformation de la cri-

cultura Theodor W. Adorno— su identidad artística: “El desarrollo histórico de la obra, y de su contenido de verdad, acontece en el medio crítico”. La independencia del crítico es la presuposición de ello. Y la desgracia que puede acarrear una información acrítica, dirigida “desde arriba”, la pone de manifiesto la transformación de la crítica en “consideración del arte” bajo los nacional-socialistas, en la que los periodistas sólo eran ayudantes de la maquinaria propagandística de Goebbels.

En cualquier caso, la independencia del crítico y de su juicio es en la Alemania democrática más un ideal que una realidad asegurada. Las críticas de varias páginas de extensión en las que la obra, el intérprete y la situación de la ejecución se analizaban de manera diferenciada, pertenecen en gran medida al pasado. Los “formatos” y los espacios disponibles en los periódicos se han modificado de la misma manera que lo han hecho los conocimientos musicales previos de los redactores y los lectores. La mayoría de los periódicos han dejado atrás sus años dorados: se ahorran colaboradores, incluso en ocasiones redacciones completas. Y las emisoras de radio públicas, que se financian por los impuestos de los radioyentes y por los ingresos publicitarios, intentan conseguir nuevos oyentes con la popularización de sus programas. De repente, las cuotas de audiencia se han hecho importantes como nunca antes lo habían sido, también para los programas culturales. Por otra parte, la transformación del “periodismo de investigación crítica” en “periodismo de debate”, que junto a temas de arte también se ocupa de ingeniería genética, fútbol, antisemitismo y el 11 de septiembre, ha desplazado cada vez más a los márgenes la crítica musical “clásica”. Los conocimientos y la praxis musical —es evidente en los mismos consejos de redacción— apenas si forma parte hoy en día del núcleo duro del canon educativo burgués. Lo cual se refleja ya en la elección del horario y de los temas que se percibe en los diarios y en las revistas radiofónicas. Ciertamente, la comprensión de la cultura de las redacciones de los periódicos se sigue centrando más en la alta cultura (ópera, conciertos, teatros) que la multiplicidad cultural

en “consideración de l'art” pendant le régime national-socialiste, avec des journalistes qui n'étaient que des auxiliaires de la machine de propagande de Goebbels.

En tout cas, l'indépendance du critique et de son jugement est, dans l'Allemagne démocratique, plus un idéal qu'une réalité assurée. Les critiques qui, durant plusieurs pages, analysaient d'une manière précise l'œuvre, l'interprète et le contexte de l'interprétation, appartiennent en grande mesure au passé. Les “formats” et les espaces disponibles dans les journaux se sont modifiés, de même que le bagage musical des rédacteurs et des lecteurs. La plupart des journaux ont laissé derrière eux leurs années de splendeur : ils font des économies sur les collaborateurs, et parfois même sur le personnel des rédactions. Et les différentes radios publiques, dont les finances provenaient des impôts prélevés aux auditeurs et de la publicité, s'efforcent d'obtenir de nouveaux auditeurs en rendant plus accessibles leurs programmes. Du coup, les nouveaux d'audience ont acquis une importance qu'ils n'avaient jamais eue, et il en a été de même pour les programmes culturels. D'autre part, la transformation du “journalisme de recherche critique” en “journalisme de débat”, qui s'occupe de sujets artistiques aussi bien que d'ingénierie génétique, de foot, d'antisémitisme et du 11 septembre, a obligé la critique musicale “classique” à être de plus en plus en marge. Les connaissances et la pratique musicale — ceci est évident dans les conseils de rédaction — relèvent aujourd'hui seulement d'un noyau dur des règles de l'éducation bourgeoise ; cela se reflète déjà dans le choix des horaires et des thèmes, dans les journaux et dans les émissions de radio. Bien sûr, pour les rédactions des journaux, la culture est toujours plus centrée sur la haute culture (opéra, concert, théâtre) que sur la multiplicité culturelle de la *off-scene*. Mais l'importance des événements est de plus en plus déterminée par les têtes d'affiche et par les départements de marketing de l'industrie discographique, au détriment de la qualité des rédacteurs culturels. Bien que Luciano Pavarotti peut à peine chanter et qu'André Rieu crée avec son violon un produit d'une extrême superficialité, il s'agit de deux noms qui attirent les lecteurs et les annonces publicitaires. C'est dans cette même

de la *off-scene*. Pero la relevancia de los acontecimientos está cada vez más determinada por los nombres prominentes y por los departamentos de *marketing* de la industria discográfica que por el sentido cualitativo de los redactores culturales. Aunque Luciano Pavarotti apenas si pueda cantar y André Rieu produzca con su violín un alimento altamente superficial, son dos nombres que atraen lectores y anunciantes. En la misma dirección –aunque no tan manifiestamente– apunta la creciente tendencia a disolver la reseña crítica en una especie de pre-estreno del acontecimiento, donde sólo se debate la misma manifestación, pero no su cualidad artística. Las consecuencias se han hecho visibles desde hace tiempo: la crítica se convierte en publicidad que socava su propia autocomprensión.

Pero no sólo es grande la presión dentro de las redacciones, cosa que evidentemente influye en el juicio de los periodistas. La situación catastrófica desde un punto de vista financiero de muchas ciudades alemanas y de sus teatros enfrentan a menudo a los periodistas ante la cuestión de si el carácter discreto de las representaciones teatrales o la caída del nivel de calidad de la orquesta de la ciudad realmente tiene que ser evidenciado con toda claridad, aun a riesgo de restar público a las representaciones futuras. Ciertamente, tampoco aquí hay que sobrevalorar la influencia de la crítica sobre la opinión pública (de acuerdo con las últimas estadísticas de 1995, de cada cien lectores de periódicos sólo nueve ojean la sección cultural, en la Alemania oriental desciende incluso a cinco). Sin embargo, las críticas feroces pueden reforzar la opinión de políticos locales, empeñados en políticas de ahorro, de que un teatro de calidad media bien puede ser cerrado. Es un problema de delicados equilibrios que exige poner de manifiesto un compromiso entre verdad artística y diplomacia.

De esta manera, la imagen profesional, las tareas y la comprensión del arte por parte del periodista musical se han modificado en los últimos diez años de manera más radical que en los últimos cuarenta tras el final de la guerra. El desarrollo técnico también ha aportado lo suyo: hoy en

direction – d'une façon un peu moins manifeste – que va la tendance croissante de dissoudre l'article critique dans une sorte de promotion de l'événement, où on ne traite que de la manifestation, et non de sa qualité artistique. Les conséquences sont visibles depuis longtemps : la critique se transforme en publicité et sape sa capacité de comprendre.

Mais la pression est forte non seulement à l'intérieur des rédactions – un fait qui a une influence évidente sur le jugement des journalistes. La situation financière catastrophique de nombreuses villes allemandes et de leurs théâtres met souvent les journalistes devant une question : révéler ou non, avec le maximum de clarté, l'insignifiance des représentations théâtrales ou la baisse du niveau de l'orchestre municipal, en courant le risque de faire diminuer le public des représentations futures. Mais dans ce cas aussi, il ne faut évidemment pas exagérer l'influence de la critique sur l'opinion publique (selon les dernières statistiques de 1995, seulement neuf pour cent des lecteurs de journaux lisent les pages culturelles ; en Allemagne de l'Est, la proportion atteignait les cinq pour cent). Cependant, les critiques féroces peuvent conforter l'opinion des politiciens locaux, qui s'obstinent à mener des politiques restrictives consistant à fermer un théâtre de moyenne qualité sans que cela pose de problèmes. C'est une question d'équilibres délicats qui exige de trouver un compromis entre la vérité artistique et la diplomatie.

C'est ainsi que l'image du métier de critique musical, sa mission et sa façon de comprendre l'art se sont modifiées au cours de la dernière décennie de façon beaucoup plus radicale qu'au cours des quarante années d'après-guerre. Le développement technique a lui aussi apporté une contribution : il n'y a aujourd'hui pratiquement aucun jeune journaliste qui puisse livrer un texte tapé à la machine avec des corrections manuscrites. La maîtrise des moyens techniques, les ordinateurs personnels, l'e-mail, Internet ou le Minidisc, et même la production numérique – réalisée dans son propre studio d'enregistrement – des collaborations prêtes pour l'émission, constituent aujourd'hui pratiquement la totalité du bagage d'un journaliste qui entreprend une carrière dynamique. Il faut aussi tenir compte des filières de formation. Naturellement, on trouve encore, dans les

día apenas si hay un joven periodista que pueda entregar un escrito a máquina con correcciones manuscritas. El dominio de los medios técnicos, ordenadores personales, e-mail, Internet o Minidisc-Player, incluso la producción con medios digitales en el propio estudio de grabación de contribuciones listas para ser emitidas, son hoy en día casi el presupuesto de una carrera dinámica como periodista. También hay que tener en cuenta los procesos de formación. Naturalmente, en los pequeños periódicos sigue existiendo el crítico musical local que como profesión principal es farmacéutico o jefe de estudios del Instituto de la localidad y que por la noche comenta coros masculinos o cuartetos de cuerda. Pero la formación periodística, que hace pocos decenios descansaba predominantemente en la praxis profesional y en el *learning by doing*, se ha diferenciado y se ha instalado de forma creciente en el sistema educativo alemán. La formación clásica para los periodistas principiantes, tanto en medios impresos como radiofónicos, sigue siendo hoy en día el régimen de becario, que por regla general transcurre a lo largo de dos años en las grandes secciones (política, redacción local, economía, cultura o deporte) y que los pone en contacto con todas las preguntas y soluciones, técnicas y de contenido. Aunque para la obtención de una beca se exige cada vez más estudios superiores y experiencia periodística, son muchos los que aguardan y pocos los puestos disponibles. Entretanto, las Universidades y las Escuelas Superiores de Música también han reconocido la creciente necesidad de competencia periodística. Hoy en día varias Escuelas Superiores ofrecen la materia complementaria "Periodismo" o "Ciencias de la Información" o un Máster de cuatro semestres; en Dortmund, Munich y Leipzig, junto a cursos complementarios, tras su finalización, puede obtenerse el diploma en periodismo. En la Escuela Superior de Música de Múnich se impartirán próximamente estudios de "Periodismo musical multi-media", y en la Escuela Superior de Música de Karlsruhe existe desde hace algunos años la materia, orientada a la praxis profesional, "Estudios radiofónicos". Casi todos los *curriculos* apuntan

pequeños periódicos, el crítico musical local cuya profesión principal es la de farmacéutico o de director de estudios de la localidad, y que durante la noche comenta la interpretación de coros de hombres o de cuartetos de cuerdas. Pero la formación periodística, que reposaba principalmente, y ya hace algunas décadas, sobre la práctica y el *learning by doing*, ha cambiado y ha tomado un lugar cada vez más importante en el sistema educativo alemán. La formación clásica de los periodistas principiantes, tanto en la prensa como en la radio, depende hoy en día todavía del estagirante que, en regla general, consigue después de dos años de prácticas en las grandes secciones (política, redacción local, economía, cultura o deportes) y que los pone en contacto con todas las preguntas y respuestas concernientes a las técnicas y al contenido. Aunque la obtención de un stage exige cada vez más estudios superiores y una experiencia periodística, el ofrecimiento supera de lejos la demanda. Entre tanto, las Universidades y las Escuelas Superiores de Música han reconocido también la creciente necesidad de competencia periodística. Hoy en día, varias Escuelas Superiores proponen como disciplina complementaria el "journalisme", las "Sciences de l'Information" o un máster de cuatro semestres; en Dortmund, Munich y Leipzig, además de algunos cursos complementarios, se puede obtener el diploma de journalisme. La Escuela Superior de Música de Munich ofrecerá próximamente la posibilidad de estudiar el "journalisme musical multi-média", mientras que en la Escuela Superior de Música de Karlsruhe, ya existe desde hace algunos años el "études radio-phoniques", materia orientada hacia la práctica profesional. Casi todos los cursos tienen como objetivo relacionar la teoría y la práctica, el estilo instrumental y la técnica; los estudiantes pueden adquirir no solamente los conocimientos necesarios para el ejercicio de su profesión en los periódicos y en la radio, sino también útiles para otros aspectos del journalisme musical que concierne a los departamentos de prensa de los teatros y de las salas de conciertos, a las agencias, a las casas de producción discográfica, etc. Este desarrollo del sistema educativo es sorprendente y merece todos los elogios. Queda todavía una cuestión por resolver: ¿este sistema producirá también, y en la medida necesaria, buenos periodistas? Porque para obtener un

al entrelazamiento entre lo teórico y lo práctico, entre el instrumental estilístico y el técnico, los estudiantes no sólo son dotados con los conocimientos necesarios para ejercer la profesión en periódicos y en la radio, sino también en otros aspectos del periodismo musical que se desarrollan en los departamentos de prensa de los teatros y salas de conciertos, en agencias, empresas discográficas, etc. Este desarrollo del sistema educativo es sorprendente y merece todos los elogios. Otra cuestión es saber si a largo plazo también producirá buenos periodistas. Pues para conseguir un crítico musical del formato de un Robert Schumann, un Eduard Hanslick o un Joachim Kaiser no sólo hacen falta conocimientos técnicos susceptibles de aprendizaje, sino también una formación más holística, conocimiento de los repertorios, experiencia vital y comprensión del arte, así como una sociedad que conciba la música (y el arte en general) como parte constitutiva existencial de su cultura. Pero parece que en Alemania esta comprensión va poco a poco desvaneciéndose. Y queda como mínimo la duda de si un “periodista musical multi-media” podrá ayudar en algo a este respecto.

Michael Struck-Schloen nació en 1958 en Dortmund (Westfalia). Estudió trompeta y musicología en la Universidad de Colonia, donde ha impartido seminarios sobre la ópera del barroco y el cambio del siglo. En el semestre de invierno de 2001/2 dirigió un seminario sobre periodismo musical en la Universidad de Heidelberg. Struck-Schloen trabaja libremente como escritor y moderador para la radio, el *Süddeutsche Zeitung* y para ciclos de conciertos. En proyecto, dramaturgo operístico.

crítica musical del nivel d'un Robert Schumann, d'un Eduard Hanslick ou d'un Joachim Kaiser, il ne faut pas seulement des connaissances techniques qui peuvent s'acquérir durant l'apprentissage, mais aussi une formation plus générale, une connaissance des répertoires, une expérience de vie et une compréhension de l'art, ainsi qu'une société qui conçoit la musique (et l'art en général) comme un composant vital de sa culture. Mais il semble qu'en Allemagne, cette compréhension s'évanouit peu à peu. Et il reste au moins un doute : qui pourra aider à remédier à cette situation ? Un “journaliste musical multi-média” ?

Michel Struck-Schloen est né en 1958 à Dortmund (Westphalie). Il a étudié la trompette et la musicologie à l'Université de Cologne, où il a dirigé des séminaires sur l'opéra baroque et sur celui de l'époque de transition entre le XIXe et le XXe siècle. Pendant le semestre d'hiver 2001/2002 il a dirigé, à l'Université de Heidelberg, un séminaire sur le journalisme musical. Struck-Schloen travaille comme écrivain et modérateur free-lance à la radio, au *Süddeutsche Zeitung*, ainsi que pour des cycles de concerts. Il a aussi des projets dans le domaine de la dramaturgie de l'opéra.

## Una aproximación a la ciencia musicológica en Alemania

Las artes sonoras se definen como un contexto plural de fenómenos culturales (artísticos, sociales, históricos, científicos, espirituales), como una diversidad de valores de sentido crítico (empíricos y racionales; absolutos y relativos; morales y lógico-formales, estéticos y poéticos) y una sistematicidad de criterios de la experiencia. Además de una disciplina artística, la música ha sido a lo largo de la historia un medio de estudio de las ciencias morales, un desarrollo de las disciplinas de formación humanística, un fenómeno cultural de las ciencias académicas positivistas<sup>1</sup>, un elemento del mercado industrial y un complejo andamiaje de múltiples usos, funciones y categorías de valor construidos en la experiencia y el discurso (musical y verbal) de cada contexto cultural. La musicología nació como una disciplina científica (*ciencia fáctica*) que propone el pensamiento y el análisis crítico de las realidades que conforman el fenómeno<sup>2</sup> sonoro y su evolución a lo largo de la historia, a través de un método ideográfico<sup>3</sup> (inductivo, deductivo o abductivo) y enunciados sintéticos. A lo largo de su propia historia esta ciencia ha redefinido y enriquecido sus funciones, objetivos y métodos de estudio, adaptándose con ello a los intereses especiales y a la pluralidad de materias científicas que configuran actualmente la riqueza de su definición.

El siguiente artículo propone analizar de manera sucinta el modelo académico de formación del musicólogo en Alemania, la situación y el desarrollo histórico de la disciplina musicológica en este país, la organización sistemática de los estudios y las posibilidades, ventajas y desventajas que puede

## Une approche de la science musicologique en Allemagne

L'art des sons se définit dans un contexte pluriel de phénomènes culturels (artistiques, sociaux, historiques, scientifiques, spirituels), par rapport à une diversité de valeurs critiques (empiriques et rationnelles ; absolues et relatives ; morales et de logique formelle, esthétiques et poétiques) et par rapport à un système de critères expérimentaux. Outre une discipline artistique, la musique a été tout au long de l'histoire un moyen d'étude pour les sciences morales, un développement pour les disciplines humanistes, un phénomène culturel pour les sciences positivistes<sup>1</sup>, un élément du marché industriel et un échafaudage complexe de multiples usages, fonctions et catégories de valeurs, qui ont tous été façonnés par l'expérience et le discours (musical et verbal) de chaque contexte culturel. La musicologie est née avec la vocation d'être une discipline scientifique (science relative aux faits). Elle propose une pensée et une analyse critique des réalités qui composent le phénomène<sup>2</sup> sonore et de son évolution tout au long de l'histoire, à travers une méthode idéographique<sup>3</sup> (inductive, déductive ou abductrice) et des énoncés synthétiques. Tout au long de son histoire, cette science a redéfini et enrichi ses fonctions, ses objectifs et ses méthodes d'étude, en s'adaptant ainsi aux intérêts spécifiques et à la diversité des disciplines scientifiques qui configurent actuellement la richesse de sa définition.

Cet article se propose d'analyser brièvement le modèle académique de formation musicologique en Allemagne, la situation et le développement historique de la musicologie dans ce pays, l'organisation systématique des études, les possibilités, les avantages et les désavantages, tout ce qui peut contribuer à la formation ou à la spécialisation d'un musicologue

ofrecer a la formación o especialización del musicólogo español. Para no extendernos demasiado e intentar ser pragmáticos en todo lo posible, he resuelto emplear un método comparativo de estadísticas que ayuden a presentar y aclarar las diferencias contextuales que existen entre ambos países.

Analizar la cuestión de la formación del musicólogo, del crítico o del teórico musical en Alemania resulta una tarea de síntesis compleja debido a la gran tradición de unos trescientos años de historia de la disciplina y cerca de ochenta y cinco de consolidación y desarrollo académico universitario. El estudio científico en todos los ámbitos generales de la música en este país ha evolucionado paralelamente desde sus comienzos al rico desarrollo histórico de los diferentes lenguajes y estéticas de la música y ha consolidado los valores teóricos y criterios sistemáticos de la profesión científica (casi siempre intercalados entre el mundo artístico y el mundo académico universitario). Así todo, la formación del crítico y del investigador musical no entró a formar parte del mundo académico universitario de una manera reglada hasta bien entrado el siglo XX (y posteriormente frenado por los desastres de la historia de este mismo siglo).

En la actualidad la disciplina está firmemente afianzada y reconocida en todos los sectores públicos y ofrece un amplio abanico de funciones en el entramado académico, así como en el complejo mundo de la industria cultural privada o pública (bien necesitada, por otro lado, de contenidos y criterios). El conocimiento forma hoy parte indispensable del mercado y la música, y, en el caso de Alemania, es uno de los sectores económicos tradicionalmente más destacados del país<sup>4</sup>. Por otro lado, Alemania es uno de los ejemplos que mejor pueden ilustrar la importancia que poseen los modelos de cultura (subrayada en los aspectos del desarrollo musical) en la evolución histórica e ideológica de un país<sup>5</sup>.

Alemania brinda hoy una completa formación académica para el musicólogo en sesenta y cuatro centros (estudios universitarios y estudios superiores musicales), en los que se ofrece numero-

español. Pour être le plus pragmatique possible et pour me maintenir dans le cadre d'un article, j'ai décidé d'employer une méthode statistique comparative qui permet de présenter et de clarifier les différences contextuelles qui existent entre les deux pays.

Analyser la question de la formation du musicologue, du critique ou du théoricien musical en Allemagne est une tâche de synthèse complexe, étant donnée la grande tradition de quelques trois cents ans d'histoire de cette discipline et les presque quarante-cinq ans de consolidation et de développement académique universitaire. Dans ce pays l'étude scientifique a évolué en parallèle dans tous les domaines de la musique, depuis ses débuts jusqu'au riche développement historique des différents langages et esthétiques. Elle a consolidé les valeurs théoriques et les critères systématiques de la profession scientifique (presque toujours situés entre le monde artistique et le monde académique universitaire). Cependant, la formation du critique et du chercheur musical n'a pas fait partie du monde académique universitaire d'une manière réglementée avant les premières décennies du XXe siècle (cette formation a été ultérieurement freinée par les désastres de l'histoire de ce siècle).

A l'heure actuelle il s'agit d'une discipline fermement établie et reconnue par tous les secteurs publics. Elle offre un ample éventail de fonctions dans la structure académique, ainsi que dans le monde complexe de l'industrie culturelle privée ou publique (qui, d'autre part, a tant besoin de contenus et de critères). Le savoir est aujourd'hui une partie indispensable du marché, et la musique, dans le cas de l'Allemagne, est un des secteurs économiques traditionnellement les plus en vue du pays<sup>4</sup>. D'autre part, l'Allemagne est l'un des exemples qui peuvent le mieux illustrer l'importance des modèles culturels (importance soulignée par divers aspects du développement musical) dans l'évolution historique et idéologique d'un pays<sup>5</sup>.

L'Allemagne offre aujourd'hui au musicologue une formation académique complète (cursus universitaires et études supérieures musicales) dans soixante-quatre établissements qui possèdent un large éventail de spécialités et sous-spécialités. La caractéristique principale de la formation supérieure



sas especialidades y subespecialidades de las ciencias musicales. La principal característica de la formación superior en Alemania es la libertad y autonomía de elección hacia el alumno para su formación académica (podríamos decir que la formación académica en Alemania se ofrece para el alumnado "a la carta"). La ciencia musicológica puede ser estudiada en Universidades (generalmente los departamentos de musicología pertenecen a las facultades de filosofía) y en las escuelas superiores de música (*Musikhochschulen*). El estudiante extranjero tiene diferentes posibilidades para formalizar sus estudios en ambos centros en función de sus propios intereses y del calendario académico dividido en semestres de estudio (semestre de invierno y semestre de verano). Este modelo académico permite que cualquier estudiante pueda elegir entre una completa formación y titulación académica en la especialidad de musicología (*Hauptfach*), una formación añadida a otra especialidad (*Nebenfach*), o cursos de especialización y postgrado (master y doctorado principalmente) una vez terminada la formación académica superior en su país de origen<sup>6</sup>. Es importante tener en cuenta que en el sistema de educación superior en Alemania no existen cuadros de asignaturas fijas (esto quiere decir que se ofrece un amplísimo número de seminarios y clases magistrales con un tema específico y puntual que cambia cada semestre), ni una asistencia para planificar los estudios del candidato. Por ello el alumno de enseñanza superior debe someter su calendario de trabajo a los reglamentos que fijan el periodo de tiempo de estudios y exámenes (la duración regular de la carrera o *Regelstudienzeit* es de cuatro años, aunque el periodo efectivo será definido por el propio estudiante) y los contenidos que deben dominarse para obtener una titulación en musicología (*Diplom* o *Magister*), que le faculta para ejercer la profesión.

A diferencia del sistema de estudios universitario español (heredado del francés), la universidad alemana no los organiza en cursos anuales formados por una serie de asignaturas y exámenes a superar en cada una de ellas. El sistema académico alemán consiste en clases de partici-

en Alemania es la libertad de choix et l'autonomie dont dispose l'étudiant (nous pourrions dire que la formation est proposée aux étudiants "à la carte"). On peut étudier la musicologie dans les universités (généralement les départements de musicologie appartiennent aux facultés de philosophie) et dans les écoles supérieures de musique (*Musikhochschulen*). L'étudiant étranger a plusieurs possibilités de créer son propre cursus dans les deux types d'établissements mentionnés, en fonction de ses intérêts et du calendrier académique divisé en semestres d'hiver et d'été. Ce modèle académique permet à tout étudiant de choisir entre une formation complète avec un titre académique dans la spécialité musicologie (*Hauptfach*), une formation complémentaire à une autre spécialité (*Nebenfach*) ou des cours de spécialisation et des diplômes d'études supérieures qui s'obtiennent après la licence [Ndt : correspondant en France aux D. E. A., D. E. S. S.], principalement le mastère et le doctorat, ou après avoir terminé une formation académique dans le pays d'origine<sup>6</sup>.

Il est important de noter que dans le système allemand d'enseignement supérieur il n'y a ni matières fixes (ce qui veut dire qu'on offre un très large éventail de séminaires et de cours magistraux sur des thèmes spécifiques et ponctuels qui changent chaque semestre), ni assistance pour planifier ses études. L'étudiant doit subordonner son calendrier de travail aux règlements qui fixent la durée des études (la durée réglementaire du cursus ou *Regelstudienzeit* est de quatre ans ; c'est donc l'étudiant qui définit la période effective) et les contenus pour obtenir un titre en musicologie (*Diplom* ou *Magister*), qui l'autorise à exercer la profession.

Contrairement au système d'enseignement universitaire d'Espagne (hérité du système français), l'université allemande n'organise pas ses études en cours annuels composés de matières et d'examens à passer pour chacune d'entre elles. Le système académique allemand prévoit des cours suivis en tant qu'auditeur libre (*Vorlesungen*), des tutorats individuels assurés par les professeurs (*Tutorium*) et, surtout, des séminaires et des cours (généralement obligatoires) qui se distinguent par leur degré de spécialisation thématique et

pación indirecta como oyente (*Vorlesungen*), tutorías individuales con profesores (*Tutorium*) y, sobre todo, seminarios y clases de participación directa (generalmente obligatoria) que se distinguen por el grado de especialización temática y metodológica (*Übungen, Seminare, Proseminare, Hauptseminare, Doktorantenkolloquium*). En estos últimos, el alumno presenta un trabajo oral (*Referat*) que se discute posteriormente con los demás estudiantes del seminario, o un trabajo final de seminario acordado con el profesor (*Hausarbeit*). En el caso de los seminarios de doctorado (*Doktorandenkolloquium*), el alumno expone el desarrollo de su trabajo de tesis doctoral y aplica las herramientas críticas y metodológicas en el debate de su exposición o en la de sus compañeros. Todos los seminarios, tutorías y clases son semanales excepto los seminarios puntuales organizados a comienzo de cada semestre (los llamados *Blockseminar*). Una vez completados los seminarios requeridos en el sistema de estudios, pero elegidos libremente por los intereses curriculares del alumno, éste prepara y presenta el examen final de carrera (*Diplom* o *Magister*; en el caso de la musicología) que le habilitará para ejercer la profesión.

### Un poco de historia

El punto de arranque en la proto-historia de la ciencia musical en occidente lo podemos situar en las colonias jónicas de Asia Menor hacia el siglo VI a.C. (principios de las leyes matemáticas, cosmología y astronomía originarias de las primitivas cosmogonías babilónica, egipcia, hebrea y griega), aunque los principales escritos teóricos no aparecerán en la cultura griega hasta el siglo III a. C. Originariamente la cultura griega entendía la música como una disciplina ética (Platón, Aristóteles) y científica<sup>7</sup> (empírico-especulativa).

Para no extendernos en el desarrollo del estudio de la teoría y ciencia musical en estos primeros estadios, citaremos solamente la importancia que tuvo el desarrollo del *ars musica* durante la Edad Media y posteriormente las implicaciones de la retórica y la poética del humanismo del XV y XVI.

Un primer periodo de la "prehistoria" de la ciencia musicológica tiene sus orígenes en

méthodologique (*Übungen, Seminare, Proseminare, Hauptseminare, Doktorantenkolloquium*). Dans le cadre de ces derniers, l'étudiant présente un exposé oral (*Referat*) qui est discuté ensuite avec les autres étudiants, ou un travail final de séminaire en accord avec le professeur (*Hausarbeit*). Dans le cas des séminaires de doctorat (*Doktorantenkolloquium*), l'étudiant fait état de l'avancement de son travail de thèse. Il utilise divers outils critiques et méthodologiques au cours du débat de son exposé ou de ceux de ses collègues. Tous les séminaires, tutorats et cours sont hebdomadaires à l'exception des séminaires ponctuels organisés au début de chaque semestre (les *Blockseminar*). Après avoir complété les séminaires requis, mais choisis librement selon son cursus individuel, l'étudiant prépare et soutient l'examen de fin d'études (*Diplom* ou *Magister*, dans le cas de la musicologie) qui lui permettra d'exercer la profession.

### Un peu d'histoire

Le point de départ dans la proto-histoire de la science musicale en Occident pourrait se situer à l'époque des colonies ioniennes de l'Asie Mineure, vers le VI<sup>e</sup> siècle avant l'ère chrétienne (principes et lois de la mathématique, de la cosmologie et de l'astronomie, provenant des cosmogonies primitives, babylonienne, égyptienne, hébraïque et grecque), bien que les principaux écrits théoriques n'apparaissent dans la culture grecque qu'au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. À l'origine, la culture grecque concevait la musique comme une discipline éthique (Platon, Aristote) et scientifique<sup>7</sup> (empirique et spéculative).

Pour ne pas nous étendre sur le développement de l'étude de la théorie et de la science musicale dans ses premiers stades, nous ne nous référons qu'à l'importance du développement de l'*ars musica* au Moyen Âge et, ensuite, aux implications de la rhétorique et de la poétique de l'humanisme du X<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle.

On peut situer les origines d'une première période de la "préhistoire" de la science musicologique en Allemagne, vers le XVII<sup>e</sup> siècle, autour des écrits d'auteurs comme Sethus Calvisius<sup>8</sup>, Michael Praetorius<sup>9</sup> et W.C. Printy<sup>10</sup>. Les premiers textes de lexicographie musicale (dérivés des disciplines

Alemania hacia el siglo XVII con los escritos de autores como Sethus Calvisius<sup>8</sup>, Michael Praetorius<sup>9</sup> y W.C. Printy<sup>10</sup>. Los primeros textos de lexicografía musical (derivados de las disciplinas filológicas) y escritos musicográficos (principalmente estudios biográficos de personalidades musicales) aparecieron hacia 1670 en los textos de autores pioneros como J. G. Walther<sup>11</sup>, Johann Matheson, J. N. Forkel<sup>12</sup> (considerado uno de los padres de la moderna musicología) y hacia principios del XIX, E. L. Gerber<sup>13</sup>. En los comienzos del siglo XVIII y bajo el desarrollo e influencia del pensamiento positivista, la música tomó un nuevo protagonismo en el pensamiento científico como un fenómeno cultural y natural de conocimiento basado en los métodos empíricos y la experiencia. De este modo la música tuvo un especial interés para las disciplinas humanísticas (en concreto las ciencias sociales, la filosofía y la filología) y surgieron los primeros estudios científicos de Chladni y, ya después en el XIX, los de Hermann von Helmholtz y Friedrich Carl Stumpf en el análisis de los fenómenos de percepción psicológica. La moderna ciencia musicológica aparece a finales del XVIII como una disciplina cuyo método de estudio es el empleo de criterios objetivos y la coherencia crítica de la investigación empírica de elementos que conforman la música (*Tonkunst*) como fenómeno artístico de pensamiento, expresión y experiencia estética. Hacia finales de este siglo aparecen los primeros modelos sistemáticos de estructura y articulación de la disciplina según el área de investigación en los textos de François-Joseph Fétis<sup>14</sup>, Nicolas Etienne Framery<sup>15</sup> y posteriormente en los del historiador de la música Johan Nikolaus Forkel<sup>16</sup>.

No será hasta 1827 cuando dé comienzo verdaderamente la historia de la "musicología". La palabra "Musikwissenschaft" aparece por primera vez en 1827 en los textos del pianista y pedagogo Johann Bernhard Logier<sup>17</sup>. La consolidación de la disciplina tendrá lugar en el último cuarto del siglo XIX cuando surgen, por un lado, la primera publicación científica musicológica<sup>18</sup> de la historia en 1885 y, por otro, la *Gesellschaft für Musikforschung* (la sociedad de investigación

philologiques) et écrits musicographiques (principalment des études biographiques de personnalités musicales) apparurent vers 1670 dans les textes d'auteurs pionniers comme J.G. Walther<sup>11</sup>, Johann Matheson, J. N. Forkel<sup>12</sup> (considéré comme l'un des pères de la musicologie moderne) et, au début du XIXe, E.L. Gerber<sup>13</sup>. Dans les premières années du XVIIIe siècle et grâce au développement et à l'influence de la pensée positiviste, la musique eut à nouveau un rôle central dans la pensée scientifique, en tant que phénomène culturel et naturel du savoir basé sur les méthodes empiriques et l'expérience. Ainsi, la musique intéressa en particulier les disciplines humanistes (concrètement les sciences sociales, la philosophie et la philologie), et c'est ainsi que virent le jour les premières études scientifiques de Chladni, puis au XIXe, celles de Hermann von Helmholtz et Friedrich Carl Stumpf, centrées sur les phénomènes de perception psychologique. La musicologie moderne fait son apparition à la fin du XVIIIe siècle en tant que discipline dont la méthode d'étude consiste à employer des critères objectifs et la cohérence critique de la recherche empirique des éléments constitutifs de la musique (*Tonkunst*) comme un phénomène artistique de pensée, d'expression et d'expérience esthétique. Vers la fin du XVIIIe siècle, les premiers modèles systématiques de structure et d'articulation de la discipline apparaissent, selon le champ de recherche dans les textes de François-Joseph Fétis<sup>14</sup>, Nicolas Etienne Framery<sup>15</sup> et plus tard dans ceux de l'historien de la musique Johan Nikolaus Forkel<sup>16</sup>.

Il faudra attendre l'année 1827 pour que commence réellement l'histoire de la "musicologie". Le mot "Musikwissenschaft" apparaît pour la première fois en 1827 dans les textes du pianiste et pédagogue Johann Bernhard Logier<sup>17</sup>. La consolidation de la discipline aura lieu durant le dernier quart du XIXe siècle, correspondant, d'une part, à la première publication scientifique musicologique<sup>18</sup> de l'histoire en 1885 et, d'autre part, à la *Gesellschaft für Musikforschung* (la Société de recherche musicale) fondée par Commer et Eitner en 1868. Une seconde époque de l'histoire de la musicologie en Allemagne est inaugurée en parallèle avec la réorientation méthodologique de l'objet de son étude, avec l'émer-

musical) fundada por Commer y Eitner en 1868. Un segundo momento de la historia de la musicología en Alemania apareció paralelamente a la reorientación metodológica del objeto de su estudio partiendo de las *Geistwissenschaften*<sup>19</sup> (ciencias del espíritu) como disciplinas auxiliares. En un artículo publicado hacia finales de siglo XIX en la revista de esta nueva sociedad, el musicólogo Guido Adler<sup>20</sup> expuso la estructuración de las diferentes metodologías (el nacimiento de la “musicología sistemática” como reorientación de la disciplina hacia estudios de naturaleza no historiográfica<sup>21</sup>) y los objetivos de estudio de la disciplina que han permanecido hasta hoy:

1. Musicografía (Musicología histórica)
  - a. Historiografía de la música
    - i. Metodologías empíricas y positivistas
    - ii. Metodologías filosóficas y teóricas
  - b. Paleografía musical
  - c. Estudios de género y estilo de cada época, de cada teórico o de la práctica en las obras musicales
2. Musicología sistemática
  - a. Teoría y acústica de la música
  - b. Estética de la música
  - c. Sociología de la música
  - d. Psicología de la música
3. Musicología comparativa (*Musicologie*, más adelante Etnomusicología)
4. Organología e iconografía de la música

En este primer esquema de la ciencia musicológica, Adler propuso la participación de ciencias auxiliares como la historia, la paleografía, la cronología, la diplomática, la bibliografía, la archivística y biblioteconomía, la historia del lenguaje y la literatura, la historia de la danza y las ciencias mímicas, la estadística, la biografía, la historia litúrgica, la acústica, las ciencias exactas, la fisiología, la psicología, la lógica, la gramática, la métrica, la poética, la estética, las ciencias de la educación, etc. Las modernas metodologías<sup>22</sup> del siglo XX

gence des *Geistwissenschaften*<sup>19</sup> (ciencias de l'esprit) en tant que disciplines auxiliaires. Dans un article publié à la fin du XIXe siècle dans la revue d'une nouvelle société, le musicologue Guido Adler<sup>20</sup> présente une structure formée de différentes méthodologies (la naissance de la “musicologie systématique” comme réorientation de la discipline vers des études de nature non historiographique<sup>21</sup>) et des objets d'étude qui restent valables jusqu'à ce jour :

1. Musicographie (Musicologie historique)
  - a. Historiographie de la musique
    - i. Méthodologies empiriques et positivistes
    - ii. Méthodologies philosophiques et théoriques
  - b. Paléographie musicale
  - c. Études de genre et de style de chaque époque, de chaque théoricien ou de la pratique dans les œuvres musicales
2. Musicologie systématique
  - a. Théorie et acoustique de la musique
  - b. Esthétique de la musique
  - c. Sociologie de la musique
  - d. Psychologie de la musique
3. Musicologie comparée (Musicologie, plus tard Ethnomusicologie)
4. Organologie et iconographie de la musique

Dans ce premier schéma de la science musicologique, Adler proposa la participation de sciences auxiliaires comme l'histoire, la paléographie, la chronologie, la diplomatique, la bibliographie, l'archivistique et la bibliothéconomie, l'histoire du langage et la littérature, l'histoire de la danse et des sciences mimiques, la statistique, la biographie, l'histoire liturgique, l'acoustique, les sciences exactes, la physiologie, la psychologie, la logique, la grammaire, la métrique, la poétique, l'esthétique, les sciences de l'éducation, etc. Les méthodologies<sup>22</sup> modernes du XXe siècle incluent aussi les techniques d'enregistrement, la sociologie, l'esthétique musicale, la psychologie, les sciences cognitives, la sémiotique,

incluyen también las técnicas de grabación, la sociología, la estética musical, la psicología, las ciencias cognitivas, la semiótica, la antropología (con especial mención a las teorías de Lévi-Strauss), las teorías postestructuralistas (derivadas de las teorías de Michel Foucault), los estudios de género, las ciencias informáticas, las ciencias cinematográficas, las teorías postmodernas.

En 1904 Oskar Fleischer fundó las bases para una organización internacional de la disciplina con la publicación *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (desaparecida durante el periodo de la I Guerra Mundial y reaparecida en 1927 como *Acta musicologica* de la mano de Guido Adler).

La musicología no fue reconocida académicamente en Alemania hasta el siglo XX. La figura de "director musical" surge a finales del siglo XVIII en las universidades de Halle (D.G. Türk) y Göttingen (J.N. Forkel). La primera plaza de profesor contratado creada en Alemania fue en la Universidad de Bonn hacia 1826 (Carl Breidenstein) aunque la titularidad y la figura de catedrático en musicología no será oficial hasta la primera década del siglo XX<sup>23</sup>. Los principales departamentos universitarios de investigación y formación en musicología fueron los de la Universidad de Strasburg (Gustav Jacobsthal) en 1897, Berlín (Herman Kretschmar) en 1904 y Múnich (Adolf Sandberger) en 1909.

La musicología alemana fue durante el siglo XIX y la primera mitad del XX la tradición científica de la música más destacada internacionalmente. Durante este periodo se desarrollaron índices de investigación y catálogos temáticos<sup>24</sup>, así como ediciones críticas<sup>25</sup> de las obras musicales de los principales compositores alemanes del XVIII y XIX.

El siglo XX supuso para la musicología una reorientación metodológica influida, como vimos anteriormente, por el desarrollo de las ciencias del espíritu del XIX (*Geisteswissenschaften*), la diversidad de las tradiciones intelectuales del momento y más adelante por las ciencias naturales y las ciencias sociales. Adler impulsó la nueva historiografía, las teorías estilísticas de la historia y las metodologías de estudio analítico y estético de la música. Una vez la musicología se estableció

l'anthropologie (avec une mention spéciale pour les théories de Lévi-Strauss), les théories post-structuralistes (dérivées des théories de Michel Foucault), les études de genre, les sciences informatiques, les sciences cinématographiques, les théories postmodernes.

En 1904, Oskar Fleischer fonda les bases d'une organisation internationale de la discipline avec la publication *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (disparue au cours de la Première Guerre mondiale et réapparue en 1927 comme *Acta musicologica*, dirigée par Guido Adler).

La musicologie n'a été reconnue d'un point de vue académique en Allemagne qu'au XXe siècle. La figure du "directeur musical" surgit à la fin du XVIIIe siècle dans les universités de Halle (D.G. Türk) et Göttingen (J.N. Forkel). La première place de professeur engagé par un contrat est due à l'Université de Bonn (Carl Breidenstein, vers 1826), bien que le titre et le concept de professeur titulaire d'une chaire de musicologie ne seront pas officiels avant la première décennie du XXe siècle<sup>23</sup>. Les principaux départements universitaires de recherche et de formation en musicologie furent ceux de l'Université de Strasbourg (Gustav Jacobsthal) en 1897, de Berlin (Hermann Kretschmar) en 1904 et de Munich (Adolf Sandberger) en 1909.

La musicologie allemande constitua au cours du XIXe siècle et de la première moitié du XXe la tradition scientifique la plus visible sur la scène internationale. Durant cette époque, les indices de recherche et les catalogues thématiques<sup>24</sup> se sont développés, ainsi que des éditions critiques<sup>25</sup> des œuvres musicales des principaux compositeurs allemands du XVIIIe et XIXe siècle.

Le XXe siècle impliqua, pour la musicologie, une réorientation méthodologique influencée, comme nous l'avons vu auparavant, par le développement des sciences de l'esprit (*Geisteswissenschaften*) au cours du XIXe siècle, par la diversité des traditions intellectuelles de l'époque et plus tard par les sciences naturelles et les sciences sociales. Adler impulsionna la nouvelle historiographie, les théories stylistiques de l'histoire et les méthodologies de l'étude analytique et esthétique de la musique. Après l'établissement définitif de la musicologie comme discipline aca-

definitivamente como disciplina académica, surgieron en estos años las diferentes áreas de especialización musicográfica de géneros y épocas (influidos por las jóvenes metodologías de la microhistoria principalmente<sup>26</sup>). La musicología sistemática y comparativa avanzó por su parte en el desarrollo de nuevos modelos y métodos de estudio de la historia de la música<sup>27</sup>. En este sentido, la escuela berlinesa<sup>28</sup> destacó en sus disciplinas de la etnomusicología, la sociología y psicología de la música, gracias al trabajo de investigación desarrollado en colaboración con especialistas de las ciencias naturales y sociales del momento.

El importante desarrollo de la musicología alemana se vio frustrado en los siguientes años con los desastres bélicos que aislaron la disciplina del panorama científico internacional y centraron sus investigaciones en las tradiciones locales y folklóricas del país<sup>29</sup>. Hasta el momento, la tradición musicológica alemana había sido pionera en el desarrollo internacional<sup>30</sup> de la disciplina pero cerca de setenta y cinco años de conflictos y cambios políticos la frenaron notablemente. Los 21 años transcurridos entre los dos grandes desastres bélicos europeos establecieron definitivamente la musicología en las universidades alemanas<sup>31</sup> y crearon la *Deutsche Musikwissenschaft*<sup>32</sup>. Pero los siguientes años supusieron para la musicología alemana un notable retroceso que terminaría con destrucciones de libros, bibliotecas, editoriales, valores intelectuales y un aislamiento internacional de doce años. El ascenso al poder en 1933 por parte del partido nazi supuso la emigración, principalmente a Inglaterra y Estados Unidos, de los principales musicólogos del país<sup>33</sup>. La musicología sistemática y la musicología comparativa por ejemplo, perdieron la escuela formada por Sachs y Hornbostel en Berlín. Todos los proyectos de investigación musicológica fueron controlados por el nuevo *Staatliches Institut für Deutsche Musikforschung* creado por el Ministerio de Educación del gobierno nazi en Berlín<sup>34</sup> y las publicaciones (monografías y artículos<sup>35</sup>), así como los asesores musicales fueron subven-

démique, au cours de ces mêmes années différents domaines de spécialisation musicographique sont nés, selon les genres et les époques (principalement sous l'influence des nouvelles méthodologies de la microhistoire<sup>26</sup>). Pour sa part, la musicologie systématique et comparée avança dans le développement de nouveaux modèles et méthodes d'étude de l'histoire de la musique<sup>27</sup>. Dans ce sens, l'école berlinoise<sup>28</sup> se distingue dans l'ethnomusicologie, la sociologie et la psychologie de la musique, grâce au travail de recherche développé en collaboration avec des spécialistes des sciences naturelles et sociales.

L'importance de la musicologie allemande diminue au cours des années suivantes à cause des désastres de la guerre, qui isolèrent la discipline du panorama scientifique international et centrèrent les recherches sur les traditions locales et folkloriques du pays<sup>29</sup>. Jusqu'à cette époque, la tradition musicologique allemande avait été une pionnière du développement mondial<sup>30</sup> de la discipline, mais près de soixante-quinze ans de conflits et de changements politiques freinèrent considérablement son élan. Les vingt-et-uns ans écoulés entre les deux grands désastres des guerres européennes furent mises à profit pour établir définitivement la musicologie dans les universités allemandes<sup>31</sup> et permirent la création de la *Deutsche Musikwissenschaft*<sup>32</sup>. Mais au cours des années suivantes, la musicologie allemande a souffert un retard notable, qui allait aboutir à la destruction de livres, de bibliothèques, de maisons d'éditions, de valeurs intellectuelles et à un isolement international qui dura douze ans. La prise de pouvoir par le parti nazi, en 1933, provoqua l'émigration, principalement en Angleterre et aux États-Unis, des principaux musicologues du pays<sup>33</sup>. La musicologie systématique et la musicologie comparée, par exemple, souffrirent de la perte de l'école formée par Sachs et Hornbostel à Berlin. Tous les projets de recherche musicologique furent contrôlés par le nouveau *Staatliches Institut für Deutsche Musikforschung*, créé à Berlin par le Ministère de l'Éducation du gouvernement nazi<sup>34</sup>, tandis que les publications (monographies et articles<sup>35</sup>) et les assesseurs musicaux étaient subventionnés par le Ministère de la Propagande et soumis aux directives et à la censure

cionados por el Ministerio de Propaganda y dirigidos bajo la observación y censura de la oficina del ideólogo nazi Alfred Rosenberg. Durante este periodo la investigación musicológica se centró casi exclusivamente en la música folklórica alemana (Kurt Huber, Marius Schneider, Walter Wiora, Gotthold Frosther), así como la revisión de biografías de músicos alemanes<sup>36</sup>.

La musicología del periodo de la postguerra reconstruyó de sus cenizas tras una considerable purga gran parte de su tradición científica gracias, en el caso de la República Federal Alemana (BRD), a los fondos internacionales y a los esfuerzos de capital privado, así como nuevas sociedades y fundaciones. De este modo reaparecieron en Alemania las publicaciones internacionales *Acta musicológica*, *Die Musikforschung*, *Gesellschaft für Musikforschung*, así como nuevas publicaciones como *Fontes Artis Musicae*, el "Archivo para las ciencias musicales" (*Archiv für Musikwissenschaft* creado en 1952) y el *RISM (Répertoire International des Sources Musicales)* creado por Albrecht y Blume. La República Democrática Alemana (DDR) por otro lado, intentó mantener las actividades de publicación anteriores a la guerra. De esta manera la publicación *Jarbuch der Musikbibliothek Peters* pasó a ser en 1956 el *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft*. Los principales centros de investigación musicológica de este periodo en la DDR fueron Leipzig y Berlín (Humboldt Universität).

Durante el periodo de la guerra fría, la musicología alemana terminó su proceso de asentamiento en la Universidad<sup>37</sup> y supuso la distribución de especialidades y metodologías musicológicas, así como las relaciones internacionales científicas con sus respectivos bloques<sup>38</sup>. Las universidades del este de Alemania desarrollaron los estudios en materias de sociología de la música, una revisión marxista en la interpretación de la historiografía musical (con un notable desarrollo en los trabajos sobre educación musical y el estudio de la música popular del movimiento obrero), un desarrollo de las metodologías de la semiótica y las teorías formalistas (hacia 1970). La riqueza de archivos en la Alemania

del bureau de l'ideólogo nazi Alfred Rosenberg. Durant cette époque, la recherche musicologique a été axée pratiquement en exclusivité sur la musique folklorique allemande (Kurt Huber, Marius Schneider, Walter Wiora, Gotthold Frosther) et sur la révision des biographies de musiciens allemands<sup>36</sup>.

La musicologie de la période de l'après-guerre a pu renaître de ses cendres et, après une considérable purge, reconstruire une grande partie de sa tradition scientifique, dans le cas de la République Fédérale d'Allemagne (RFA), grâce aux fonds internationaux et au capital privé, et aussi grâce à des sociétés et des fondations nouvelles. Ainsi, ont pu réapparaître des publications internationales comme *Acta musicologica*, *Die Musikforschung*, *Gesellschaft für Musikforschung*, ainsi que de nouvelles publications comme *Fontes Artis Musicae*, les "Archives pour les sciences musicales" (*Archiv für Musikwissenschaft*, datant de 1952) et le *RISM (Répertoire International des Sources Musicales)*, créé par Albrecht et Blume. D'autre part, la République Démocratique Allemande (DDR) tenta de maintenir l'activité éditoriale d'avant-guerre : c'est ainsi que la publication *Jarbuch der Musikbibliothek Peters* devint en 1956 le *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft*. Les principaux centres de recherche musicologique de cette période, pour la DDR, furent Leipzig et Berlin (Universität Humboldt).

Pendant l'époque de la guerre froide, la musicologie allemande réussit à intégrer l'université<sup>37</sup>, ce qui impliqua un partage de ses spécialités et de ses méthodologies, ainsi que des relations scientifiques avec leurs blocs respectifs<sup>38</sup>. Les universités de l'Allemagne de l'Est ont privilégié les études orientées vers la sociologie de la musique et vers une révision marxiste de l'interprétation de l'histoire de la musique (avec une attention particulière accordée aux travaux sur l'éducation musicale et sur la musique populaire du mouvement ouvrier). Elles ont favorisé le développement des méthodologies liées à la sémiotique et aux théories formalistes (vers 1970). La richesse des archives de l'Allemagne de l'Est a permis le développement d'une tradition propre dont les principaux centres – nous l'avons signalé auparavant – ont été les Ecoles de Berlin<sup>39</sup> et de Leipzig<sup>40</sup>. En contrepartie, la musicologie du bloc de l'Est<sup>41</sup> a

del Este permitió un desarrollo de una tradición propia que, como dijimos antes, se centraba principalmente en las escuelas de Berlín<sup>39</sup> y Leipzig<sup>40</sup>. En contrapartida, la musicología del bloque del este<sup>41</sup> dio la espalda a las investigaciones en materias de música "burguesa" (de este modo se consideraron la música atonal, el jazz o los diferentes géneros de la música popular urbana), se prohibieron en los estudios académicos las teorías de Adorno, Lévi-Strauss o Nietzsche y regresaron al aislamiento del panorama científico internacional. Ello supuso una considerable "fuga de cerebros" de profesores y científicos hacia la BRD.

En el bloque de la Alemania del Oeste (BDR) se desarrollaron los principales estudios especializados en las áreas de la musicología sistemática, en el estudio de la música de la segunda escuela vienesa, el estudio de la música popular urbana (con un importante desarrollo de los estudios de la música del jazz) y el nacimiento de nuevas editoriales musicales<sup>42</sup>. Esta fuerte tradición se concentró principalmente en las universidades de Berlín (Frei Universität de Berlín y la Technische Universität de Berlín), pero sobre todo en pequeños institutos de investigación como el *Staatliches Institut* con eminentes profesores como Carl Dahlhaus, Helga de la Motte, R. Brinkmann, Herman Danuser, y E. Budde.

Después de los movimientos estudiantiles de la década de los sesenta surgió una nueva línea de investigación centrada en una nueva revisión positivista y crítica de la disciplina académica (nuevas teorías revisionistas de la historiografía y sociología centrada principalmente en la música del siglo XIX), un especial interés en los géneros de los lenguajes de vanguardias<sup>43</sup>.

1989 supuso también en la musicología la caída de un muro, la reformulación de la disciplina<sup>44</sup> y la reestructuración institucional (acompañada de un drástico despido de numerosos profesores de las universidades que pertenecían al bloque del este). Ello supuso la contratación de nuevo personal y la estabilización de una tradición universitaria bastante cerrada de los centros de la Alemania occidental (no sin protestas y críticas estudiantiles que llegan hasta hoy<sup>45</sup>).

tourné le dos aux recherches sur la musique "bourgeoise" (c'est ainsi que l'on qualifiait la musique atonale, le jazz ou les différents genres de musique populaire urbaine) ; les théories de Lévi-Strauss, Adorno ou Nietzsche furent bannies des études académiques et il y eut un retour à l'isolement, ce qui provoqua une considérable "fuite de cerveaux" de professeurs et scientifiques vers la RFA.

Le bloc de l'Allemagne de l'Ouest a développé les études spécialisées dans le domaine de la musicologie systématique, de la musique de la deuxième École de Vienne, de la musique populaire urbaine (avec un important développement des études sur le jazz) et de la naissance de nouvelles maisons d'éditions musicales<sup>42</sup>. Cette tradition vive s'est concentrée principalement à Berlin (l'Université Libre et l'Université Technique), mais surtout dans de petits instituts de recherche comme le *Staatliches Institut* avec des professeurs éminents tels que Carl Dahlhaus, Helga de la Motte, R. Brinkmann, Herman Danuser et E. Budde.

Après les manifestations estudiantines des années soixante, une nouvelle direction de recherche surgit, axée sur une nouvelle révision positiviste et critique de la discipline académique (nouvelles théories partisans d'une révision de l'historiographie et de la sociologie principalement centrées sur la musique du XIXe siècle), avec un intérêt particulier pour les langages des avant-gardes<sup>43</sup>.

L'année 1989 signifia aussi pour la musicologie la chute d'un mur, la refondation de la discipline<sup>44</sup> et la restructuration institutionnelle (accompagnée de mesures drastiques de renvoi de nombreux professeurs des universités de l'Est). Cela impliqua le recrutement d'un nouveau personnel et la consolidation de la tradition universitaire, plutôt fermée, des centres de la l'Allemagne de l'Ouest (non sans protestations et critiques de la part des étudiants, qui continuent jusqu'à ce jour<sup>45</sup>).

Actuellement la musicologie allemande, qui jouit d'un grand prestige sur le plan international, se base principalement sur les échanges scientifiques (à l'intérieur et à l'extérieur du pays), sur une structure solide de l'industrie musicale permettant un important développement professionnel, et sur une grande tradition académique ; à ceci s'ajoute l'attention qu'un



Actualmente la musicología alemana posee un relevante prestigio internacional, basado principalmente en el intercambio científico (dentro y fuera del país), en una sólida estructura de la industria musical que permite un importante desarrollo profesional, en una gran tradición académica y en una destacada atención por parte del enorme número de instituciones públicas y privadas en materias de formación e investigación. En general se han conservado las líneas de especialización que han ido cultivando los departamentos de cada universidad y los grandes especialistas en cada materia a lo largo de los últimos quince años. Pero también hay que destacar la problemática situación política y económica actual en Alemania, que se extiende a los sectores de la actividad universitaria y las actividades culturales.

#### Algunas diferencias

Alemania ofrece como modelo todo ese bagaje de trescientos años de colaboración, diálogo y la pluralidad de desarrollo entre el discurso teórico de contenido crítico y el discurso musical. Aun así hay que tener en cuenta las diferencias de situación y de edad de la musicología que hay entre Alemania y España<sup>46</sup>. La crítica musical española (más tendente a la crónica que a la crítica del concierto) sigue siendo hoy una profesión periodística (generalmente orientada hacia un público melómano y filarmónico y desde luego, más cercana a la crónica semiotécnica que a la musicología). La producción musical (controlada mayoritariamente por los géneros de la música popular urbana) continúa bajo los criterios analistas y jurídicos de la gestión empresarial. El número de bibliotecas y fonotecas públicas es realmente bajo. El número de instituciones públicas o privadas que fomentan el desarrollo e investigación en materias musicales es bastante reducido (lo que afecta a la promoción y la formación académica, obligados a poner en práctica malabarismos para impulsar el avance de la cultura musical). Las carencias del modelo de formación académica continúan sostenidas por una mentalidad y funcionalidad historiográfica como contenido de una subespecialidad científica (cien-

nombre considerable d'institutions publiques et privées prêtent à la formation et la recherche. D'une manière générale, au cours de ces quinze dernières années, les filières de spécialisation spécifiques aux départements de chaque université ont été conservées, ainsi que les grands spécialistes dans chaque matière. Mais il faut aussi souligner la situation politique et économique problématique de l'Allemagne actuelle, situation qui affecte les secteurs d'activité universitaires et culturels.

#### Quelques différences

L'Allemagne offre comme modèle tout ce bagage de trois cents années de collaboration, de dialogue et de diversité de développement, entre le discours théorique et critique et le discours musical. Mais il faut aussi tenir compte des différences de situation et d'époque qui existent entre la musicologie de l'Allemagne et celle de l'Espagne<sup>46</sup>. La critique musicale espagnole (qui est plus proche de la chronique musicale que de la critique de concert) est aujourd'hui encore une profession journalistique (généralement orientée vers un public mélomane et en tout cas plus proche de la chronique sémiotéchnique que de la musicologie). La production musicale (majoritairement contrôlée par les genres de la musique populaire urbaine) obéit toujours à des critères d'analyse et à des critères juridiques propres à la gestion d'entreprise. Le nombre des bibliothèques et des médiathèques publiques est vraiment réduit. Le nombre d'institutions publiques ou privées qui assurent le développement et la recherche dans les disciplines musicales est plutôt réduit (ce qui affecte la promotion et la formation académique, qui doivent réaliser des prodiges pour faire progresser la culture musicale). Les carences de ce modèle de formation académique sont en outre amplifiées par une mentalité qui considère l'historiographie musicale en tant que sous-spécialité (science auxiliaire de l'historiographie de l'art ou spécialité des sciences de l'éducation ; elle est condensée dans les programmes en deux ans d'études, par rapport à une durée de minimum quatre ans en Allemagne) et non en tant que discipline ayant un contenu autonome. En Espagne, jusqu'aux années 1980 les fonctions et les travaux de valeur scientifique dans le domaine

cia auxiliar de la historiografía del arte o especialidad de las ciencias de la educación, condensada en los contenidos generales de dos años de estudio frente a un mínimo, por ejemplo, de cuatro en Alemania) y no como disciplina de contenido autónomo. Hasta la década de 1980 las funciones y trabajos de valor científico en materias musicales fueron llevados a cabo en España por compositores, historiadores y pedagogos. El crítico cumplía las funciones de cronista, informador y generador de criterios de valor, que adornaba en muchos casos el discurso sonoro del acto social del concierto.

La situación ha cambiado significativamente en esos veinte años de historia y ciencia, aunque ese proceso de cambio continúa un lento progreso y queda mucho trabajo de base que defina la presencia y labor de esta profesión (sobre todo el cambio en la mentalidad crítica de un país, los tabúes y clichés cerrados en torno a la idea y realidad musical).

Finalmente quiero poner sobre la mesa (a riesgo quizás de parecer mal educado, “señalando con el dedo”) algunos de esos problemas enquistados en la situación actual de la música española, que sirvan simplemente como llamada de atención (y, quizás, solución). La música en España tiene una necesidad apremiante de colaboración y diálogo entre compositores, artistas sonoros, instrumentistas y musicólogos (pero en todos los sentidos y no como meros cronistas o biógrafos de labores y funciones de la historia de la música). Tenemos que optar por el trabajo conjunto entre programadores, productores y músicos (entre los que incluyo, por supuesto, a los musicólogos) para completar y desarrollar la oferta cultural. Los profesionales de la información musical tenemos que ofrecer un trabajo crítico e, incluso, el estudio y reflexión crítico de la crítica<sup>47</sup>, que ayuden a definir (pero no a justificar) la presencia del profesional en la materia y valorar las categorías que entran en juego en la realidad musical actual (ocio, cultura o espectáculo). Por otro lado, hay que fomentar e impulsar un sólido apoyo al intercambio académico y una formación internacional de otros modelos y sistemas de desarrollo artístico y científico. Las entidades políticas en materias

musical sont revenus aux compositeurs, aux historiens et aux pédagogues. Le critique remplissait les fonctions de chroniqueur, d'informateur et de générateur de critères de valeur, ayant souvent un rôle décoratif par rapport au discours sonore et à l'acte social du concert.

La situation a changé d'une manière significative au cours des vingt dernières années, bien que le progrès soit lent et qu'il reste encore à accomplir un important travail de fond pour définir la tâche de cette profession (surtout en ce qui concerne le changement de la mentalité critique du pays, les tabous et les clichés autour de la réalité musicale).

Finalmente, je voudrais mettre sur table (au risque de paraître mal élevé “en montrant du doigt”) certains problèmes qui subsistent actuellement dans la musique espagnole, pour éveiller simplement l'attention (et, qui sait, trouver des solutions). La musique, en Espagne, a absolument besoin d'une collaboration et d'un dialogue entre les compositeurs, les artistes, interprètes et musicologues (dans tous les sens de ce terme et non seulement les simples chroniqueurs ou biographes ou historiens de la musique). Nous devons choisir de travailler ensemble : programmeurs, producteurs et musiciens (parmi lesquels j'inclus, bien évidemment, les musicologues), pour compléter et développer l'offre culturelle. En tant que professionnels de l'information musicale, nous devons proposer un travail critique, et même une étude et une réflexion critique de la critique<sup>47</sup>, pour aider à définir (non pas à justifier) la présence du professionnel et pour valoriser les catégories qui entrent en jeu dans la réalité musicale actuelle (culture, loisirs, spectacle). D'autre part, il faut initier et impulser des échanges de formation académique internationale, visant d'autres modèles et systèmes de développement artistique et scientifique. Les entités politiques éducationnelles ont la responsabilité de réformer le système de formation académique musicologique. Pour cela, il faut jeter des ponts vers d'autres disciplines (arts plastiques, sociologie, sciences cognitives, philosophie, etc.) et encourager la recherche et le développement de la musique. Je crois qu'il est important dans le cas de l'Espagne, de résoudre ces questions de base – et bien d'autres – afin de créer, dans tous les sens, une

de educación tienen la responsabilidad de hacer una revisión en el sistema de formación académica de la ciencia musicológica y para ello, construir puentes de colaboración con otras disciplinas (artes plásticas, sociología, ciencias cognitivas, filosofía, etc.) y fomentar la investigación y desarrollo musical. Creo que es importante en el caso español resolver estas y otras cuestiones de base para crear en todos los sentidos una conciencia de la profesión musical, en la que se impliquen una multiplicidad e interrelación de funciones artístico-científicas, además de una apuesta de valores culturales críticos para definir y acercar la distancia entre todos los agentes que conforman el discurso musical (los que hacen, los que escuchan, los que piensan, los que realizan, los que usan).

Todo ello supone un reto continuo para la joven musicología española, una apuesta y una nueva propuesta conjunta para todos los sectores de la profesión musical en la historia de este siglo XXI.

Santiago Torre Lanza es musicólogo-investigador del Institut für Musikwissenschaft de la Technische Universität de Berlín y becario de la Fundación "La Caixa" y el DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst).

conscience de la profession musicale. Une multiplicité d'interactions des fonctions artistique-scientifiques devraient s'impliquer, en plus d'un pari sur les valeurs culturelles critiques, pour définir et écarter la distance entre tous les composants du discours musical (ceux qui font, ceux qui écoutent, ceux qui pensent, ceux qui réalisent, ceux qui utilisent).

Tout ceci suppose un défi continu pour la jeune musicologie espagnole, un pari et un nouveau projet d'ensemble pour tous les secteurs de la profession musicale dans l'histoire de ce XXIe siècle.

Santiago Torre Lanza est musicologue-chercheur à l'Institut für Musikwissenschaft de la Technische Universität et boursier de la Fondation La Caixa et de la DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst).

<sup>1</sup> Une grande variété de sous-spécialités qui, tout au long de l'histoire des deux derniers siècles sont nées principalement de la sociologie, de la psychologie et de la philosophie. Ces disciplines scientifiques définissent l'art des sons comme l'évolution historique d'un phénomène temporel et spatial, comme le développement d'un réseau complexe d'événements où interviennent tous les éléments de l'expérience, de la connaissance, de la perception des sons et de ses modèles d'organisation.

<sup>2</sup> Pour ne pas prêter à confusion, nous considérons le phénomène musical dans une perspective kantienne, c'est-à-dire, comme ce que nous pouvons connaître par l'expérience et que nous construisons à travers des formes "à priori" de la sensibilité. De cette façon, nous considérons le phénomène artistique musical au moyen de l'analyse scientifique de l'expérience de la conscience et non pas – comme on tend souvent de le faire – comme une doctrine de la vérité.

<sup>3</sup> Méthode basée sur la détermination des valeurs supposant les phénomènes singuliers de ces sciences, et qui s'applique généralement aux sciences historiques, sociales et culturelles.

<sup>4</sup> Il y a en Allemagne quelques 150 orchestres, 300 théâtres, 60 salles d'opéra, 980 écoles de musique (dont 666 sont publiques), 34.411 professeurs dans les disciplines musicales, 75.000 élèves âgés de plus de vingt ans inscrits dans des écoles de musique, un public de 6.100.081 de personnes pour l'opéra et la danse, un public de 1.210.589 de personnes pour les concerts, un investissement annuel de 2.850 millions d'euros pour monter des spectacles musicaux, de danse et de théâtre, un investissement annuel de près de 480 millions d'euros pour la recherche artistique, 750 bibliothèques univer-

<sup>1</sup> Una gran variedad de subespecialidades que, a lo largo de la historia de los dos últimos siglos han nacido principalmente de la sociología, la psicología y la filosofía. Estas disciplinas científicas definen el arte sonoro como la evolución histórica de un fenómeno temporal y espacial, como desarrollo de una compleja red de sucesos en los que intervienen todos los elementos de la experiencia, el conocimiento, la percepción de los sonidos y de sus modelos de organización.

<sup>2</sup> Para no dar pie a equívocos, consideramos el fenómeno musical desde una perspectiva kantiana esto es, como aquello que podemos conocer por la experiencia y contruimos a través de las formas a priori de la sensibilidad. De esta forma consideramos el fenómeno artístico musical a través del análisis científico de la experiencia de la conciencia y no, como se tiende a confundir, como una doctrina de la verdad.

<sup>3</sup> Método basado en la determinación de los valores que suponen los fenómenos singulares de estas ciencias y generalmente aplicado a las ciencias históricas, sociales y culturales.

<sup>4</sup> Alemania cuenta con unas 150 agrupaciones orquestales, 300 teatros, 60 salas de ópera, 980 escuelas musicales (de las cuales 666 son públicas), 34.411 profesores de materias musicales, 75.000 alumnos mayores de 20 años matriculados en escuelas de música, 6.100.081 asistentes a espectáculos operísticos y de danza, 1.210.589 asistentes a conciertos, una inversión anual de unos 2.850 millones de euros en fomento de espectáculos musicales, danza y de teatro, una inversión anual cerca de unos 480 millones de euros en investigación en materias artísticas, 750 bibliotecas universitarias con unos 500.000 recursos fonográficos y cerca de 570.000 partituras y un largo etcétera de recursos económicos y materiales. Estas cifras corresponden a las estadísticas presentadas por el *Statistisches Bundesamt Deutschland* entre los años 2000-2001.

<sup>5</sup> Buen ejemplo son los continuos cambios de orientación en la musicología surgidos durante el siglo XX y XXI, así como los nuevos cambios que afectarán a la cultura en general después de las elecciones generales del 22 de septiembre de este año ante la compleja situación política y económica en la que se encuentra el país.

<sup>6</sup> El estudiante extranjero puede dirigirse a la "Oficina Académica de Extranjeros" (*Akademisches Auslandsamt*) que hay en cada centro para informarse de los requisitos que ha de cumplir en su caso particular. Es recomendable que el estudiante extranjero interesado se dirija a este centro para formalizar su matriculación un semestre antes de la fecha en la que desee comenzar sus estudios. Generalmente la Universidad le pedirá al futuro estudiante el certificado del *Abitur* (certificado de estudios de educación secundaria COU/2º de Bachillerato y el certificado de Selectividad), el permiso de residencia en el país, un certificado de solvencia económica, la invitación de un departamento o de un profesor de la universidad alemana y un certificado de nivel de idioma (generalmente suele ser un nivel equivalente al *Mittelstufe III* del *Institut Goethe*).

Aquellos estudiantes que quieran cursar los estudios universitarios completos en Alemania deberán superar antes de iniciarlos un examen de idioma (*DSH* o el *TestDaF*), además de convalidar los estudios de educación secundaria (competencia directa del Ministerio de Educación y Ciencia del país de origen del estudiante).

Aquellos estudiantes que deseen realizar estudios de postgrado o doctorado deberán justificar el requisito de conocimiento del idioma (*DSH/TestDaF Exam*), acordar la dirección del proyecto con un director de tesis alemán y en algunos casos, someterse a un examen de clasificación en la carrera elegida.

A partir de aquí las modalidades de matriculación son variadas y es posible que se le pida al estudiante otra documentación específica para cada universidad o escuela superior de música (*Musikhochschule/Hochschule für Musik*) en función de la existencia de *Numerus clausus* u otras particularidades. En el caso de las *Musikhochschule* por ejemplo, el candidato a los estudios de musicología tiene que someterse a una serie de pruebas y exámenes para acceder a los estudios en el centro. Estas pruebas suelen ser

sitiales avec quelques 500.000 documents phonographiques et près de 570.000 partitions et un long et caetera de ressources économiques et matérielles. Ces chiffres correspondent aux statistiques présentées par le *Statistisches Bundesamt Deutschland* dans les années 2000-2001.

<sup>5</sup> Un bon exemple est offert par les changements permanents d'orientation dans la musicologie, qui ont surgi durant le XXe et le XXIe siècle, ainsi que par les nouveaux changements qui affectent la culture en général après les élections générales du 22 septembre de cette année, face à la complexité de la situation politique et économique dans laquelle se trouve le pays.

<sup>6</sup> L'étudiant étranger peut se diriger au "Bureau Académique des Étrangers" (*Akademisches Auslandsamt*), qui se trouve dans chaque établissement, pour s'informer sur les formalités à remplir dans son cas particulier. Il est recommandé à l'étudiant étranger intéressé de s'adresser à ce centre pour s'y inscrire formellement un semestre avant la date à laquelle il souhaite commencer ses études. Généralement, l'université demandera au futur étudiant le certificat d'*Abitur* (certificat d'études d'éducation secondaire [équivalent au baccalauréat] et le certificat de capacité), le permis de résidence en Allemagne, un certificat de solvabilité économique, l'invitation d'un département ou d'un professeur d'université allemand et un certificat de niveau de connaissance de la langue (qui est généralement équivalent au *Mittelstufe III* du *Institut Goethe*).

Les étudiants qui veulent poursuivre des études universitaires complètes en Allemagne devront auparavant passer un examen de langue (*DSH* ou le *TestDaF*) et, en plus, valider les études d'éducation secondaire (ce qui relève de la compétence directe du Ministère de l'Éducation du pays d'origine de l'étudiant). Les étudiants qui veulent poursuivre des études après la licence, ou des études de doctorat, devront justifier leur niveau de connaissance de la langue (*DSH/TestDaF Exam*), accorder la direction de leur projet à un directeur de thèse allemand et dans certains cas, se soumettre à un examen de qualification dans la carrière choisie.

À partir de ce stade, les modalités d'inscription sont variées et il se peut que l'étudiant doive présenter d'autres documents, suivant chaque université ou école supérieure de musique (*Musikhochschule / Hochschule für Musik*), en fonction de l'existence du *Numerus clausus* ou d'autres particularités. Dans le cas des *Musikhochschule* par exemple, le candidat aux études de musicologie doit se soumettre à une série d'épreuves et d'examens pour accéder aux études du centre en question. Ces épreuves sont en général de type pratique (interprétation instrumentale, interprétation chorale, analyse de partitions, analyse et dictée polyphonique, contrepunt et fugue, et un certain niveau de composition et d'orchestration) et théorique (connaissances d'historiographie musicale, de paléographie et d'ethnomusicologie). Un élément important qui offre des avantages

generalmente de tipo práctico (interpretación instrumental, interpretación coral, análisis de partitura, análisis y reconocimiento dictado polifónico de audición, realización de prueba de conocimientos de contrapunto y fuga, herramientas de composición y orquestación) y teórico (prueba de conocimientos de historiografía musical, paleografía, etnomusicología). Un dato importante y ventajoso para el estudiante extranjero es que no existen pagos de matrícula en la universidad o *Musikhochschule*. Generalmente el único coste de la universidad es el pago semestral de los servicios para el estudiante (*Studentenwerk*) que suelen ascender (dependiendo del centro) a unos 50 euros por matrícula semestral.

<sup>7</sup> De esta manera, la música se entiende como una actividad humana productora de conocimiento científico (la noción del verdadero saber o *episteme*), como condición de fenómeno físico-natural (Pitágoras, Aristógenes) sometido a las condiciones y proporciones lógico-formales en relación con los fenómenos naturales y los procesos de creación (*mimesis*) de la obra de arte musical. La principal cualidad de esta actividad científica es la búsqueda de un conocimiento racional referido al mundo material, a la naturaleza o al conocimiento universal a través de un método experimental (observación, experimentación e inferencias de los hechos observados) que construye modelos y formas de pensamiento. Este método es sistemático (organizado mediante hipótesis, leyes y teorías), objetivo y de consenso universal.

<sup>8</sup> *De origine et progressu musices* hacia 1600.

<sup>9</sup> *Sintagma Musicum* aparecido en 1614.

<sup>10</sup> *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst* aparecido en 1690.

<sup>11</sup> *Musikalisches Lexicon* de 1732.

<sup>12</sup> *Allgemeine Litteratur der Musik*, obra aparecida en 1792 o también su importante obra *Allgemeine Geschichte der Musik* de 1788-1801.

<sup>13</sup> *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* de 1812-14.

<sup>14</sup> *Histoire de la musique* de 1869.

*Mittelstufe III* del Goethe Institut.

<sup>15</sup> *Tableau de la Musique et de ses Branches* de 1770.

<sup>16</sup> *Über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist* de 1777.

<sup>17</sup> *System der Musik-Wissenschaft*.

<sup>18</sup> *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*. Revista cuatrimestral musicológica editada por Chrysander, Spitta y Guido Adler como un proyecto común entre los países de habla germana.

<sup>19</sup> Las *Geistwissenschaften* (ciencias del espíritu) surgieron por oposición a las *Naturwissenschaften* (ciencias de la naturaleza) con la problemática iniciada por autores como Wilhelm Dilthey o los pertenecientes a la escuela de Baden (neocriticismo kantiano, los principales representantes fueron Wilhelm Windelband y Heinrich Rickert que impulsaron la temática del historicismo y la filosofía de los valores). Las ciencias del espíritu buscaban en general un conocimiento objetivo del mundo humano a través del

al estudiante extranjero: la inscripción a la universidad o a la escuela superior de música es gratuita. Generalmente, el único depósito a la universidad es el pago semestral de los servicios ofrecidos al estudiante (*Studentenwerk*): 50 euros aproximadamente (según el centro) por inscripción semestral.

<sup>7</sup> Así, la música es concebida como una actividad humana, productora de conocimientos científicos (la noción del verdadero saber o *épistémè*), como condición de un fenómeno físico natural (Pitágoras, Aristógenes) sometido a condiciones y a proporciones lógicas formales, en relación con los fenómenos naturales y los procesos de creación (*mimesis*) de la obra de arte musical. La principal cualidad de esta actividad científica consiste en la búsqueda de un saber racional que se refiere al mundo material, a la naturaleza o al saber universal, al medio de un método experimental (observación, experimentación e inferencias de los hechos observados) que construye modelos y formas de pensamiento. Este método es sistemático (organizado al medio de hipótesis, de leyes y de teorías), objetivo y de consenso universal.

<sup>8</sup> *De origine et progressu musices* vers 1600.

<sup>9</sup> *Sintagma Musicum* publié en 1614.

<sup>10</sup> *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst* publié en 1690.

<sup>11</sup> *Musikalisches Lexicon* de 1732.

<sup>12</sup> *Allgemeine Litteratur der Musik*, œuvre publiée en 1792, et aussi son œuvre importante *Allgemeine Geschichte der Musik* de 1788-1801.

<sup>13</sup> *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* de 1812-14.

<sup>14</sup> *Histoire de la musique* de 1869.

<sup>15</sup> *Tableau de la Musique et de ses Branches* de 1770.

<sup>16</sup> *Über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist* de 1777.

<sup>17</sup> *System der Musik-Wissenschaft*.

<sup>18</sup> *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*. Revue musicologique, qui paraît tous les quatre mois, éditée par Chrysander, Spitta et Guido Adler, comme un projet commun entre les pays de langue germanique.

<sup>19</sup> Les *Geistwissenschaften* (sciences de l'esprit) surgirent en opposition aux *Naturwissenschaften* (sciences de la nature) avec la problématique créée par des auteurs tels que Wilhelm Dilthey ou d'autres appartenant à l'école de Baden (néo-criticisme kantien). Ses principaux représentants, Wilhelm Windelband et Heinrich Rickert, ont impulsé la thématique de l'historicisme et de la philosophie des valeurs. Les sciences de l'esprit recherchaient en général une connaissance objective du monde humain au moyen de l'étude des produits de l'esprit objectif (du point de vue de la dialectique hégélienne) : parmi ces sciences, se trouvent les œuvres d'art, les documents historiques et les institutions sociales.

<sup>20</sup> Modifications dans un article ultérieur de 1919 de Adler intitulé *Methode der Musikgeschichte*.

<sup>21</sup> Dalhaus, Carl & de la Motte-Haber, Helga. *Syste-*

estudio de los productos del espíritu objetivo (desde una óptica de la dialéctica hegeliana), como son las obras de arte, los documentos históricos y las instituciones sociales.

<sup>20</sup> Posteriormente modificada en un nuevo artículo de 1919 de Adler titulado *Methode der Musikgeschichte*.

<sup>21</sup> Dalhaus, Carl & de la Motte-Haber, Helga. *Systematische Musikwissenschaft* en la enciclopedia *Neues Handbuch der Musikwissenschaft Band 10*. Athenaion Verlag, Wiesbaden, 1982.

<sup>22</sup> Citaremos sólo algunas como las de Hans-Heinz Dräger, (1955), C. Dalhaus (1977), Kerman (1985).

<sup>23</sup> 1915 en la Universidad de Bonn, 1918 en la Universidad de Göttingen y 1920 en la Universidad de Halle.

<sup>24</sup> Son destacados los catálogos de la obra de Mozart que realizó Köchel en 1862, la obra de Beethoven realizado por Nottebohm en 1868.

<sup>25</sup> La edición crítica de la obra de J.S. Bach de 1850, la edición de la obra de Händel en 1859, Palestrina en 1862, Schubert en 1883. El propio gobierno alemán subvencionó un ambicioso proyecto editorial en 1889 (*Denkmäler deutscher Tonkunst*) para las principales figuras musicales alemanas.

<sup>26</sup> Para ampliar información acerca de una revisión crítica de la disciplina, recientemente se ha publicado un interesante libro de Gerhard, Anselm (Ed.) titulado *Musikwissenschaft - eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*. Stuttgart/Weimar 2000.

<sup>27</sup> Fueron destacadas obras en este periodo la iniciada por Adler *Handbuch der Musikgeschichte* de 1924 y posteriormente la obra de Ernst Bücken *Handbuch der Musikwissenschaft* terminada en 1931.

<sup>28</sup> Formada principalmente por las figuras de Curt Sachs, Erich von Hornbostel, Otto Abraham, Max Wertheimer, Marius Schneider, Georg Schünemann y Carl Stumpf.

<sup>29</sup> John Meier fundó en 1914 el *Deutsches Volksliedarchiv* en Freiburg y en 1917 Max Friedländer fundó en Berlín el *Archiv Deutscher Volkslieder*.

<sup>30</sup> Potter, Pamela M. "The Deutsche Musikgesellschaft, 1918-1938" en *Journal of Musicological Research* Vol. 11 (1991). Pp. 168-171. Potter, Pamela M. "German musicology and early music performance, 1918-1933". *Music and performance during the Weimar Republic*. Cambridge, 1994 (Pp. 94-106). Roberge, Marc-André. "Le Périodique *Die Musik* (1901-1944) et sa transformation à travers trois périodes de l'histoire allemande". *Revue de musicologie* Vo. 78 (1992). Pp. 109-1444.

<sup>31</sup> Las principales universidades fueron las de Leipzig, Frankfurt, Köln, Breslau, Halle.

<sup>32</sup> Potter, Pamela M. *Most German of the Arts. Musicology and Society form the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven/London, 1998.

<sup>33</sup> Willi Apel, Manfred Bukofzer, Alfred Einstein, Edward E. Lowinsky, Curt Sachs, Leo Schrade, entre otros. Weber, Horst (Hg.). *Musik in der Emigration 1933-1945. Verfolgung, Vertreibung, Rückwirkung*. Stuttgart, 1994. Brinkmann, Reinhold & Christoph Wolff. *Driven into*

*matische Musikwissenschaft* dans l'encyclopédie *Neues Handbuch der Musikwissenschaft Band 10*. Athenaion Verlag, Wiesbaden, 1982.

<sup>22</sup> Nous ne citerons que celles de Hans-Heinz Dräger (1955), de C. Dalhaus (1977), et de Kerman (1985).

<sup>23</sup> L'Université de Bonn en 1915, l'Université de Göttingen en 1918 et l'Université de Halle en 1920.

<sup>24</sup> Il convient de citer les catalogues de l'œuvre de Mozart par Köchel en 1862, et de l'œuvre de Beethoven par Nottebohm en 1868.

<sup>25</sup> L'édition critique de l'œuvre de J.S. Bach de 1850, l'édition de l'œuvre de Händel en 1859, de Palestrina en 1862, de Schubert en 1883. Le gouvernement allemand subventionna un ambitieux projet éditorial en 1889, *Les principales personnalités musicales allemandes (Denkmäler Deutscher Tonkunst)*.

<sup>26</sup> Pour une plus ample information au sujet d'une révision critique de la discipline, consulter le livre intéressant et récemment publié, de Gerhard, Anselm (Ed.) intitulé *Musikwissenschaft - eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*. Stuttgart/Weimar, 2000.

<sup>27</sup> Deux œuvres saillantes de cette époque: *Handbuch der Musikgeschichte*, de 1924, commencée par Adler, puis *Handbuch der Musikwissenschaft*, d'Ernst Bücken, datant de 1931.

<sup>28</sup> Ses principales personnalités sont : Curt Sachs, Erich von Hornbostel, Otto Abraham, Max Wertheimer, Marius Schneider, Georg Schünemann et Carl Stumpf.

<sup>29</sup> John Meier fonda en 1914 le *Deutsches Volksliedarchiv*, à Fribourg, et en 1917 Max Friedländer fonda à Berlin le *Archiv Deutscher Volkslieder*.

<sup>30</sup> Potter, Pamela M. *The Deutsche Musikgesellschaft, 1918-1938* dans *Journal of Musicological Research* Vol. 11 (1991). p. 168-171.

Potter, Pamela M. *German musicology and early music performance, 1918-1933. Music and performance during the Weimar Republic*. Cambridge, 1994 (p. 94-106).

Roberge, Marc-André. *Le Périodique "Die Musik" (1901-1944) et sa transformation au travers de trois périodes de l'histoire allemande*. *Revue de musicologie* Vol. 78 (1992), p. 109-1444.

<sup>31</sup> Les principales universités furent celles de Leipzig, Francfort, Cologne, Breslau, Halle.

<sup>32</sup> Potter, Pamela M., *Most German of the Arts. Musicology and Society form the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven/Londres, 1998.

<sup>33</sup> Willi Apel, Manfred Bukofzer, Alfred Einstein, Edward E. Lowinsky, Curt Sachs, Leo Schrade, entre autres. Weber, Horst (Hg.). *Musik in der Emigration 1933-1945. Verfolgung, Vertreibung, Rückwirkung*. Stuttgart, 1994. Brinkmann, Reinhold & Christoph Wolff. *Driven into Paradise. The Musical Migration form Nazi Germany to the United States*. Berkeley, 1999.

<sup>34</sup> Le nouvel institut réunissait les archives de musique populaire, la collection d'instruments de la *Hochschule*

*Paradise. The Musical Migration form Nazi Germany to the United States*. Berkeley, 1999.

<sup>34</sup> El nuevo instituto aglutinaba el archivo de música popular, la colección de instrumentos de la Hochschule für Musik, la publicación musicológica *Zeitschrift für Musikwissenschaft* y la nueva publicación *Deutsche Musikkultur*. El instituto dirigido por Friedrich Blume y Besseler, sentó las bases del ambicioso proyecto musicológico del periodo de postguerra *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

<sup>35</sup> Hammerstein, Notker. *Antisemitismus und deutsche Universitäten 1871-1933*. Frankfurt a. M./New York, 1995. Potter, Pamela M. "Musicology under Hitler: New Sources in Context" en *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 49 (1996), Pp. 70-113. Potter, Pamela M. *Trends in Germany Musicology 1918-1945. The Effects of Methodological Ideological, and Institutional Change on the Writing of Music History*. New Haven, 1991.

<sup>36</sup> Blume, Friedrich. *Das Rasseproblem in der Musik. Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rasseforschung*. Wolfenbüttel/Berlin, 1939. Brusatti, Otto. *Nationalismus und Ideologie in der Musik*. Tutzingen, 1978. Drexel, Kurt. *Musikwissenschaft und Ns-Ideologie. Dargestellt am Beispiel der Universität Innsbruck von 1938-1945*. Innsbruck, 1994.

<sup>37</sup> Las universidades de Mainz, Marburg, Münster, Jena, Tübingen, Hamburg, Saarbrücken, Würzburg y la Humboldt de Berlín.

<sup>38</sup> En Alemania del este nació en 1951 la publicación *Musik und Gesellschaft*, así como la *Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaft* en 1959.

<sup>39</sup> Ernst Hermann Meyer, Georg Knepler y Heinz Alfred Brockhaus.

<sup>40</sup> Heinrich Besseler.

<sup>41</sup> Las Universidades del bloque del este fueron las de Berlín (Humboldt Universität), Jena, Halle, Rostock, Greifswald y Leipzig.

<sup>42</sup> Schott, Hans Schneider, Henle, Laaber Verlag.

<sup>43</sup> Happe, Andreas. *Musikwissenschaft als Studienfach – Probleme und Perspektiven. Zur Studienmotivation und Studiensituation der Studenten*. Peter Lang Verlag. Frankfurt am Main, 1988.

<sup>44</sup> *Ibid.* 18

<sup>45</sup> Las protestas por la reducción de profesores y el proyecto de unificación de los tres departamentos de musicología en Berlín desde 1997, las críticas al sistema académico alemán de profesores extranjeros como Peter Levin (Universidad de Boston).

<sup>46</sup> La siguiente tabla [ver página siguiente] puede servir de una manera general para comparar la situación de la formación, la investigación y el desarrollo profesional de la música en España. En esta tabla se contempla la formación musical en conservatorios y universidades en todas sus especialidades. En el caso de la formación del crítico musical o musicólogo, el número de centros universitarios es de 5 y el número de estudiantes licenciados no suele superar los 200 alumnos por año. La musicología se estableció como especialidad en la enseñanza universitaria

para *Musik*, la publicación musicológica *Zeitschrift für Musikwissenschaft* et la nouvelle publication *Deutsche Musikkultur*. L'institut dirigé par Friedrich Blume et Besseler posa les bases de l'ambitieux projet musicologique de la période de l'après-guerre : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

<sup>35</sup> Hammerstein, Notker. *Antisemitismus und Deutsche Universitäten 1871-1933*. Frankfurt a. M./ New York, 1995. Potter, Pamela M. "Musicology under Hitler : New Sources in Context" dans *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 49 (1996), p. 70-113. Potter, Pamela M. *Trends in Germany Musicology 1918-1945. The Effects of Methodological Ideological, and Institutional Change on the Writing of Music History*. New Haven, 1991.

<sup>36</sup> Blume, Friedrich. *Das Rasseproblem in der Musik. Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rasseforschung*. Wolfenbüttel / Berlin, 1939. Brusatti, Otto. *Nationalismus und Ideologie in der Musik*. Tutzingen, 1978. Drexel, Kurt. *Musikwissenschaft und Ns-Ideologie. Dargestellt am Beispiel der Universität Innsbruck von 1938-1945*. Innsbruck, 1994.

<sup>37</sup> Les universités de Mayence, Marburg, Münster, léna, Tübingen, Hambourg, Saarbrücken, Würzburg et la Humboldt de Berlin.

<sup>38</sup> En Allemagne de l'Est en 1951, la publication *Musik und Gesellschaft*, ainsi que la *Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaft* en 1959.

<sup>39</sup> Ernst Hermann Meyer, Georg Knepler et Heinz Alfred Brockhaus

<sup>40</sup> Heinrich Besseler.

<sup>41</sup> Les Universités du bloc de l'Est furent celles de Berlin (Université Humboldt), léna, Halle, Rostock, Greifswald et Leipzig.

<sup>42</sup> Schott, Hans Schneider, Henle, Laaber Verlag.

<sup>43</sup> Happe, Andreas. *Musikwissenschaft als Studienfach – Probleme und Perspektiven. Zur Studienmotivation und Studiensituation der Studenten*. Peter Lang Verlag. Francfort sur le Main, 1988.

<sup>44</sup> *Ibid.* 18.

<sup>45</sup> Les manifestations contre la réduction du nombre de professeurs et le projet d'unification des trois départements de musicologie à Berlin depuis 1997, les critiques du système académique allemand de la part de professeurs étrangers comme Peter Levin (Université de Boston).

<sup>46</sup> Le tableau suivant [voir page suivante] peut être utilisé d'une manière générale pour comparer la situation de la formation, de la recherche et du développement professionnel de la musique en Espagne. Ce tableau montre la formation musicale dans les conservatoires et les universités dans toutes leurs spécialités. Dans le cas de la formation du critique musical ou du musicologue, le nombre des centres universitaires est de 5 et le nombre des étudiants ayant une licence ne dépasse pas les 200 élèves par an. La musicologie s'est établi comme une spécialité de l'enseignement universitaire au début de

a principios de 1980. Estadísticas del MECD según el INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música) 2002.

<sup>47</sup> “Siempre que enseñes, enseña a la vez a dudar de lo que enseñas”, como guiño orteguiano hacia el fomento de un pensamiento crítico.

1980. Statistiques du MECD suivant le INAEM (Institut National des Arts de la Scène et de la Musique) 2002.

<sup>47</sup> “Quand tu enseignes, enseigne à la fois à douter de ce que tu enseignes”, clin d’œil – dans le style de Ortega y Gasset – à la formation d’une pensée critique.

	2000	2001	TOTAL
			620
Número total de salas de conciertos en España			620
Profesionales críticos	89	202	+113
Docentes	1504	1976	+472
Investigadores	219	243	+24
Publicaciones periódicas	111	111	-
<b>CENTROS DE INVESTIGACIÓN ; DOCUMENTACIÓN Y ARCHIVOS</b>			
Bibliotecas	122	122	-
Archivos	156	158	+2
Centros de documentación e investigación	47	51	+4
Fonotecas	89	89	-
Laboratorios música electroacústica	11	14	+3
Museos y colecciones privadas	42	45	+3
<b>CENTROS DE ENSEÑANZA</b>			
Centros públicos	808	909	+101
Centros privados	426	468	+42
Universidades	28	33	+5
Agencias	400	418	+18
<b>INDUSTRIA Y MERCADO</b>			
Compañías discográficas	73	69	-4
Fundaciones y asociaciones	482	561	+79
Editoriales	177	170	-7
<b>ACTIVIDADES</b>			
Salas de concierto	298	307	+9
Concursos	256	276	+20
Festivales	589	665	+76
Concursos y festivales de jazz	89	82	-7
Congresos y seminarios	58	62	+4
Cursos	206	251	+45
Entidades convocantes de becas y ayudas	37	45	+8

	2000	2001	TOTAL
			620
Nombre total de salles de concert en Espagne			620
Professionnels critiques	89	202	+113
Enseignants	1504	1976	+472
Chercheurs	219	243	+24
Publications périodiques	111	111	-
<b>CENTRES DE RECHERCHE ; DOCUMENTATION ET ARCHIVES</b>			
Bibliothèques	122	122	-
Archives	156	158	+2
Centres de documentation et de recherche	47	51	+4
Phonothèques	89	89	-
Laboratoire de musique electroacoustique	11	14	+3
Musées et collections privées	42	45	+3
<b>CENTRES D'ENSEIGNEMENT</b>			
Centres publics	808	909	+101
Centres privés	426	468	+42
Universités	28	33	+5
Agences	400	418	+18
<b>INDUSTRIE ET MARCHÉ</b>			
Compagnies discographiques	73	69	-4
Fondations et associations	482	561	+79
Maisons d'édition	177	170	-7
<b>ACTIVITÉS</b>			
Salles de concert	298	307	+9
Concours	256	276	+20
Festivals	589	665	+76
Concours et festivals de jazz	89	82	-7
Congrès et séminaires	58	62	+4
Cours	206	251	+45
Entités donnant des bourses et des aides	37	45	+8



## Direcciones web de los principales institutos de musicología en Alemania

Adresse web des principaux instituts de musicologie en Allemagne

- Ausburg Universität: <http://www.philso.uni-augsburg.de/web2/Musikwissenschaft/index.htm>  
 Bamberg; Historische Musikwissenschaft: <http://www.uni-bamberg.de/%7Eba2hm99/home.htm>  
 Bamberg; Ethnomusikologie: <http://www.uni-bamberg.de/ppp/ethnomusikologie/>  
 Bayreuth; Institut für Musiktheaterwissenschaft: <http://www.uni-bayreuth.de/departments/FIMT/index.html>  
 Berlin; Humboldt Universität: <http://www2.hu-berlin.de/muwi/studieninfos.html>  
 Berlin; Technische Universität: <http://jean.kgw.tu-berlin.de/MuWi/>  
 Berlin; Freie Universität: <http://www.fu-berlin.de/musikwissenschaft/>  
 Berlin; Hochschule der Künste: <http://www.musik.hdk-berlin.de/>  
 Bochum; Musikwissenschaftliches Institut: <http://www.ruhr-uni-bochum.de/muwi/>  
 Bonn; Musikwissenschaftliches Seminar: <http://www.musikwissenschaft.uni-bonn.de/>  
 Bremen; Fachbereich Musik: <http://www.institute.uni-bremen.de/%7Emusik/>  
 Chemnitz; Institut für Musikwissenschaft: <http://www.tu-chemnitz.de/phil/musik/>  
 Detmold/Paderborn; Musikwissenschaftliches Seminar: <http://www.hfm-detmold.de/texts/de/hfm/muwi/index.html>  
 Dortmund Universität: <http://www.uni-dortmund.de/FB16/musik/hi/index.html>  
 Dresden; Institut für Musikwissenschaft Eichstätt; Institut für Musikwissenschaft: <http://www.tu-dresden.de/phfikm/muwi/start.html>  
 Düsseldorf; Heirinch-Heine Universität: <http://www.rsh-duesseldorf.de/Musikwissenschaft/>  
 Eichstätt; Institut für Musikwissenschaft: <http://www.ku-eichstaett.de/PPF/Musikwiss/>  
 Erlangen-Nürnberg; Friedrich-Alexander-Universität: <http://www.phil.uni-erlangen.de/~p1musik/index.html>  
 Essen; Folwang-Hochschule: [http://www.folkwang-hochschule.de/Wob/de/view/class189\\_id71.html](http://www.folkwang-hochschule.de/Wob/de/view/class189_id71.html)  
 Frankfurt am Main Universität: <http://www.uni-frankfurt.de/fb09/muwi/vorst.html>  
 Freiburg /Br; Albert-Ludwig-Universität: <http://www2.ruf.uni-freiburg.de/MuWi/>  
 Giessen; Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik: <http://www.uni-giessen.de/musik/>  
 Göttingen Georg-August-Universität: <http://www.gwdg.de/~musik/index.htm>  
 Greifswald; Ernst-Moritz-Arndt-Universität: <http://www.kirchenmusik.uni-greifswald.de/>  
 Halle-Wittenberg; Institut für Musikpädagogik: <http://www.musikpaed.uni-halle.de/welcome.html>  
 Hamburg; Universität: <http://www.uni-hamburg.de/Wiss/FB/09/Musik/>  
 Hannover; Universität: <http://musicweb.hmt-hannover.de/>  
 Heidelberg; Ruprecht-Karls-Universität: <http://www.uni-heidelberg.de/institute/fak7/muwi/>  
 Universität Hildesheim: <http://www.uni-hildesheim.de/FB/FB2/INST/MUSIK/institut/frame.html>  
 Karlsruhe; Universität: <http://www.uni-karlsruhe.de/~musikwiss/>  
 Kassel; Universität Gesamthochschule: <http://www.uni-kassel.de/fb3/musik/>  
 Kiel; Christian-Albrechts-Universität: <http://www.uni-kiel.de/muwi/>  
 Koblenz; Institut für Musikpädagogik: <http://www.uni-koblenz.de/~instmusik/index.php>  
 Köln; Universität: <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/>  
 Leipzig; Musikwissenschaftliches Institut: <http://www.uni-leipzig.de/%7Emusik/>  
 Lüneburg; Fach Musik: <http://www.uni-lueneburg.de/fb3/musik/>  
 Magdeburg; Institut für Musik: <http://www.uni-magdeburg.de/imus/>  
 Mainz; Johannes-Gutenberg-Universität: <http://www.musikwissenschaft.uni-mainz.de/>  
 Marburg; Musikwissenschaftliches Institut: <http://www.uni-marburg.de/fb09/musik/>  
 München; Ludwig-Maximilians-Universität: <http://www.mw.fak09.uni-muenchen.de/>  
 Münster; Westfälische Wilhelms-Universität: <http://www.uni-muenster.de/Musikwissenschaft/>  
 Oldenburg; Universität: <http://www.uni-oldenburg.de/musik/indexakt.html>  
 Osnabrück; Universität: <http://www.musik.uni-osnabrueck.de/>  
 Paderborn; Universität: <http://www.uni-paderborn.de/home/institutionen/>  
 Potsdam; Institut für Musik und Musikpädagogik: <http://www.uni-potsdam.de/u/musik/index.htm>  
 Regensburg; Universität: [http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil\\_Fak\\_I/Musikwissenschaft/index.htm](http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_I/Musikwissenschaft/index.htm)  
 Rostock; Institut für Musikwissenschaft: <http://www.uni-rostock.de/fakult/phil/fak/fkw/imu/index.htm>  
 Saarbrücken; Universität des Saarlandes: <http://www.phil.uni-sb.de/fr/musikwiss/>  
 Tübingen; Musikwissenschaftliches Institut: <http://www.uni-tuebingen.de/musik/>  
 Weimar/Jena; Institut für Musikwissenschaft: <http://www.hfm-weimar.de/rund/fb2/mw/mwiss.html>

Würzburg; Institut für Musikwissenschaft: <http://www.uni-wuerzburg.de/musikwissenschaft/>

### **Fundaciones y becas de estudio para músicos y musicólogos españoles en Alemania**

Fondations et bourses d'études pour musiciens et musicologues espagnols en Allemagne

Becas de estudios de postgrado de la Fundación "la Caixa" y el Deutsches Akademischer Auslandsdienst: [http://www.estudis.lacaixa.comunicacions.com/webes/estudis.nsf/wurl/bqbsmal00cos\\_esp](http://www.estudis.lacaixa.comunicacions.com/webes/estudis.nsf/wurl/bqbsmal00cos_esp)

Becas para estudios y trabajos de investigación en universidades alemanas: <http://www.embajada-alemania.es/esp/hojas/hoja1.html>

Becas Wardell/Fundación Alexander von Humboldt: <http://www.embajada-alemania.es/esp/hojas/hoja8.htm>

### **Información para estudios de musicología en Alemania**

Information utile pour les études de musicologie en Allemagne

Página de la lectora del DAAD en Madrid: [http://www.embajada-alemania.es/Frame\\_cultura.htm](http://www.embajada-alemania.es/Frame_cultura.htm)

Deutscher Musikrat: <http://www.deutscher-musikrat.de/>

Deutsches Musikinformationszentrum: <http://www.miz.org/>

ERASMUS/TEMPUS Network in Music and Musicology: <http://www.sun.rhnc.ac.uk/Music/Erasmus/>

IAMIC (International Association of Music Information Centres): <http://www.iamic.ie/>

DGM (Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie): <http://musicweb.hmt-hannover.de/dgm/>

DVSM (Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaft) <http://www1.uni-bremen.de/%7Emusik/dvsm/>

Gesellschaft für Musikforschung <http://www.musikforschung.de/>

MuWiForum <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/forum/index.htm>

### **Otras páginas de interés**

Autre page d'intérêt

Sociedad Internacional de Musicología: <http://www.ims-online.ch/haupt.html>

## Apuntes acerca de la crítica musical

**E**n la vida musical española nos encontramos a veces con problemas aparentemente específicos cuya verdadera dimensión se apreciaría mejor realizando un mero ejercicio de comparación. Y es que, por mucho que nos encante, la música tiene poco de misterioso. Por eso sería muy útil analizar y evaluar los resultados de las escuelas profesionales de música –los conservatorios medios y superiores– con los mismos criterios de productividad y calidad que se aplican a otros ramos de la enseñanza. También sería saludable olvidarnos a veces de ciertos tópicos romanticoides que nos impiden ver claramente las numerosas actividades profesionales que se relacionan con la música y que hacen de ella una notable parte de la industria cultural de nuestros días. Y, para acabar el párrafo con un simétrico tercer ejemplo que introduce de lleno el tema del que voy a tratar en las próximas páginas, cuando se trata de “hablar” de música, sería necesario exigir el mismo nivel de calidad que es norma en los discursos sobre el resto de las artes. Me parece que en España, cuando se discute sobre música, suele encontrarse un notable predominio de opiniones uniformizadas sustentadas por las divagaciones más huecas e infundadas que, además, suelen aceptarse con una condescendencia extraordinaria. Esto ocurre en general –voy a aprovechar para lamentarme levemente del bajo nivel de información, ya no de formación, musical del país–, y, a veces, se manifiesta incluso en ámbitos supuestamente profesionalizados, como la crítica musical, tanto de la música clásica como de la popular. La limitada presencia que la crítica musical plural y bien informada tiene en los medios de comunicación, unida a la relativamente reducida producción en el ámbito académico de la musicología –que es “dramática-

## Notes sur la critique musicale

**L**a vie musicale espagnole pose parfois des problèmes apparemment spécifiques, que l'on pourrait mieux mesurer en effectuant un simple exercice de comparaison. En effet, la musique, malgré son charme, est loin d'être quelque chose de mystérieux. Il serait donc très utile d'analyser et d'évaluer les résultats des écoles de musique – les conservatoires secondaires et supérieurs – avec les mêmes critères d'efficacité et de qualité qui s'appliquent à d'autres branches de l'enseignement. Il serait également salutaire d'oublier parfois certains lieux communs romantiques qui nous empêchent de voir clairement les nombreuses activités professionnelles ayant un lien avec la musique, activités qui confèrent à la musique un rôle important dans l'industrie culturelle d'aujourd'hui. En terminant ce paragraphe avec un troisième exemple symétrique qui introduit pleinement le thème que je vais traiter par la suite, je dirais qu'il faudrait exiger, quand il s'agit de “parler” de musique, le même niveau qualitatif qui est requis des discours portant sur les autres arts. Il me semble qu'en Espagne, quand on discute de la musique, il y a généralement une prépondérance d'opinions uniformisées argumentées par les divagations les plus creuses et dépourvues de fondements. De plus, tout cela est accepté avec une indulgence extraordinaire. C'est un phénomène général – j'en profite pour me plaindre un peu du faible niveau d'information musicale du pays (n'en parlons même pas de formation) – qui parfois se manifeste même dans des sphères qu'on supposerait professionnelles, comme la critique musicale (de la musique classique autant que de celle populaire). La limitation de la présence dans les médias d'une critique musicale plurielle et bien informée, ainsi que la réduction relative de la production critique dans le cadre académique de la musicologie – qui est “dramatiquement” réduite si nous pensons aux publications qui abordent des sujets d'intérêt

mente” reducida cuando pensamos en las publicaciones sobre temas internacionales—, es una característica de nuestra vida musical a la que estamos tristemente acomodados y que constituye un grave problema.

Puede suponerse que esto refleja la importancia que se le otorga a la música en las redacciones, que, a su vez, son de forma natural un espejo del analfabetismo musical generalizado en España, consecuencia de un desinterés oficial por la música—que, por ejemplo, prácticamente ha desaparecido o está en vías de desaparecer en la enseñanza obligatoria de los españoles—. Aunque los números desmienten que ese analfabetismo sea sinónimo de falta de interés: según el último informe publicado por la SGAE en 2002, el público de la música clásica y la ópera ha aumentado notablemente en comparación con el año pasado. Significativamente, el aumento ha sido más evidente en Cataluña, donde, teniendo al recientemente fallecido Xavier Montsalvatge como figura tutelar, tradicionalmente se ha ejercido una crítica musical de gran calidad. Al contrario, la inferioridad de la calidad media de los periódicos madrileños de tirada nacional se pone en evidencia regularmente. Hay razones históricas que nos pueden ayudar a entender ese fenómeno, y es un diario, curiosamente electrónico, exclusivamente dedicado a la música clásica el que ha denunciado en repetidas ocasiones las claves que permiten entender muchos defectos de una parte de la crítica española. En artículos como el editorial “Prietas las filas...” (Mundoclasico.com, agosto de 2000) se pone en relación la corrupción de la crítica española de los años 50 y 60 con la que actualmente se practica en Madrid, identificando, con nombres y apellidos, los colaboradores en diversas instituciones y publicaciones del franquismo que todavía se encuentran activos. Un indicio del peso que el pasado inmediato de la historia española tiene en la crítica musical es el hecho de que casi la totalidad de las personas que ejercen esta actividad en España sean hombres: puede ser una casualidad, pero incluso admitiendo que pudiera serlo—partiendo de la base de que en historia no hay casualidades— no deja de ser significativo.

international—représentent une caractéristique et un grave problème de notre vie musicale auquel nous nous habituons malheureusement.

On peut croire que cette situation reflète l'importance accordée à la musique dans les rédactions, qui, à leur tour, reflètent naturellement l'analphabétisme musical généralisé en Espagne. Cela est la conséquence d'un désintérêt officiel pour la musique—qui, par exemple, a pratiquement disparu ou est en voie de disparition dans l'enseignement obligatoire en Espagne. Les chiffres, cependant, démentent l'idée que cet analphabétisme soit synonyme de manque d'intérêt : selon le dernier rapport publié par la SGAE [Société générale des auteurs espagnols, équivalent de la SACEM en France], en 2002, le public de la musique classique et de l'opéra a augmenté d'une façon remarquable, en comparaison avec l'année précédente. D'une façon significative, l'augmentation a été plus évidente en Catalogne où, traditionnellement, la critique musicale (dont la figure tutélaire était le compositeur récemment disparu Xavier Montsalvatge) est d'un niveau élevé. Au contraire, le niveau moyen des journaux madriléens distribués sur tout le territoire national est régulièrement mis en évidence. Des raisons historiques peuvent nous aider à comprendre ce phénomène, et c'est, curieusement, un journal électronique, exclusivement consacré à la musique classique qui a dévoilé en diverses occasions les clés pour comprendre de nombreux défauts d'une partie de la critique espagnole. Des articles comme l'éditorial “Prietas las filas...” (Mundoclasico.com, août 2000) font apparaître les relations entre la corruption de la critique espagnole des années 50 et 60 et celle qui existe actuellement à Madrid, en donnant les noms des collaborateurs des diverses institutions et publications du franquisme qui sont encore actifs aujourd'hui. Le poids du passé récent de l'histoire espagnole sur la critique musicale se manifeste par exemple dans le fait que la presque totalité des personnes qui exercent cette activité en Espagne sont des hommes. C'est peut-être un hasard, et si tel serait effectivement le cas—si l'on accepte l'inexistence du hasard dans l'histoire—ce serait quand même significatif.

Il ne faut donc pas s'étonner, étant donné ce tableau, que la critique musicale elle-même ne soit pas

En este panorama no es en absoluto de extrañar que la propia crítica musical no sea un asunto de reflexión demasiado recurrente y es, precisamente, esa notable ausencia de un discurso sobre la crítica musical lo que está en el origen de este ensayo. Su objetivo es principalmente el de definir cuál debería ser el perfil ideal de los críticos musicales, sobre todo de quienes ejercen su actividad en la prensa, y cuáles son los límites y los deberes que deben pautar su actividad. Tenerlos en cuenta ayudará a criticar mejor una profesión que puede contribuir de forma notable al desarrollo de una vida musical saludable. Habrá quien piense que los críticos son prescindibles, y que, si ya ellos no hacen ninguna falta, todavía menos falta hará discutir sobre lo que hacen. Las anécdotas que ilustran esta idea no escasean, algunas divertidas –como aquella en la que se compara a los críticos con la mafia, dejando entrever la esperanza de que acaben matándose entre ellos (Woody Allen dixit)– y otras inocuamente provocativas –como cuando Philip Glass afirma no creer que la crítica tenga demasiada influencia en la venta de discos y defiende que “la mejor manera de quitarle poder a los críticos es simplemente no leerlos” (*El País*, 28 de junio de 2001). Sin embargo, la realidad que nos rodea parece contradecir una cierta tendencia a minimizar tanto el poder como la función de los críticos, sobre todo de los que, como decía Mark Twain, no están de acuerdo con uno mismo. Como es bien sabido, para que la música “exista” en nuestra mediatizada sociedad, los contenidos verbales a ella asociados deben ser impecablemente elaborados y difundidos a través del mayor número posible de formatos. Ésta es la marca de una época que imprime al discurso sobre la música contornos bastante diferentes de los que tenía tradicionalmente. En los tiempos que corren, la crítica musical ha abandonado una buena parte de su aura autoritaria para, de una forma más modesta que en el siglo XIX, simplemente “poner a la disposición” de los lectores información fiable y argumentos aceptables que fundamentan una determinada opinión. El crítico ya no tiene la función de guía –casi espiritual– que parecía justificada décadas atrás, cuan-

un thème récurrent de réflexion. C’est précisément cette absence remarquable d’un discours sur la critique musicale qui est à l’origine de cet essai. Son objectif principal consiste à définir le profil idéal des critiques musicaux, surtout de ceux qui exercent leur activité dans la presse, et les devoirs et les limites qui doivent accompagner leur activité : en tenir compte aidera à mieux critiquer une profession qui peut apporter une contribution remarquable au développement d’une vie musicale saine. Il y a aura toujours des gens pour penser qu’on peut se passer des critiques ; et que si les critiques ne sont pas nécessaires, il est absolument inutile de discuter sur ce qu’ils font. Les commentaires qui illustrent cette idée ne sont pas rares, certains sont drôles – comme celui qui compare les critiques aux mafieux, avec l’espoir qu’ils finiront un jour par s’entretuer (Woody Allen). D’autres sont provocateurs d’une façon ingénue – quand Philip Glass affirme qu’il ne croit pas que la critique peut avoir trop d’influence sur la vente des disques, et prétend que “la meilleure façon de réduire le pouvoir des critiques consiste simplement à ne pas les lire” (*El País*, 28 juin 2001). La réalité semble cependant contredire cette tendance certaine à minimiser aussi bien le pouvoir que la fonction des critiques, surtout de ceux qui, comme disait Mark Twain, ne sont pas d’accord avec nous. Pour que la musique “existe” dans notre société de médias – on le sait bien – les contenus verbaux qui lui sont associés doivent être impeccablement élaborés et diffusés dans le plus grand nombre possible de formats. C’est la marque d’une époque qui imprime au discours sur la musique des contours bien différents de ceux qu’il avait traditionnellement. Par les temps qui courent, la critique musicale a abandonné une bonne part de son aura autoritaire pour mettre simplement – d’une façon plus modeste qu’au XIXe siècle – “à la disposition” des lecteurs une information digne de foi et des arguments acceptables pour soutenir une opinion donnée. Le critique n’a plus la fonction de guide – presque spirituel – qui semblait justifiée il y a quelques décennies, quand l’accès à l’information était plus difficile qu’aujourd’hui. Disons qu’actuellement, plutôt que d’orienter des opinions, le critique offre à ses lecteurs une partie de sa propre expérience, en désirant qu’elle soit jaugée et vérifiée. Malgré ce

do el acceso a la información era más difícil de lo que es ahora. Digamos que, actualmente, más que comandar opiniones, el crítico ofrece a sus lectores una parte de su propia experiencia, deseando que ésta sea comparada y verificada. Pese a este cambio, la crítica musical continúa siendo una actividad fundamental que favorece, no sólo el reconocimiento social de la propia música, sino la creación de conocimiento sobre ella.

La crítica musical es un discurso especializado, cuyo objeto principal es la música y que, por lo menos en el ámbito de las publicaciones periódicas de carácter divulgativo o generalista, se ejerce sobre acontecimientos musicales de actualidad y no tiene como destinatario principal a los profesionales. Ya no se entiende como "crítica" a una obra, y mucho menos a una obra musical impresa, tal como ocurre en la crítica literaria, sino a un grupo de géneros periodísticos que tienen la música como tema. El objeto de la crítica se ha desplazado hacia los productos que son actuales y de interés general, tales como el CD, el concierto y, en medios más especializados, el libro sobre música y la tecnología musical. Sólo las reseñas discográficas que se suelen incluir en los suplementos culturales se podrían comparar, a pesar de las diferencias, a las literarias, sobre todo cuando se trata de comentar primeras grabaciones de obras contemporáneas. Además, podríamos añadir otros temas relacionados con el sistema productivo de la música, que pueden ser también objeto de reflexión de la crítica: la educación musical, la política cultural y el mercado discográfico, entre otras. La perspectiva desde la que se aborda la música determina los diferentes géneros que pueden transmitir ese discurso. La columna de opinión, la reseña discográfica y la crónica de conciertos son los géneros que se identifican de forma más directa con la crítica musical, ya que suponen una parte de evaluación y de valorización final que, por principio, debe ser enunciada por alguien al que se le reconozca competencia en la materia. Otros géneros –tales como el reportaje, la entrevista o la presentación preliminar– carecen de esa orientación opinativa, y exponen "mera" información, por lo que se ad-

changement, la crítica musical continúa a ser una actividad esencial que favorece, no solamente la reconocimiento social de la música, sino también la creación de un saber musical reflexivo.

La crítica musical es un discurso especializado, cuyo objeto principal es la música. Il porte – du moins dans le cadre des publications journalistiques de vulgarisation ou ayant un profil généraliste – sur des événements musicaux d'actualité, et n'est pas principalement destiné aux professionnels. On ne l'entend plus comme "critique" d'une œuvre, et encore moins d'une œuvre musicale publiée (c'est le cas de la critique littéraire) mais comme un groupe de genres journalistiques qui ont pour thème la musique. L'objet de la critique s'est déplacé vers les produits actuels et d'intérêt général, comme le CD, le concert et, dans des milieux plus spécialisés, le livre traitant de la musique et de la technologie musicale. Seules les chroniques discographiques des suppléments culturels pourraient soutenir la comparaison, malgré quelques différences, avec les critiques littéraires, surtout lorsqu'il s'agit de commenter des premiers enregistrements d'œuvres contemporaines. Nous pourrions aussi ajouter d'autres thèmes qui ont un lien avec le système de production de la musique, et qui peuvent servir également de matière à réflexion pour la critique : l'éducation musicale, la politique culturelle et le marché du disque, entre autres. La perspective à partir de laquelle on aborde la musique détermine les divers genres qui peuvent transmettre ce discours. La rubrique réservée aux opinions, la chronique discographique et la chronique de concert sont les genres qui s'identifient le plus directement avec la critique musicale, puisqu'ils supposent une part d'évaluation et de valorisation finale devant, en principe, être énoncée par quelqu'un qui est reconnu comme une compétence en la matière. D'autres genres – comme le reportage, l'entretien ou l'avant-chronique – n'ont pas ce caractère d'évaluation, présentant une "pure" information ; ils se rattachent donc à la catégorie de textes élaborés par des journalistes professionnels de formation généraliste, bien que, dans l'idéal, ils devraient être confiés à des journalistes spécialisés.

En principe, la richesse de l'information sur la musique dépendra du niveau de la formation

criben a los que son elaborados por periodistas profesionales de formación generalista, aunque lo deseable sería que fuesen periodistas especializados.

En principio, tanto más rica será la información sobre música cuanto mayor y mejor sea la formación musical de quien la escribe. Ahora, lo cierto es que muy difícilmente se puede defender que el crítico musical ideal deba tener un determinado perfil profesional. Es absolutamente indiferente que sea compositor o musicólogo, instrumentista o melómano con formación musical y universitaria. A este respecto, pensar que la música es, en términos absolutos, el objeto de la crítica puede hacer caer en opiniones un tanto extremas y bastante estériles. Efectivamente, el crítico y el periodista especializado en música –considerando que ambas son funciones diferenciadas que pueden ser asumidas por personas diferentes o por una única persona– no son los mediadores entre el lector y la música. Son los mediadores entre el lector y los compositores, los intérpretes, las obras musicales y las interpretaciones concretas, las instituciones que regulan la actividad musical, los productores de espectáculos musicales, la industria discográfica, los fabricantes de instrumentos musicales y de reproductores de música, entre otras muchas cosas. Sin embargo, lo que no es indiferente es la necesidad de que ambos, tanto el crítico como el periodista especializado en música, posean una serie de talentos y de habilidades, además de conocimiento sobre los asuntos de los que tratan, que aseguren el éxito de su actividad. Particularmente, el crítico musical debe saber buscar, filtrar y ordenar, dándole un nuevo sentido, la información de la que dispone, analizándola conforme su experiencia y sus conocimientos. Como su tarea incluye regularmente la evaluación de aquello sobre lo que escribe, hay una serie de presupuestos éticos que deben guiar su trabajo, y que deberíamos encontrar en todas las críticas musicales: tratamiento objetivo de la información, capacidad de interrogación, actitud comprensiva, exclusión de cualquier tipo de personalización y valorización argumentada de forma veraz. Además, debe tener una excelente capacidad de co-

musical de celui qui la rédige. Ceci dit, on peut difficilement prétendre que le critique musical idéal doit avoir un profil professionnel déterminé. Peu importe qu'il soit compositeur ou musicologue, interprète ou mélomane ayant une formation musicale et universitaire. Sur ce point, penser que la musique est, dans l'absolu, un objet de la critique peut provoquer des opinions assez extrêmes et plutôt stériles. En effet, le critique et le journaliste spécialisé en musique – considérant que ces deux fonctions sont distinctes et qu'elles peuvent être assumées par deux personnes ou par une seule – ne sont pas des médiateurs entre le lecteur et la musique. Ce sont des médiateurs entre le lecteur et les compositeurs, les interprètes, les œuvres musicales et des interprétations concrètes, les institutions qui régissent l'activité musicale, les producteurs de spectacles musicaux, l'industrie discographique, les fabricants d'instruments musicaux et d'appareils d'écoute, parmi beaucoup d'autres choses. Cependant, il est important que tous deux, le critique comme le journaliste spécialisé en musique, possèdent, en plus des connaissances sur les sujets à traiter, toute une série de talents et de capacités qui assurent le succès de leur activité. Le critique musical doit savoir, en particulier, chercher, filtrer et ordonner, en lui donnant un sens nouveau, l'information dont il dispose, et l'analyser en fonction de son expérience et de ses connaissances. Étant donné que sa tâche inclut normalement l'évaluation du sujet sur lequel il écrit, il y a une série de présupposés éthiques qui doivent guider son travail et que nous devrions trouver dans toutes les critiques musicales : traitement objectif de l'information, capacité de questionnement, attitude compréhensive, exclusion de tout type de considérations d'ordre personnel, appréciation de valeur sur une base solide. Le critique doit en outre posséder une excellente capacité de communication. Il doit être capable d'exposer ses arguments de façon personnelle, claire et élégante, en s'adaptant aux conventions et aux règles de chaque genre journalistique. Il devrait peut-être posséder aussi ce talent que nous appelons normalement intuition ou flair, et qui est, plus simplement, la capacité d'identifier plus rapidement que les autres les qualités et les défauts, tout en fournissant les critères de cette identification.

municación. Debe ser capaz de exponer sus argumentos de forma personal, clara y elegante, adaptándose a las convenciones y reglas de cada género periodístico. Es posible que deba poseer también aquel talento que normalmente denominamos intuición u olfato, y que es, más simplemente, la capacidad de identificar más rápidamente que los otros las cualidades y los defectos, así como las razones que explican tanto las unas como los otros.

Es cierto que las limitaciones que imponen los propios medios de comunicación determinan en gran medida el perfil de la crítica. Sobre todo en la periodística en formato papel, que es aquella de la que trata principalmente este artículo, pueden ser identificadas las mismas transformaciones que ha sufrido la propia profesión informativa, muy determinada por las premisas de la actualidad y del interés general que pautan la elección de casi todos los asuntos que aborda regularmente. Además, hay algunas realidades cotidianas que a veces se olvidan y que todo lector de periódicos experimentado tiene siempre en cuenta a la hora de asumir las opiniones que lee diariamente. La crítica musical periodística, tal como el medio en el que llega a sus destinatarios, es efímera por definición. Su presencia, y a veces su ausencia, se decide por criterios ajenos al asunto del que trata: un corte súbito en el número de páginas, la ausencia y el exceso de noticias, o la imposibilidad de entrar en contacto con una fuente son a menudo factores que determinan su maquetación —o sea, su importancia jerárquica en relación con otros contenidos— y su propia elaboración, realizada en ocasiones a una velocidad alucinante. El horror al vacío que caracteriza al periodismo hace, en situaciones extremas, que la necesidad de llenar un espacio en la página se sobreponga a la sincera predisposición del crítico para escribir sobre un asunto. Ellos son conscientes de esto, pero, a veces, los lectores, no.

Además, en la elaboración de la agenda diaria de los periódicos, es difícil escapar a la presión —muy explícita: no estoy hablando ni de maquinaciones ocultas ni de sobornos— de los principales agentes del mercado musical internacio-

Il est certain que les limitations imposées par les médias eux-mêmes déterminent en grande partie le profil de la critique. Surtout le journalisme écrit dont traite principalement cet article, où l'on peut identifier les mêmes transformations subies par les métiers de l'information, un journalisme très conditionné par l'actualité d'intérêt général, qui détermine le choix de presque tous les sujets qu'elle aborde habituellement. Il y a en outre certaines réalités quotidiennes qu'on oublie parfois et que tout lecteur expérimenté prend toujours en compte au moment de s'approprier les opinions qu'il lit tous les jours. La critique musicale journalistique, tout comme le moyen par lequel elle arrive à ses destinataires, est par définition éphémère. Sa présence, et parfois son absence, se décide selon des critères qui n'ont rien à voir avec les sujets qu'elle traite : une réduction subite du nombre de pages, l'absence et l'excès de nouvelles ou l'impossibilité d'entrer en contact avec une source d'information, sont souvent des facteurs qui déterminent sa mise en page — c'est-à-dire, l'importance hiérarchique de la critique par rapport à d'autres textes — et même son élaboration, qui a lieu dans certains cas à une vitesse hallucinante. L'horreur du vide qui caractérise le journalisme oblige, dans des situations extrêmes, le critique à remplir un espace dans la page, sans qu'il se sente sincèrement prédisposé à écrire sur un sujet donné. Les critiques en sont conscients mais, parfois, les lecteurs ne le sentent pas.

De plus, étant donné l'élaboration du calendrier des journaux, il est difficile d'échapper à la pression — très explicite : je ne parle pas ici des magouilles ni des dessous-de-table — des principaux acteurs du marché musical international : producteurs, programmeurs et maisons de disques. Ce sont eux, certains avec plus de succès que d'autres, qui dictent le calendrier de l'actualité, et qui fournissent donc la plupart des nouvelles dont les médias ont besoin. Cette constatation nous conduit à une question qui a été effleurée dans les paragraphes antérieurs : quel est le degré d'influence du critique musical aujourd'hui, en tant que formateur d'opinion ? Ou, en d'autres termes, quel est son pouvoir effectif dans le réseau d'acteurs qui permettent l'existence d'un marché musical et d'une vie musicale digne de ce nom ? Ce n'est pas une question frivole : elle doit, de plus, être



nal: productores, programadores y casas discográficas. Ellos son los que, unos con más éxito que otros, suelen dictar la agenda de la actualidad, y por lo tanto, los que ofrecen en mayor proporción las noticias que los medios de comunicación precisan. Esta constatación nos lleva a retomar una cuestión que ha sido fugazmente referido en los párrafos anteriores: ¿cuál es el grado de influencia que tienen los críticos musicales hoy en día como formadores de opinión? O, en otras palabras, ¿cuál es su poder efectivo en la red de agentes que hacen posible la existencia de un mercado musical y de una vida musical digna de ese nombre? Ésta no es una pregunta baladí que, además, debe ser planteada con la mayor transparencia posible debido a las implicaciones que conlleva, y cuya respuesta debe ser correctamente contextualizada. Los productores tienen un papel fundamental en la creación de noticias y en el lanzamiento de novedades que marcan la dinámica del mercado. Por un lado, las casas discográficas internacionales que participan activamente en la definición y orientación de las carreras de sus intérpretes y, por otro lado, las entidades programadoras –privadas, como es el caso de las fundaciones, y, sobre todo, estatales– que son las responsables de los grandes eventos musicales y que, obviamente, determinan la parte más destacada de la actividad musical. Sin embargo, al mismo tiempo, los destinatarios de la música tienen cada vez más fuentes de información que les permiten fácilmente contrastar y dar respuesta a sus propios gustos. La relativa facilidad con la que compositores e intérpretes pueden difundir su música, directamente o a través de etiquetas especializadas, gracias al impresionante desarrollo de la tecnología de reproducción sonora es también un contrapeso a la hegemonía unificadora de las grandes casas discográficas. En medio de esta compleja red, el crítico debe aprender a orientarse para distinguir en su tarea la propaganda de la publicidad, y ésta de la divulgación. O sea, no vale la pena lamentarse beatamente por el poder que los grandes productores tienen, sino que quien ejerce la crítica musical debe entender el papel que le toca desempeñar y –aceptando que

posee con la plus grande transparence possible étant donné ses implications, aussi sa réponse doit-elle être correctement située dans son contexte. Les producteurs ont un rôle fondamental dans la création de l'information et dans le lancement des nouveautés qui marquent la dynamique du marché. D'une part, les maisons de disques internationales participent activement à la définition et à l'orientation des carrières de leurs interprètes et, d'autre part, les entités qui s'occupent de la programmation – celles privées, comme les fondations et surtout celles qui dépendent de l'État – sont les responsables des grands événements musicaux et déterminent évidemment la partie la plus visible de l'activité musicale. Mais en même temps, les destinataires de la musique disposent de sources d'information de plus en plus nombreuses qui leur permettent facilement de comparer leurs goûts et de trouver des réponses satisfaisantes. La relative facilité avec laquelle les compositeurs et les interprètes peuvent diffuser leur musique, directement ou à travers des labels spécialisés, grâce au développement impressionnant de la technologie de reproduction sonore, crée aussi un contrepoids à l'hégémonie unificatrice des grandes maisons de disques. Au milieu de ce réseau complexe, le critique doit apprendre à s'orienter pour distinguer entre la propagande et la publicité, et entre la publicité et la vulgarisation. C'est-à-dire qu'il ne sert à rien de se plaindre bêtement du pouvoir que possèdent les grands producteurs, mais il faut au contraire que celui qui exerce la critique musicale comprenne le rôle qu'il a à jouer et – acceptant l'impossibilité de se soustraire complètement aux influences – être capable de ne pas transiger sur les principes qui constituent la base de ses opinions personnelles. N'en parlons même pas que, dans cette situation, le critique assume encore plus la fonction du commentateur spécialisé, dont l'importance se mesure non seulement par sa capacité de formuler des opinions, mais aussi par la continuité et la qualité de son accès à l'information sur les divers aspects de la musique.

En tenant compte de ce dernier point, il est curieux de constater que la plupart de la critique musicale, en Espagne, se développe en tournant le dos aux institutions d'enseignement supérieur, qu'il s'agisse des conservatoires ou des universités. Si les critiques qui

es imposible abstraerse completamente de su influencia— ser capaz de no transigir en aquellos principios que constituyan el fundamento de sus opiniones personales. Ni que decir tiene que, en esta situación, el crítico asume todavía más la función del comentador especializado, cuya importancia se define no sólo por su capacidad de dar opiniones, sino por la continuidad y la cualidad del acceso que tiene a la información sobre los diversos aspectos de la música.

Teniendo esto último en cuenta, es curioso descubrir que, en España, la crítica musical se desarrolla casi toda ella de espaldas a las instituciones de enseñanza superior, sean conservatorios o universidades. Si ya son bastante raros los críticos con licenciaturas en cualquier especialidad relacionada con la música, se pueden contar con los dedos de una mano los que ejercen en paralelo una actividad investigadora relevante o los que, siendo compositores o intérpretes, han sido capaces de conducir una carrera fuera del área de influencia que su propia actividad como críticos alcanza. El hecho de que, actualmente, se dé una importancia notable a la crítica musical en el ámbito de la investigación musicológica—hasta el punto de que, por ejemplo, en la licenciatura española en Historia y Ciencias de la Música hay una asignatura troncal que se dedica específicamente a su estudio, concibiéndola como “Musicología Aplicada”— es un hecho que nos conduce directamente a cuestionarnos acerca de la relación existente entre ambas. Es obvio que, desde el punto de vista académico, la crítica es un posible objeto de estudio, una fuente documental que puede ser analizada desde una perspectiva tanto histórica como etnomusicológica. Al contrario, la crítica se beneficiará del conocimiento que, quien la ejerza, tenga sobre los temas que trata, en su mayoría abordados de una manera exhaustiva por investigadores universitarios. Sin embargo, hay que tener clara la distinción entre sus objetivos—el trabajo académico pretende sobre todo explicar, mientras que la crítica tiene como función principal evaluar—, así como las diferencias retóricas existentes entre los géneros característicos de cada una de esas actividades: no es lo mismo una mo-

possèdent une licence dans n'importe quelle spécialité relative à la musique sont plutôt rares, rarissimes sont ceux qui exercent en parallèle une activité de recherche d'un haut niveau ou ceux qui, compositeurs ou interprètes, ont été capables de mener à bien une carrière hors de la zone d'influence de leur propre activité de critique. Le fait qu'on donne actuellement une grande importance à la critique musicale dans le cadre de la recherche musicologique— qui se manifeste par exemple, dans le diplôme espagnol de licence en Histoire et Sciences de la musique qui comprend une matière de tronc commun spécialement consacrée à son étude et conçue comme “Musicologie Appliquée”— nous conduit directement à nous questionner sur la relation qui existe entre ces deux matières. Il est évident que, d'un point de vue académique, la critique est un possible objet d'étude, une source documentaire qui peut être analysée dans une perspective historique tout autant qu'ethnomusicologique. Au contraire, la critique bénéficiera de la connaissance que celui qui l'exerce aura sur les thèmes qu'il traite, pour la plupart étudiés d'une manière exhaustive par les chercheurs universitaires. Cependant, il faut savoir distinguer clairement entre les objectifs— le travail académique prétend surtout expliquer, tandis que la critique a pour fonction principale d'évaluer— et percevoir les différences rhétoriques qui existent entre les genres caractéristiques de chacune de ces activités : une monographie devant être publiée dans une revue spécialisée dans l'histoire de la musique ou dans la théorie musicale est différente d'un article d'opinion, bien que les deux textes puissent traiter du même sujet et être signés par le même auteur. Cela devrait en principe s'appliquer aussi aux nouveaux répertoires, en particulier à la musique contemporaine, bien que, dans de nombreux cas, les critiques musicaux soient, après les compositeurs, les premiers à écrire sur les œuvres récemment créées ou enregistrées. En Espagne, cette situation est encore plus habituelle que dans d'autres pays car la création musicale des dernières décennies ne semble pas avoir encore attiré, au moins d'une façon notoire et consistante, les départements universitaires qui enseignent l'histoire et les sciences de la musique.

Il n'y a pas de genres musicaux qui soient plus

nografía para ser publicada en una revista especializada en historia de la música o en teoría musical que una columna de opinión, a pesar de que ambas puedan tratar el mismo asunto y ser firmadas por la misma persona. En principio, esto se debería aplicar también a los repertorios completamente novedosos, especialmente a la música contemporánea, aunque, en muchos casos, los críticos musicales son, después de los propios compositores, los primeros en escribir acerca de las obras recientemente estrenadas o grabadas. En España esta situación es todavía más habitual que en otros países porque la creación musical de las últimas décadas no parece haber tentado todavía, por lo menos de una forma notoria y consistente, a los departamentos universitarios donde se imparte la especialidad en Historia y Ciencias de la Música.

No hay géneros musicales que sean más aptos para la crítica y para su difusión en los medios que otros. De hecho, todo lo que se ha ido exponiendo a lo largo de este texto se puede aplicar indistintamente a lo que entendemos habitualmente como música clásica —o sea, el “repertorio”— y a la música popular. Por supuesto, la composición contemporánea no se hurta a esta realidad, a pesar de que solamos imaginarla como una especie de bastión de la creatividad individual, un espacio de resistencia frente al ruido que proviene tanto de otros géneros musicales petrificados en la tradición o por el mercado, como de los propios medios de comunicación. Ese ruido es, no obstante, sinónimo de multiplicidad de argumentos y de puntos de vista que se pueden encontrar reunidos de formas muy enriquecedoras y bastante poco ortodoxas. Para comprobarlo, consúltense las páginas de la revista inglesa *The Wire*: en esta publicación las voces de Kaija Saariaho y de Frederic Rzewski se oyen juntamente con las de los más aguerridos intérpretes de *hip hop*, *electro funk* o *free jazz*, y compositores de música *Tecno* se enfrentan con la audición a ciegas de obras electrónicas de Karlheinz Stockhausen. Puede que esta transformación de la creación musical contemporánea en una forma de paisaje sonoro no sea del agrado de quienes están



adaptés que d'autres à la critique et à sa diffusion dans les médias. De fait, tout ce qui a été exposé au cours de ce texte peut s'appliquer indistinctement à ce que nous appelons habituellement musique classique — c'est-à-dire, le “répertoire”—, et à la musique populaire. La composition contemporaine, bien évidemment, n'échappe pas à cette réalité, bien que nous l'imaginions généralement comme une sorte de bastion de la créativité individuelle, un espace de résistance face au bruit qui provient de genres musicaux pétrifiés par la tradition ou par le marché, aussi bien que des médias. Ce bruit est, cependant, synonyme de multiplicité d'arguments et de points de vue qui peuvent se réunir de façon très enrichissante et assez peu orthodoxe. Pour vérifier cela, consultez les pages de la revue anglaise *The Wire* : dans cette publication, les voix de Kaija Saariaho et de Frederic Rzewski sont écoutés avec les interprètes les plus aguerris de *hip hop*, *electro funk* ou *free jazz*, tandis que des compositeurs de musique *techno* s'affrontent à l'audition à l'aveugle d'œuvres électroniques de Karlheinz Stockhausen. Peut-être que cette transformation de la création musicale contemporaine en une forme de paysage sonore ne plaît pas à ceux qui sont trop attachés affectivement aux idées associées au paradigme de la musique absolue. De fait, ce phénomène peut avoir comme conséquence une réception superficielle, même de la part de la critique qui commente habituellement les œuvres “à l'oreille”, parce que la partition est devenue un support utilisé principalement par les compositeurs, les interprètes et les théoriciens de la musique. Il est cependant

afectivamente demasiado apegados a las ideas asociadas al paradigma de la música absoluta. De hecho este fenómeno puede tener como consecuencia una recepción superficial, incluso por parte de la crítica, que comenta habitualmente las obras “de oído” porque la partitura se ha convertido en un soporte usado principalmente por los compositores, los intérpretes y los teóricos musicales. Con todo, lo cierto es que no querer ver las tendencias que caracterizan la contemporaneidad no es suficiente para aniquilarlas, ni siquiera para contrariarlas. Para concluir apropiándome de la feliz formulación de Walter Benjamin: en una época donde el arte se disfruta distraídamente, la crítica rara vez constituye una excepción.

Teresa Cascudo es Doctora en Ciencias Musicales Históricas por la Universidade Nova (Lisboa). Profesora en la licenciatura en Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de La Rioja. Ha colaborado como crítica en diversos medios de comunicación, entre ellos el diario *Mundoclasico.com* y el periódico portugués *Público*.

certain que le fait de ne pas vouloir voir les tendances qui caractérisent la contemporanéité ne suffit pas pour les anéantir, même pas pour les contrarier. Pour conclure en empruntant l'heureuse phrase de Walter Benjamin : à une époque où l'art est savouré d'une façon distraite, la critique constitue rarement une exception.

Teresa Cascudo est Docteur en sciences musicales historiques de la *Universidade Nova* (Lisbonne). Professeur de deuxième cycle (licence) d'Histoire et Sciences de la musique à l'Université de La Rioja. Teresa Cascudo a collaboré comme critique dans divers médias, comme le site *Mundoclasico.com* et le journal portugais *Público*.

## ¿Para qué sirve un crítico?

**Y**a es un lugar demasiado común responder que para nada, así que tal afirmación me está vedada. Intentemos algo más original, tratemos de justificar su existencia. De hecho existen y desde hace tiempo, así que alguna función tendrán, ¿no? Y ya que existen, mejor es mantener relaciones diplomáticas con ellos.

Una manera hábil de encarar el asunto es reformular la pregunta: “*a quién*” le sirve un crítico. Aquí ya podemos desguazar mejor el problema, tarea a la que me entrego con ardor. Me circunscribo al mundo musical, el que menos ignoro; posiblemente se hallen paralelos en otros medios artísticos y –por qué no– científicos.

La función primordial del crítico es verbalizar lo que los creadores han hecho para facilitar el acceso a sus obras. Ésta es una tarea intrínsecamente didáctica, de información, descripción, contextualización, de análisis, de entender y explicar cómo suceden las cosas, de elaboración de teorías (o al menos hipótesis de trabajo razonables).

El destinatario directo, el principal beneficiario, es el profano; ya sea que el crítico oriente a la masa de “consumidores de cultura” (término repugnante, pero útil); ya sea que asesore a los organizadores de conciertos (cuya obligación fundamental no es conocer a fondo los caminos tortuosos de la creación sino coordinar horarios, elaborar una eficiente estrategia de propaganda, cuidar las relaciones públicas, redactar contratos coherentes, concertar alianzas con instituciones culturales, establecer y cuidar un círculo estable de patrocinadores, y –en fin– evitar la bancarrota).

En cierto modo, el crítico es como un sacerdote pagano, un “mediador entre Dios y los hombres”, con todas las diferencias del caso pero también

## À quoi sert un critique ?

**R**épondre qu'un critique ne sert à rien est un lieu commun trop rebattu pour que je reprenne cette affirmation à mon compte. Tentons une démarche plus originale : essayons de justifier son existence. Les critiques existent de fait, et depuis longtemps. Peut-on donc supposer qu'ils remplissent une quelconque fonction. Et puisqu'ils existent, il vaut mieux avoir des relations diplomatiques avec eux.

Une manière habile d'affronter l'affaire serait de reformuler la question : à *qui* sert un critique ? Là, nous pouvons mieux débroussailler les données du problème, tâche à laquelle je me livre avec ardeur. Je m'en tiendrai au monde musical, celui que je méconnais le moins ; mais il est possible d'établir des parallèles avec d'autres milieux artistiques et –pourquoi pas– scientifiques.

La fonction primordiale du critique est d'exprimer en paroles ce que les artistes créateurs ont réalisé, afin de faciliter l'accès à leurs œuvres. C'est une tâche essentiellement didactique, d'information, de description, de contextualisation, d'analyse, qui consiste à comprendre et à expliquer comment les choses arrivent, à élaborer des théories (ou au moins des hypothèses de travail raisonnables).

Le destinataire direct, le principal bénéficiaire, est le profane ; soit parce que le critique guide la masse des “consommateurs de culture” (terme répugnant mais utile), soit parce qu'il conseille les organisateurs de concerts (dont l'obligation fondamentale n'est pas de connaître à fond les voies tortueuses de la création mais de prévoir des horaires, d'élaborer une stratégie efficace de publicité, de s'occuper des relations publiques, de rédiger des contrats cohérents, de nouer des liens avec des institutions culturelles, d'établir et maintenir un cercle stable de sponsors et –enfin– d'éviter la faillite).

D'une certaine façon, le critique est une sorte de

con todos sus peligros implícitos: para mantenerse en estado relativamente puro, un crítico debe evitar generar una casta de administradores de la única verdad (como es sabido, "*verdad hay una sola: la mía*").

Pongamos el aspecto positivo. Un crítico debiera (bien pudiera):

– divulgar el conocimiento estético (en el mismo sentido que Isaac Asimov o Carl Sagan han divulgado el conocimiento científico, es decir, sin bastardearlo demasiado).

– aconsejar a los organizadores de conciertos, conductores de audiciones radiofónicas o empresarios de casas editoriales para elegir repertorio; tarea delicadísima que implica, en el fondo, determinar –manipular– destinos profesionales de compositores e intérpretes.

– dar elementos válidos para que el lego pueda moldear su propio criterio estético, para que el público se autocapacite para un consumo alerta –no pasivo– de productos culturales. Con que el crítico ofrezca al menos "reglas de pulgar" ya es suficiente, mucho más tampoco es realista. "Desasnar" es una denominación digna y sintética para esta noble labor.

– poniéndonos extremos, puede ayudar que un crítico señale y diferencie lo quietista de lo progresivo, lo reaccionario de lo arriesgado, lo tramposo de lo sincero, lo acomodaticio de lo valiente. Pero afirmo esto no sin reservas: ¿cómo se diferencia la paja del heno sin el riesgo de ver sólo la paja en el ojo ajeno? Para decir qué es verdadero y falso en arte, qué está bien o mal, habría que estar capacitado para determinar –por ejemplo– si una idea artística en concreto está expresada de manera óptima y desarrollada al máximo de sus posibilidades. Pronto repetiríamos la injusticia de Pierre Boulez cuando critica a Arnold Schönberg por quedarse a mitad de camino, por no llevar al extremo el pensamiento dodecafónico y extrapolarlo a las duraciones, intensidades, ataques y timbres; lo cual equivale a reprocharle a Newton el no haber elaborado la Teoría de la Relatividad. Muchachos, llega un momento en que cada uno hace lo mejor que puede. ¿Debe ser el crítico un hacedor de productos culturales? Hay quien sostiene que sí, que sería

prêtre païen, un "médiateur entre Dieu et les hommes", avec toutes les différences propres à ce cas particulier et avec tous les dangers que cela implique : pour rester relativement impartial, un critique doit éviter de générer une caste d'administrateurs de la vérité unique (comme on le sait bien, "*il n'y a qu'une vérité : la mienne*").

Occupons-nous de l'aspect positif. Un critique devrait (devrait pouvoir) :

– effectuer un travail de vulgarisation du savoir esthétique (au sens où Isaac Asimov ou Carl Sagan ont été des vulgarisateurs du savoir scientifique, c'est-à-dire, sans le rendre trop bâtarde).

– conseiller les organisateurs de concerts, les directeurs des programmes radiophoniques ou les agents des maisons d'édition dans leurs choix de répertoire ; tâche très délicate qui implique, en fait, de déterminer – manipuler – les destins professionnels des compositeurs et des interprètes.

– fournir des éléments pouvant permettre au profane de se forger ses propres critères esthétiques, pour que le public devienne capable de consommer les produits culturels en toute indépendance et d'une façon active et non passive. Il suffit que le critique propose des règles aussi simples que celle de trois; davantage ne serait pas réaliste. "Dénier" est un terme digne et synthétique pour nommer cette noble tâche.

– en prenant des positions radicales, il pourrait être utile que le critique signale et établisse la différence entre l'ankylose et le progressisme, la réaction et le risque, la triche et la sincérité, la commodité et l'audace. Mais j'affirme cela non sans réserves : comment peut-on faire la différence entre la paille et le foin sans courir le risque de ne voir que la paille dans l'œil du voisin? Pour dire ce qui est vrai ou faux en art, ce qui est bien ou mal, il faudrait être capable de déterminer – par exemple – si telle ou telle idée artistique est exprimée d'une manière optimale et développée au maximum. Sinon, nous ne tarderions pas de répéter l'injustice de Pierre Boulez critiquant Arnold Schönberg en lui reprochant d'être resté à mi-chemin, de ne pas être allé au bout de la pensée dodécaphonique et de ne pas l'avoir appliqué aux durées, aux intensités, aux modes d'attaque et aux timbres ; ce qui revient à reprocher à Newton de ne pas avoir élaboré la théorie

recomendable (como Coriún Aharonián en su breve ensayo “¿Crítica?”, de 1986), así tiene experiencia “desde dentro”. Aunque yo no lo veo como una necesidad imperiosa. Sí es imprescindible que el crítico sea un oyente profesional con capacidad de análisis y de verbalización, de poner en palabras, lo opuesto a un diletante al estilo “*me gusta/no me gusta*”. Además, un enorme peligro del creador metido a crítico es el de la excesiva subjetividad.

La subjetividad, el gusto, son inevitables y no son indeseables de por sí. No por ser algo subjetivo es menos real. Faltaba más. Ocurre que por lo general un creador tiene una posición tomada, ha asumido opciones estéticas fuertes, tiene –por definición– una manera particular de ver el mundo (sonoro, pictórico, el de las ideas). En teoría, al menos, un crítico comprende los procesos de creación pero no se compromete con exclusividad con ninguno de ellos, no “se casa” con ninguna corriente estética en particular; debe esforzarse constantemente por expandir su horizonte de experiencias (auditivas, visuales) y ampliar su capacidad de interrelacionar y hallar paralelismos allí donde no se presupone que existan. En caso ideal, el crítico será como un barómetro lo suficientemente sensible como para detectar los primeros cambios de presión (= convulsiones en el ambiente artístico) antes de que se desencadene la tormenta (= surgimiento de una nueva corriente estética). Qué lejos está este anhelo de la cruda cotidianidad.

¿Puede un crítico influir en los creadores? Tal como venía la argumentación expuesta hasta aquí, pareciera que no, porque su función es relatar lo que hizo otro y porque las teorías (o las hipótesis) se fabrican para acercarse a las obras, no para producir. Sin embargo, de hecho, un crítico puede cumplir una función comparable a la de un psicólogo: repetir, como un eco, lo que dice el creador, relacionándolo con lo que dijo hace tres meses o tres años, deconstruyendo su discurso, planteando preguntas capciosas, y de este modo contribuir a que el autor tome conciencia de algún aspecto escondido de sus propios procesos de creación, profundice su pensamiento artístico y

de la relatividad. Jeunes gens, il arrive une heure où chacun fait de son mieux.

Le critique doit-il être un créateur de produits culturels ? Certains pensent que ce serait recommandable (comme Coriún Aharonián dans son bref essai “*Critique ?*”, de 1986) : le critique aurait ainsi une expérience “*de l’intérieur*”. Je ne pense pas que c’est une nécessité impérieuse. En revanche, il est indispensable que le critique soit un auditeur professionnel ayant une capacité d’analyse et de verbalisation, qu’il soit capable d’exprimer des concepts par des mots ; tout le contraire d’un diletante du genre “*ça me plaît / ça ne me plaît pas*”. Quant au créateur qui assume le rôle du critique, il court un énorme danger, celui de la subjectivité excessive.

La subjectivité, le goût, sont inévitables et ne sont pas indésirables en soi. On n’est pas moins dans le vrai en étant subjectif. Ce serait un comble. Mais en général un créateur prend position, assume des options esthétiques fortes : il a – par définition – une manière particulière de voir le monde (sonore, plastique, celui des idées). Tandis qu’un critique, du moins en théorie, comprend les processus de création mais il ne “se marie” et ne « se compromet » avec aucun courant esthétique particulier. Il doit s’efforcer constamment à élargir son horizon d’expériences (auditives, visuelles) et à amplifier sa capacité à établir des connexions et à trouver des parallélismes là où personne ne soupçonne qu’il peut y en avoir. Idéalement, le critique serait une sorte de baromètre suffisamment sensible pour détecter les premiers changements de pression (= convulsions dans l’ambiance artistique) avant le déchaînement de la tempête (= surgissement d’un nouveau courant esthétique). Comme il est loin cet ardent désir de la quotidienneté.

Un critique peut-il influencer les créateurs ? Suivant l’argumentation exposée jusqu’ici, il semblerait que non, parce que sa fonction est de relater ce qu’ont fait les autres et parce que les théories (ou les hypothèses) sont fabriquées pour approcher les œuvres, non pas pour produire. Cependant, un critique peut, de fait, remplir une fonction comparable à celle d’un psychologue : répéter, comme un écho, ce que dit le créateur, en établissant un lien avec ce

que escriba (componga, dibuje) de manera más integral.

Otra manera sana de influir (enumerar las maneras enfermas y destructivas rebasaría los límites de esta revista) es azuzar, inquietar, estimular, picanear, incitar, aguijonear, sugerir, insinuar, despertar curiosidad. “*Sería interesante que existiese una obra con tales características*”. Realizar la crítica descriptiva de una obra inexistente puede estimular la imaginación calenturienta de alguno. Caso paradigmático (cierto que algo extremo) es el inexistente *Apocalipsis cum Figuris* que Thomas Mann describe en *Doktor Faustus*. Inexistente hasta que varios litros de compositores se pusieron –*a posteriori*– a escribirlo.

“Caramba” me dice un colega a quien mostré los bocetos de este ensayo. “Pareciera que un crítico tiene que ser Superman”. No sé qué se pensaría. ¿Acaso que los críticos son seres diletantes, snobs, exhibicionistas, preocupados por su prestigio social y por figurar, castrados castradores que canalizan sus frustraciones ejercitando la crítica como terapia ocupacional durante las horas solitarias, ya sea bajándole la caña a lo que no se ajusta al Canon o escribiendo con los ojos en blanco sobre esas cosas que nunca se alcanzan? Pero por favor.

“Escrito el 30 y 31 de mayo de 2002 para *Doce Notas Preliminares* N° 9 (Madrid) como mi última actividad oficial en el marco de una beca de la fundación alemana *Künstlerhäuser Worpswede*”. Juan María Solare

qu’il avait dit trois mois ou trois ans auparavant, en déconstruisant son discours, en posant des questions captieuses, et de cette façon contribuer à ce que l’auteur prenne conscience d’un aspect caché de ses processus de création, qu’il approfondisse sa pensée artistique et qu’il écrive (compose, dessine) d’une façon plus intégrale.

Une autre manière saine d’exerciter une influence (énumérer les manières malsaines et destructives dépasserait le cadre de ce texte) consiste à exciter, inquiéter, stimuler, piquer, inciter, aiguillonner, suggérer, insinuer, éveiller la curiosité. “*Il serait intéressant qu’il existe une œuvre ayant telle ou telle caractéristique*”. Faire la critique descriptive d’une œuvre inexistante peut stimuler l’imagination fébrile de certains. Un cas paradigmatique (cela représente certainement une situation extrême) est posé par l’inexistant *Apocalipsis cum Figuris* que Thomas Mann décrit dans *Doktor Faustus*. Inexistant jusqu’à ce qu’un tas de compositeurs se mirent –*a posteriori*– à l’écrire.

“*Nom d’une pipe*”, me dit un collègue à qui je montrai des esquisses de ce texte. “*On dirait qu’une critique doit être Superman*”. Je ne sais pas ce qu’il avait pu s’imaginer : peut-être que les critiques étaient des diletantes, des snobs, des exhibitionnistes préoccupés de leur prestige social et de faire bonne figure, des châteurs châtés qui canalisent leurs frustrations en exerçant la critique comme une thérapie occupationnelle dans leurs heures de solitude, en clouant le bec à ceux qui ne se conforment pas au Canon, ou en écrivant les yeux tournés vers l’intérieur, vers ces choses qui seront toujours hors de portée? Mais je vous en prie.

“Ce texte écrit les 30 et 31 mai 2002 pour *Doce Notas Preliminares* N° 9 (Madrid) est ma dernière activité officielle dans le cadre d’une bourse de la fondation allemande *Künstlerhäuser Worpswede*”. Juan María Solare



## Evaluación, sentido crítico y formación musical hoy

La presente reflexión evoca un ámbito muy poco tratado: el *sentido crítico*, en particular, en la *evaluación* personal del alumno, el profesor y el público; en la práctica vocal, instrumental, la composición, la audición... Empleo el amplio término de "formación musical" apostando con la intención de englobar las nociones "pedagógicas", que se sitúan sólo del lado del que aprende, de "educación musical", calificativo de la enseñanza en colegios e institutos, y de "formación musical" que, en sentido restringido, es el nombre oficial de la enseñanza de solfeo en conservatorios. Me fijo en dos ideas conceptuales contemporáneas: las teorías de la complejidad, llamadas también teorías del caos y que pertenecen principalmente a la esfera científica, y la postmodernidad, abrazada al campo artístico desde hace algunos años.

Las teorías de la complejidad no son teorías complejas, ni complicadas (aunque...), sino las teorías en las que el epicentro es el concepto de "complejidad". La palabra complejidad sobreentiende, etimológicamente: tejidos, mallas, sinergias; los sufijos "inter", "trans", "com": interacciones, interrelaciones, transversalidad, etc.

El conjunto de las ciencias se ve concernido. Desde la microfísica hasta la astronomía, desde la genética hasta las ciencias de la vida y de la tierra, observamos una evolución general llamada "pirámide de la complejidad". Las herramientas condicionan nuestra representación del mundo: los conceptos llegados de la informática revolucionan en los años 80 las teorías y prácticas. Tanto los profesores, como los alumnos son empujados al mismo tiempo hacia la autonomía y la interactividad. Las ideas no son nuevas: contrato, tutoría, proyectos, etc.

Vivimos una época donde se impone la gestión

## Evaluation, sens critique et formation musicale aujourd'hui

Cette réflexion évoque un domaine assez peu abordé : le *sens critique*, en particulier dans l'*évaluation* personnelle de l'élève, du professeur, du public, dans la pratique vocale, instrumentale, la composition, l'audition... J'emploie le large terme de "formation musicale" à dessein, afin d'englober les notions de "pédagogie", qui se place seulement du côté de l'apprenant, d'"éducation musicale", appellation officielle de l'enseignement en collège et lycée, et de... "formation musicale", qui, dans son sens restreint, est l'appellation officielle de l'enseignement du solfège en conservatoire. Je fais appel à deux aires conceptuelles contemporaines : les théories de la complexité, dites également théories du chaos, qui appartiennent principalement à la sphère scientifique, et la postmodernité, depuis quelques décennies.

Les théories de la complexité ne sont pas des théories complexes, ni compliquées (quoique), mais des théories dont l'épicentre est le concept de "complexité". Le mot complexité sous-entend, étymologiquement : tissages, maillages, synergies ; les suffixes "inter", "trans", "com" : interactions, interrelations, transversalité, etc.

L'ensemble des sciences est concerné. De la microphysique jusqu'à l'astronomie, de la génétique aux sciences de la vie et de la terre, on observe une évolution générale appelée "pyramide de la complexité".

Les outils eux-mêmes conditionnent notre représentation du monde : les concepts induits par l'informatique révolutionnent dans les années 80 les théories et les pratiques. Professeurs comme élèves sont poussés à la fois vers l'autonomie et la interactivité. Les idées ne sont pas nouvelles : contrat, tutorat, projets, etc.

Nous vivons une époque où s'impose la gestion

de grandes números en ciencia (*física, neurobiología, matemáticas*), pero también en razón de la democratización, globalización... “Hace tiempo, la complejidad justificaba la insuficiencia de las explicaciones”, observa Henri Atlan, “ahora se ha convertido en un objeto de estudio en sí misma”.

Son casi sinónimas, las teorías del caos. Según Gleick, caos y complejidad reestructuran totalmente, desde los años 50, la institución científica. Los fenómenos afectados: humo, embotellamientos de autopistas, población animal, tormentas, operaciones bursátiles, arroyo... (teoría de las catástrofes de Thom, teoría de las estructuras disipativas de Prigogine, teoría de los atractores extraños de Ruelle, etc.). Hoy en día, el caos, “es casi una moda”, exclama el compositor Jean-Claude Risset... Ejemplos famosos: el efecto mariposa de Edward Lorenz en *meteorología*, el “caos determinista” en *ecología* y la fractalidad de Benoît Mandelbrot en *geometría*. En ciencias sociales: la sistemática, de numerosas corrientes sociológicas...

Vemos que todas estas teorías tienen un impacto sobre la creación musical: combinatoria, procesos complejos, obras fractales (entre otros: Truax, Vaggione, Leclère, Murail, Meston, Ligeti, Kelkel, Bayle, etc.). *The New Complexity* reunió a un grupo de compositores británicos (Ferneyhough, Dench, Barrett, Finnissy, Dillon). “La música es el ejemplo en sí de un sistema inestable”, explica el premio nobel, Ilya Prigogine: “la obra de Bach atañe a reglas y sorpresas. En eso, la situación es comparable a la de los sistemas alejados del equilibrio”.

Otras nociones emergentes (y aplicaciones a veces dudosas en formación musical):

– la transdisciplinariedad: en los conservatorios, los colegios, las universidades, se tiende a acercar los saberes, las disciplinas, las competencias. Para Cordesse, “el valor heurístico” del concepto nómada de complejidad “permite leer mejor”. Douglas Hofstadter describe “los tallos de una guirnalda eterna” uniendo informática, lógica, grabado, música (*Gödel, Escher, Bach*).

– la diversidad. Soñamos inmediatamente con la bio-diversidad, vástago natural de las teorías de la complejidad. En el preámbulo de los actuales programas de Educación Nacional, la contraseña es

des grands nombres en sciences (*physique, neurobiologie, mathématiques*), mais aussi en raison de la démocratisation, la mondialisation... “Longtemps, la complexité justifiait l’insuffisance des explications”, observe Henri Atlan. “C’est devenu un objet d’étude en soi”.

Quasi synonymes, les théories du chaos. Selon Gleick, chaos et complexité restructurent de fond en comble, depuis les années 50, l’institution scientifique. Les phénomènes concernés : fumée, bouchon d’autoroute, population animale, orage, cours boursiers, ruisseau... (théorie des catastrophes de Thom, théorie des structures dissipatives de Prigogine, théorie des attracteurs étranges de Ruelle, etc.). Aujourd’hui, le chaos, “c’est presque une mode”, s’exclame le compositeur Jean-Claude Risset !... Exemples fameux : l’effet papillon d’ Edward Lorenz en *météorologie* ; le “chaos déterministe” en *écologie* et la fractalité de Benoît Mandelbrot en *géométrie*. Dans les sciences sociales : la systémique, de nombreux courants sociologiques...

Notons que toutes ces théories ont un impact sur la création musicale : combinatoire, processus complexes, œuvres fractales (entre autres : Truax, Vaggione, Leclère, Murail, Meston, Ligeti, Kelkel, Bayle, etc.). *The New Complexity* réunit un groupe de compositeurs britanniques (Ferneyhough, Dench, Barrett, Finnissy, Dillon). “La musique est l’exemple même d’un système instable”, explique le prix Nobel, Ilya Prigogine : “la pièce de Bach fait appel à des règles et à des surprises. En cela la situation est comparable à celle des systèmes loin de l’équilibre”.

Autres notions émergentes (et applications parfois douteuses en formation musicale) :

– la transdisciplinarité : dans les conservatoires, les collèges, les universités, on tend à rapprocher les savoirs, les disciplines, les compétences. Pour Cordesse, “la valeur heuristique” du concept nomade de complexité “permet de mieux lire”. Douglas Hofstadter décrit “les brins d’une guirlande éternelle” reliant informatique, logique, gravure, musique (*Gödel, Escher, Bach*).

– la diversité. On songe tout de suite à la bio-diversité, surgéon naturel des théories de la complexité. En préambule aux actuels programmes de l’Éducation Nationale, le mot d’ordre est : “s’adapter à la diver-

“adaptarse a la diversidad”, recorridos diversificados, multiplicación de opciones, itinerarios, enseñanzas. El instituto es “el ciclo de la diversificación”.

– la heterogeneidad. En el marco de la clase en el colegio, desde el punto de vista de los alumnos (niveles, orígenes sociales, etc.) está en su máximo apogeo. Todos los alumnos pasan de curso (salvo reclamación de los padres), ninguna especialización, sino un tronco común hasta el instituto, tiene cada vez más raras excepciones. Obligación de mezclar los niveles, las orientaciones y, por lo tanto, de “manejar” este estado de hecho.

Cada tipo de saber transmitido es, por sí mismo, el objeto de su polvareda: géneros, formas, siglos, métodos, tipo de discurso, etc. Todo pasa apresuradamente. Una pedagogía del *zapping*. En 50 minutos, alternar y conectar las actividades: a) en el seno de la clase que, a su vez, está escindida en tres: práctica coral, instrumental (flautas, percusiones, ordenador, etc.) y audición. Pero además el canto debe viajar entre los otros momentos de la clase. b) a lo largo del año: épocas, géneros, técnicas. La escucha se basa en seis obras de épocas, estéticas, género, instrumentación y estilos diferentes.

¿Es favorable al sentido crítico esta tendencia a conectar? ¿Cómo nació este paradigma de complejidad?

La ciencia clásica tendía a someter lo real, que es complejo, a leyes, fórmulas simples. Para Edgar Morin, la ciencia hasta el momento ha buscado “disipar la aparente complejidad de los fenómenos con el objeto de revelar el orden simple al que obedecían”.

– la reducción, es decir, el determinismo: el orden, la regularidad, la constancia de las leyes (Newton, Laplace).

– la disyunción, es decir, la separabilidad de los elementos y de las ideas (Descartes).

– la abstracción, es decir, la deducción, la inducción, la prueba absoluta y el principio de no-contradicción (Aristóteles).

De ahí una deificación del concepto de “objetividad”, todavía válido en la universidad, donde las ciencias humanas buscan permanentemente legitimar su cientificidad. Ahora bien, la exclusión del

“sitio”: parcours diversifiés, multiplication des options, des itinéraires, des enseignements. Le lycée est “le cycle de la diversification”.

– l’hétérogénéité. Dans le cadre de la classe en collège, du point de vue des élèves (niveaux, origines sociales, etc.), elle est à son maximum. Tous les élèves passent en classe supérieure (sauf réclamation des parents); aucune spécialisation, mais tronc commun jusqu’au lycée, à de plus en plus rares exceptions. Obligations de mélanger les niveaux, les orientations, et donc de “gérer” cette état de fait.

Chaque type de savoir transmis fait lui-même l’objet du poudroïement: genres, formes, siècles; méthodes, types de discours, etc. Tout y passe à vive allure. Une pédagogie du *zapping*. En 50 minutes, alterner et relier les activités a) au sein du cours qui, lui-même, est scindé en trois: pratiques chorale, instrumentale (flûtes, percussions, ordinateur, etc.), audition. Mais en plus, le chant doit voyager parmi les autres moments du cours. b) dans l’année: époques, genres, techniques. L’écoute se porte sur six œuvres d’époques, d’esthétiques, de genre, d’instrumentation, de style différents.

Cette tendance à relier est-elle favorable au sens critique? Comment est né ce paradigme de complexité?

La science classique tendait à faire plier le réel, qui est complexe, à des lois, des formules simples. Pour Edgar Morin, la science a jusqu’à présent cherché “à dissiper l’apparente complexité des phénomènes afin de révéler l’ordre simple auquel ils obéissent”.

– la réduction, c’est-à-dire le déterminisme: l’ordre, la régularité, la constance des lois (Newton, Laplace)

– la disjonction, c’est-à-dire la séparabilité des éléments et des idées (Descartes);

– l’abstraction, c’est-à-dire la déduction, l’induction, la preuve absolue et le principe de non-contradiction (Aristote).

D’où une deification du concept d’objectivité, encore très valable à l’Université où les sciences humaines cherche en permanence à légitimer leur scientificité. Or, l’exclusion du sujet et la perte de la réflexivité sont une atteinte directe au sens critique, au doute, à la relativisation des théories et des observations. Chez Descartes, il y a disjonction du sujet (*ego cogitans*) et de l’objet (*res extensa*), “idées claires et distinctes”.

sujeto y la pérdida de reflexividad son una infracción directa al sentido crítico y, en cualquier caso, a la relativización de teorías y de observaciones. En Descartes, existe una *disyunción* del sujeto (*ego cogitans*) y del objeto (*res extensa*), “ideas claras y distintas”.

La etología nos enseña que *la representación del mundo precede a la observación* (Gallo), y no a la inversa, contrariamente a las ideas recibidas.

Por tomar el ejemplo de la evaluación pedagógica (“las notas”), el maestro es el único juez, pero la mirada de otros interviene en la evaluación, a pesar de lo que piense –ingenuamente– el enseñante que se cree “objetivo”. Antes, incluso, de observar y de juzgar, el enseñante utiliza esquemas teóricos, psicológicos o ideológicos, escogidos por él o no. De este hecho, toda forma de evaluación puede ser repensada en comparación con los juicios tradicionales (auto-evaluación, evaluación por grupos, etc.), con el fin de operar “una relativización de las herramientas teóricas, trabajo del teórico que consiste en construir mundos posibles” (Gallo). Pero, en todos los casos, la idea de objetividad, en sentido estricto, revela un idealismo simplón.

Frente al paradigma de la simplificación, Edgar Morin aboga por una dependencia, Ilya Prigogine una nueva alianza. El pensamiento complejo es un progreso (contra la coherencia, la demostración, la convicción) y una falta (contra la certidumbre y lo completo) sostenido por tres principios, donde vemos aparecer en su justo lugar el espíritu crítico.

- *dialógico*: es la integración de la idea de contradicción, el antagonismo y la complementariedad de nociones, el final de oposiciones netas, de la doxa, de la opinión.

- *recursivo*: es la noción de retroalimentación, el *feed-back*, el diálogo, la causalidad compleja.

- *hologramático*: el todo está en la parte, la parte está en el todo, formando sistemas encajados, que son dinámicos y deben su supervivencia a la integración de perturbaciones y a la fabricación de propiedades nuevas.

Esta evolución hacia el pensamiento complejo se acompaña de lo que podemos llamar sensibilidad postmoderna. El fin de los valores, de las jerarquías, de la idea de progreso, de las ideologías, el pluralismo

L'éthologie nous apprend que *la représentation du monde précède l'observation* (Gallo), et non l'inverse, contrairement aux idées reçues.

Pour prendre l'exemple de l'évaluation pédagogique (les “notes”), le maître est le seul juge, mais le regard de tiers intervient dans la notation, quoi qu'en pense naïvement l'enseignant qui se croit “objectif”. Avant même d'observer et de juger, l'enseignant utilise des schémas théoriques, psychologiques ou idéologiques, choisis par lui ou non. De ce fait, toute forme d'évaluation peut être repensée par rapport aux jugements traditionnels (auto-évaluation, évaluation par groupes, etc.), afin d'opérer “une relativisation des outils théoriques (travail de théoricien qui consiste à construire des mondes possibles)” (Gallo). Mais, dans tous les cas, l'idée d'objectivité, au sens strict, relève de l'idéalisme benêt.

Face au paradigme de simplification, Edgar Morin prône une *reliance*, Ilya Prigogine une *nouvelle alliance*. La pensée complexe est un cheminement (contre la cohérence, la démonstration, la conviction) et un inachèvement (contre la certitude et la complétude) sous-tendu par trois principes, où l'on voit apparaître à sa juste place l'esprit critique :

- *dialogique* : c'est l'intégration de l'idée de contradiction, l'antagonisme et la complémentarité des notions, la fin des oppositions tranchées, de la doxa, de l'opinion

- *récuratif* : c'est la notion de rétroaction, le *feed-back*, le dialogue, la causalité complexe

- *hologramatique* : le tout est dans la partie, la partie est dans le tout, formant des systèmes enchâssés, lesquels sont dynamiques et doivent leur survie à l'intégration de perturbations et à la fabrication de propriétés nouvelles.

Cette évolution vers la pensée complexe s'accompagne de ce qu'on peut appeler la sensibilité postmoderne. La fin des valeurs, des hiérarchies, de l'idée de progrès, des idéologies, le pluralisme, le *melting-pot*, le métissage sont, selon Pierre Albert Castanet, autant de composantes évidentes des musiques actuelles. “Contre les dogmes de cohérence, d'équilibre, de pureté qui ont fondé le modernisme, la postmodernité réévalue l'ambiguïté, le multiple, la pluralité des styles” (Compagnon).

La formation musicale doit être dispensée “dans

mo, el *melting-pot*, el mestizaje son, según Pierre Albert Castanet, claros componentes de las músicas actuales. "Contra los dogmas de coherencia, de equilibrio, de pureza que han fundado el modernismo, la postmodernidad reevalúa la ambigüedad, lo múltiple, la pluralidad de estilos". (Compagnon).

La formación musical debe estar dispensada "en el mundo actual polimorfo y embravecido, donde las marcas de las grandes corrientes ideológicas y las grandes religiones producen más interferencias que sinergias" (Lebret). Ya no hay nada de valor universal... El sentido crítico debe atacar las concepciones de la historia. Más linealidad, cronología, enseñanza de referencias, fechas, grandes personajes reales... Las nuevas escuelas históricas se empeñan en esas simplificaciones reductoras y engañosas. Las prefieren al estudio de sectores sociales en temporalidades singulares, los temas transversales, las periodizaciones complejas, etc. En la escuela, el *zapping* espacio-temporal mediante la escucha o la práctica musical permite comparar, criticar, poner en perspectiva, desintegrando la noción de progreso artístico (lo que es viejo, es malo; lo que es nuevo, lo mejor).

Este frenesí estilístico (programas, radios, gustos de los padres y de los sectores sociales, etc.) que presenta a los niños los productos musicales como en un supermercado lleno a reventar, ¿favorece el sentido crítico?

Para responder, es necesario preguntarse sobre los juicios de gustos y los criterios estéticos. Como el valor de las obras y las categorías de arte es algo bajo sospecha desde hace tiempo: la dicotomía culto/popular, por ejemplo, o música grande (música sacra, clásica, contemporánea)/músicas menores (comerciales, populares, tradicionales), y sobre todo, a causa de la compenetración de estos mundo, llamados ahora a respetarse, la Estética debe encontrar un nuevo orden, una nueva inteligibilidad.

La *experiencia estética* (Michaud) se transforma en el concepto central, mucho más que el valor intrínseco, atribuido mediante herramientas conceptuales de siglos pasados (armónicos, formales, tímbricos).

La tendencia, insisto, es el *zapping*. ¿Podemos educar el gusto así?

le monde actuel, polymorphe et "brayant", où les traces des grands courants idéologiques et les grandes religions ouvrent plus d'interférences que de synergie" (Lebret). Il n'est plus de valeur universelle... Le sens critique doit s'attaquer aux conceptions de l'histoire. Plus de linéarité, de chronologie, d'enseignement par repères, dates, grands personnages royaux... Les nouvelles écoles historiques s'attaquent à ces simplifications réductrices et fallacieuses. Elles leurs préfèrent l'étude de couches sociales aux temporalités singulières, les thèmes transversaux, les périodisations complexes, etc. En collège, le *zapping* spatio-temporels via l'écoute ou la pratique musicale permet de comparer, critiquer, mettre en perspective, désagrégant la notion de progrès artistique (ce qui est vieux est nul, ce qui est nouveau est "top").

Cette frénésie stylistique (programmes, radios, goûts des parents et des couches sociales, etc.), présentant aux enfants des produits musicaux les plus vérifiés comme dans un supermarché rempli à craquer, est-il favorable au sens critique ?

Pour y répondre, il est nécessaire de s'interroger sur les jugements de goûts et les critères esthétiques. Comme la valeur des œuvres et des catégories de l'art est largement remise en cause : la dichotomie savant / populaire par exemple, musique majeure (la musique sacrée, classique, contemporaine) / musiques mineures (commerciales, populaires, traditionnelles), et surtout, en raison de la compénétration de ces mondes, appelés désormais à se respecter, l'Esthétique doit trouver un nouvel ordre, une nouvelle intelligibilité.

L'*expérience esthétique* (Michaud) devient le concept pivot, bien plus que la valeur intrinsèque jugée avec des outils conceptuels datant des siècles passés (harmoniques, formels, tímbriques).

La tendance, je le répète, est au *zapping*. Peut-on éduquer les goûts ainsi ?

– notre sens critique nous amène-t-il naturellement à faire un choix (un jugement) parmi les catégories, styles, systèmes de valeurs ?

– ou bien apprécions-nous chaque style indifféremment, sans hiérarchie, mais en connaissance ?

– ou encore, nous fions-nous à ce que nous dictent notre groupe social, via les médias, sans choix

- ¿nuestro sentido crítico nos lleva de manera natural a realizar una elección (un juicio) entre las categorías, estilos, sistemas de valores?
- o bien, ¿apreciamos cada estilo indiferentemente, sin jerarquías, pero con conocimiento?
- o, incluso, ¿nos fijamos en lo que nos dicta nuestro grupo social, medios de comunicación, sin elección consciente, sin ni siquiera síntesis o sentido crítico?

Sólo aprovechará ese tipo de enseñanza un espíritu fuerte, una personalidad firme que, frente a las formas de pertenencia, prefiera las fuerzas de singularidad. La educación de gustos por la transmisión de valores jerarquizados de los conservatorios a la antigua usanza se opone a la educación que salpica nuevos programas. Pero la lucha es desigual, ya que, en realidad, existe, más que nunca, un universo de valores jerárquicos: el de los medios de comunicación. Es lo bello lo que obtiene difusión, lo que está de moda; a diferencia de los conservatorios, este sistema no lo escogen los padres o los profesores, sino el mundo comercial. La sociedad le ha delegado la formación del valor musical.

Si la cuestión de los criterios antiguos y modernos parece insoluble para el evaluador, que no puede situarse en todos los juegos del lenguaje, los estilos, las épocas, los sistemas y, todavía menos, apreciarlos con objetividad, queda la posibilidad de cambiar el juicio razonado por la sensación inmediata del placer estético (*Jimenez*). La cualidad de gozar será un signo de la calidad de la obra. Goce, en su acepción erótica, freudiana, ambivalente y compleja (especialmente en las relaciones placer/dolor, que serían aquí sinónimo de dificultad, virtuosidad, refinamiento, dominio tímbrico, trabajo, etc.). Esto nos devuelve a las preguntas del siglo XVII a propósito del gusto, pero también a la reflexión postmoderna sobre la experiencia estética (*Michaud*).

Un escollo aún mayor: vehicular la noción de placer en la formación musical, simplemente, para "subirse al carro" del hedonismo postmoderno, sin mayor reflexión, es decir, contentándose, una vez más con sacrificar lo que todavía es el fondo del problema en nuestra época: la demagogia (también llamada liberalismo o democracia). Podríamos en-

conscient, sans même synthèse ni sens critique ?

Ne tirera profit d'un tel enseignement que l'esprit fort, la personnalité affirmée, qui, aux formes d'appartenance, préfère les forces de singularité. L'éducation des goûts par la transmission de valeurs hiérarchisées des conservatoires à l'ancienne s'oppose à l'éducation par le saupoudrage des nouveaux programmes. Mais la lutte est inégale, car, en réalité, il existe, plus fort que jamais, un univers de valeurs hiérarchisées : celui des médias. Est beau, ce qui est diffusé, "à la mode" ; à la différence des conservatoires, ce système n'est pas choisi par les parents, les professeurs, mais par le monde commercial. La société lui délègue la formation de la valeur musicale...

Si la question des critères anciens et modernes semblent insolubles pour l'évaluateur, qui ne peut se situer dans tout les jeux de langage, les styles, les époques, les systèmes, encore moins les apprécier avec objectivité, il reste la possibilité de troquer le jugement raisonné contre la sensation immédiate du plaisir esthétique (*Jimenez*). La qualité de la jouissance sera signe de la qualité de l'œuvre. Jouissance, dans son acception érotique, freudienne, ambivalente et complexe (notamment dans les rapport plaisir / souffrance, laquelle serait ici synonyme de difficulté, virtuosité, raffinement, maîtrise timbrique, travail, etc.). Cela renvoie aux questions dix-septémistes sur le goût, mais aussi à la réflexion postmoderne sur l'expérience esthétique (*Michaud*).

Un écueil majeur : véhiculer la notion de plaisir dans la formation musicale, simplement pour "prendre le train" de l'hédonisme postmoderne en marche, sans plus de réflexion, c'est-à-dire en se contentant une fois de plus de sacrifier ce qui reste le fond du problème de notre époque : la demagogie (autrement appelée libéralisme ou démocratie). On pourrait trouver une origine politique dans l'Education Nationale : la gauche, le socialisme, la pensée soixante-huitarde. Le collège est devenu la "maison collège", un "lieu de vie", où tous les partenaires sont invités à donner leur avis : élèves, parents, presse, politiques locaux, etc., siégeant aux conseils d'administration, de classe, etc...

Plaisir immédiat ! La musique, lit-on dans les programmes, est un "art immédiat", qui "garde une

contrar un origen político en la Educación Nacional: la izquierda, el socialismo, el pensamiento *sesentayochista*. El colegio se transformó en "casa colegio", en un "sitio para vivir", donde todos los implicados son invitados a dar su opinión: alumnos, profesores, prensa, políticos locales, etc., ocupan su escaño en los consejos de administración, de clase, etc.

¡Placer inmediato! La música, leemos en los programas, es un "arte inmediato", que "guarda una comunicación directa con la música entendida desde fuera", respondiendo "a la diversidad de expectativas"... La posición que consiste en partir del universo del alumno (las canciones de moda difundidas por las radios comerciales, no seamos hipócritas) y no de un sistema de valores a inculcar (Bach, Mozart, etc.), surge de una constante: el niño ya no es "virgen" musicalmente hablando, desde muy pequeño (no podemos construir "desde cero" un buen sistema de valores), y de un objetivo: "activar la emoción y suscitar el deseo de aprender" (hace falta interesarle, sobre todo porque se encuentra en las clases del colegio, donde se aburre). La consigna mayor del profesor de primaria: el "placer musical compartido", recuerda que se trata de seducir *lo más rápidamente posible*, sin que el profesor se exponga a serios problemas — a la vez *todos* los alumnos, pero también los padres, la prensa, etc. — y esto a partir de *critérios emotivos* completamente fabricados por los medios de comunicación. Si tomamos un caso extremo, la escucha de una obra difícil, por ejemplo una contemporánea, nunca podrá hacerse satisfaciendo un "principio de placer"... si no es con la utilización de referencias a elementos de organizaciones sonoras habituales (la cultura mediática). Este principio de placer entra en contradicción con toda una visión crítica y sólo puede ser superficial, en tanto que alejada de todo "sufrimiento" (ejecución, comprensión difícil).

Los criterios estéticos han sido, desde el principio, producidos por la crítica (*critic*) en el mundo anglosajón, pero también por Boileau. Además, la crítica se transforma en un género literario (con sus reglas), pero también en una "actitud" y en un método filosófico a partir de Kant (*Crítica de la facultad de juzgar*). Nos hemos referido durante

comunicación directa con la música entendida au-dehors", et répondant "à la diversité des attentes...". La position consistant à partir de l'univers de l'élève (donc, ne soyons pas hypocrites, de chansons à la mode diffusées par les radios commerciales) et non d'un système de valeurs à inculquer (Bach, Mozart, etc.), part d'une constat : l'enfant n'est plus "vierge" musicalement dès le plus jeune âge (on ne peut donc pas construire "à neuf" un bon système de valeurs), et d'un objectif : "déclencher l'émotion et susciter le désir d'apprendre" (il faut l'intéresser, surtout parce qu'il se retrouve dans des classes de collège où il s'ennuit). La consigne majeure du professeur en collège : le "plaisir musical partagé", rappelle qu'il s'agit de séduire *le plus vite possible* — sans quoi le professeur s'expose à de sérieux problèmes — à la fois *tous* les élèves, mais aussi les parents, la presse, etc., et cela à partir de *critères émotifs* entièrement fabriqués et déterminées par les *médias*. Si l'on prend un cas extrême d'écoute d'œuvre difficile, l'écoute d'une pièce contemporaine, cela ne pourra se faire en satisfaisant au "principe de plaisir"... que par l'utilisation de références à des éléments des organisations sonores habituelles (la culture médiatique). Ce principe de plaisir entre en contradiction avec toute vision critique, et ne peut être que superficiel, car éloigné de toute "souffrance" (exécution, compréhension difficiles).

Les critères esthétiques ont dès le départ été renvoyés parmi la critique (*critic*) dans le monde anglosaxon, mais aussi pour Boileau. De plus, la critique constitue genre littéraire (avec ses règles), mais aussi une "attitude" et une "méthode" philisophique à partir de Kant (*Critique de la faculté de juger*). On s'est longtemps référé à son sens antique : Platon et Aristote considéraient que l'aptitude au jugement critique était un devoir citoyen qui nécessitait un savoir minimal (et non érudit). Être "éduqué", tel était donc le "prérequis" pour légitimer un jugement. J'ai parlé de critères pour établir tel jugement esthétique ; en grec, critique et critère possèdent la même racine (*krinein*). Avec Diderot, il s'agit d'un espace de discussion accessible, en prose ; espace qui permettrait ce qu'on appellerait aujourd'hui l'intégration culturelle dans une société (Jimenez).

mucho tiempo a su sentido antiguo: Platón y Aristóteles consideraban que la aptitud para un juicio crítico era un deber ciudadano que necesitaba de un conocimiento mínimo (no erudito). Estar “educado” era el requisito para legitimar un juicio. He hablado de criterios para establecer un juicio estético, en griego, crítico y criterio poseen la misma raíz (*krinein*). Con Diderot, se trata de un espacio de discusión accesible, en prosa; un espacio que permitiría lo que llamamos hoy en día integración cultural en una sociedad (*Jimenez*).

Criticar supone *separar* (Lilar), lo que el habla cotidiana resume de esta manera: “separar el grano de la paja”; escoger, extraer lo bueno, sólo conservar lo bueno, y en el caso de la crítica de arte (con una connotación amorosa), revelar, descubrir, desnudar, desflorar. Este pensamiento separador establece temas, ejes de pensamiento, leyes, todo un mundo que subyace. En resumen, una actitud simplificadora, un cartesianismo anclado en nuestros hábitos desde la infancia, quizá vital.

La práctica musical supone un encuentro armónico entre el cuerpo y el espíritu. No está forzosamente “dotado”..., el intelectual, al contrario. Apartar cuerpo y espíritu es ya un ejercicio separador, crítico, del que se aprovecha, en occidente, la razón, ¡lo cual no es necesariamente bueno! En nuestra pedagogía, desconfiamos del cuerpo, a causa de nuestras costumbres individualistas, pero también por la influencia del derecho a la americana y de la protección a la infancia. Es necesario transmitir sin tocar, por la palabra. Danzar, jugar, exhibirse no es tampoco fácil, incluso los cantos, percusiones, danzas colectivas no son cosas habituales en las familias.

De este modo, el arte del canto, por ejemplo, siempre se ha transmitido por una pedagogía analógica (una imagen = fenómeno físico) y mimética (escucho = imito). Es inútil recordar las innumerables expresiones metafóricas que intentan cubrir fenómenos físicos exactos y engendrar sonoridades particulares. Si tomo la “columna de aire”, conocida a la vez por cantantes e instrumentistas de viento, se trata no tanto de comprender el mecanismo, sino de aprehender de manera intuitiva un complejo físico-metafórico-tímbrico

Critiquer entend *séparer* (Lilar), ce que l'expression courante résume ainsi : “séparer le bon grain de l'ivraie” ; trier, extraire le bon, ne garder que le bon, et dans le cas de la critique d'art (avec une connotation amoureuse), dévoiler, découvrir, mettre à nu, déflorer. Cette pensée séparatrice établit des thèmes, des axes de pensée, des lois, tout un monde sous-jacent. Bref, une attitude simplificatrice, un cartésianisme ancré dans nos mœurs dès l'enfance, peut-être vital.

La pratique musicale est une rencontre harmonieuse entre le corps et l'esprit. N'est pas forcément “doué”... l'intellectuel, au contraire. Séparer corps et esprit est déjà un exercice séparateur, voire critique, faisant profiter, en Occident, la raison – pas forcément bon ! Dans notre pédagogie, nous nous méfions du corps, en raison à la fois de nos habitudes individualistes, mais aussi de l'emprise du droit à l'américaine et de la protection de l'enfance. Il faut donc transmettre sans toucher, par le verbe. Danser, jouer, s'exhiber n'est pas non plus toujours facile, alors même que les chants, percussions, danses collectives ne sont pas choses courantes dans les familles.

C'est ainsi que l'art du chant, par exemple, s'est toujours transmis par une pédagogie analogique (une image = un phénomène physique) et mimétique (j'écoute = j'imité). Inutile de rappeler les innombrables expressions métaphoriques censées recouvrir des phénomènes physiques précis et engendrer des sonorités particulières. Si je prends la “colonne d'air”, connue à la fois des chanteurs et des instrumentistes à vent, il s'agit non de comprendre le mécanisme, mais de saisir de façon intuitive un complexe physico-métaphorico-tímbrico (l'expression “colonne d'air” associée à l'écoute du timbre proposé par le professeur et aux aspects physiologiques mis en branle). Ce que j'appelle intuition est cette sorte de va-et-vient entre corps et esprit, sans complication, qui permet aux enfants de progresser en ne comprenant qu'un infime partie du langage articulé des parents.

Richard Miller s'est attaqué à cette méthode traditionnelle – la seule réellement enseignée –, en rationalisant totalement le discours formateur (anatomie, psychologie, phoniâtrie, technique, méthodologie, etc.), ainsi que le sous-entend le titre



(la expresión "columna de aire" asociada a la escucha del timbre propuesta por el profesor y a los aspectos fisiológicos puestos en oscilación). Lo que llamo intuición es esa especie de vaivén entre cuerpo y espíritu, sin complicación, que permite a los niños progresar entendiendo sólo una ínfima parte del lenguaje articulado de los padres.

Richard Miller se dedica a este método tradicional —el único realmente enseñado—, racionalizando totalmente el discurso formador (anatomía, psicología, foniatría, técnica, metodología, etc.), de esa manera entendemos el subtítulo de su obra: *la estructura del canto*. Cada disciplina está ligada a otra: científica, técnica, interpretativa. Asegurarse que el alumno ha comprendido, desde que es capaz, a su vez, de explicar y mostrar, es la manera de caer en el caso, es decir, obtener resultados sonoros engañosos, aproximadamente buenos, pero provisionales y, en última instancia, funestos para la voz. Pero de la misma manera que todo intérprete al que faltara sentido crítico con respecto a sí mismo, o que fuera demasiado paranoico como para mirarse al espejo, tendría dificultades para corregirse y progresar, del mismo modo todo acercamiento metódico y científico no es nada, en formación musical, sin un acuerdo íntimo, en el alumno, entre cuerpo y espíritu, intuición e intelectualización.

Un último apunte: el ejercicio crítico es una forma de evaluación e, inversamente, la evaluación (o el juicio) pondera el ejercicio de su sentido crítico. Separar el grano, es comprender lo que es bueno, es decir lo que posee valor. Ahora bien, por un lado, la postmodernidad lleva a situar el valor en el centro de las reflexiones sobre el arte, lo que viene a significar que nada está resuelto, que en todo caso no hay criterios definitivos, y que si hubiera que dar algún valor, el que contaría, sería la capacidad de superar las categorías clásicas y las maneras de pensar (y de emocionarse). Por otra parte, el tiempo ha venido a implicar al observador en la observación, a desconfiar de las prestaciones solitarias, de la objetividad de las "notas", incluso de su precisión algebraica anti-artística, etc. Según los principios recursivos, dialógicos y hologramáticos anteriormente citados.

Por consiguiente la evaluación sobre todo en

de son ouvrage : *La structure du chant*. Chaque discipline est ici reliée à l'autre : scientifique, technique, interprétative. S'assurer que l'élève a vraiment compris, dès lors qu'il est capable à son tour d'expliquer et de montrer, c'est éviter de tomber dans l'à-peu-près, c'est-à-dire dans d'obtenir des résultats sonores flatteurs, approximativement bons, mais provisoires et à terme, funestes pour la voix. Mais, de même que tout interprète qui manquerait de sens critique vis à vis de lui-même, ou trop paranoïaque pour accepter de se regarder dans le miroir, éprouverait des difficultés à se corriger et à progresser, de même toute approche méthodique et scientifique n'est rien, en formation musicale, sans un accord intime, de la part de l'élève, entre corps et esprit, intuition et intellectualisation.

Dernière chose : l'exercice critique est une forme d'évaluation, et inversement, l'évaluation (ou le jugement) revient à exercer son sens critique. Séparer le bon grain, c'est s'entendre sur ce qui est bon, donc sur ce qui possède de la valeur. Or, d'une part, la postmodernité amène à placer la valeur au centre des réflexions sur l'art : ce qui revient à dire que rien n'est résolu, qu'il n'est en tout cas pas de critères définitifs, et que s'il en est, ce qui compte, c'est leur aptitude à dépasser les catégories classiques et les habitudes de pensée (et de s'émouvoir). D'autre part, le temps est venu d'impliquer l'observateur dans l'observation, de se méfier des prestations solitaires, de l'objectivité des "notes", encore plus de leur précision algébrique anti-artistique, etc. selon les principes recursifs, dialogiques et hologrammatiques pré-cités.

Par conséquent, l'évaluation, surtout en musique, pose problème.

— répétant en groupe, le musicien sera-t-il évalué seul ? Peut-on disséquer son interprétation pour établir une grille de notation ? Ce qui importe, n'est-ce pas le résultat sonore dans sa globalité ? Un groupe classe ne devrait-il pas être jugé par ses pairs (un public) lors d'un spectacle ? La performance d'un micro-groupe évalué ne dépend-elle pas des autres agents et des rétroactions engendrées ? L'intelligence de l'écoute — la valeur du public — et de sa réaction évaluante ne doit-elle pas être reconnue, donc évaluée ? Jouer de la musique, donc en groupe, n'est-il pas

música, plantea problemas:

- ensayando en grupo, ¿por qué sería evaluado en solitario? ¿Podemos diseccionar su interpretación para establecer un baremo de notación? ¿No es el resultado sonoro en su globalidad lo que importa? ¿Un grupo de alumnos no debería ser evaluado por sus semejantes (público) después de un espectáculo? ¿No depende de otros agentes y de las retroalimentaciones engendradas el éxito de un micro-grupo evaluado? ¿La inteligencia de la escucha –el valor del público– y su reacción evaluadora no debe ser reconocida y, por tanto, evaluada? ¿Tocar música en grupo, no significa más que simplemente “tocar” y eso no desentena otras “virtudes” a evaluar?
- en la notación, ¿sólo debemos tener en cuenta la progresividad?, ¿en relación a qué nivel, qué homogeneidad?
- ¿podemos ignorar la emoción?, ¿qué baremo para la expresividad? ¿Debe el alumno tener un comportamiento escolar o artístico?
- ¿la época de evaluación no lleva al músico a la “prisión-escuela”?

En conclusión, insertar la evaluación en el paradigma de la complejidad, es lanzar una mirada crítica al trabajo pedagógico y reconocer, al final, la imposibilidad de evaluar a otros como uno mismo. ¿Es una buena sensibilización para el arte aprender a calificarlo?

La cuestión fundamental es saber si podemos calificar una producción artística. ¿Qué importa la pericia o el saber, frente al hacer (al hecho) estético? La música rock, clásica, étnica, provocan actitudes músico-sociales diametralmente opuestas, salidas de sistemas representativos diferentes. A esto se añaden las interferencias de un mundo con el otro, igual que el niño que, formándose una inteligibilidad del mundo sonoro (audiovisual, tecno, pero no obligatoriamente), se transforma en el intérprete-crítico-público de una obra pre-barroca con acompañamiento de laúd y violas (con un disco que acompaña). Pero, ¿podemos evitarlo desde que se enfrenta a los hechos estéticos actuales y pasados, y que tienen la pretensión de darse un “valor”?

Nicolas Darbon, Encargado de los cursos en la Université de Rouen. Profesor de instituto. Présidente de la editorial Millénaire III.

plus que “jouer” tout court et ne dégage-t-il pas d'autres “vertus” à évaluer ?

- dans la notation, ne doit-on retenir que la progressivité ? Par rapport à un quel “niveau”, quelle homogénéité ?
- peut-on ignorer l'émotion ? Quel barème pour l'expressivité ? L'élève doit-il avoir un comportement scolaire ou artiste ?
- le temps de l'évaluation ne ramène-t-il pas le musicien à la “prison-école” ?

En conclusion, insérer l'évaluation dans le paradigme de complexité, c'est jeter un regard critique sur l'outillage pédagogique et reconnaître, *in fine*, l'impossibilité d'évaluer autrui comme soi-même. Car est-ce une bonne sensibilisation à l'art que d'apprendre à le noter ?

La question fondamentale est bien de savoir si l'on peut noter une production artistique. Qu'importe le savoir-faire et le savoir, face au faire (au fait) esthétique ? Les musiques rock, classique, ethnique, induisent des attitudes musico-sociales diamétralement opposées, issues de systèmes représentatifs différents. A cela s'ajoutent les croisements d'un monde dans l'autre, tel l'enfant qui, se formant une intelligibilité du monde sonore (audiovisuelle, techno, mais pas forcément...), devient l'interprète-critique-public d'une œuvre pré-baroque avec accompagnement de luth et violes (sur disque d'accompagnement). Mais peut-on l'éviter dès qu'on se confronte aux faits et aux faire esthétiques actuels et passés, et qu'on a la prétention de (se) donner une “valeur” ?

Nicolas Darbon, Chargé de cours à l'Université de Rouen. Professeur en collège. Président de Millénaire III Editions.

## Bibliografia Bibliographie

Cette bibliographie contient les ouvrages évoqués dans l'article et des pistes indispensables pour approfondir à la fois les aspects pédagogiques et paradigmatiques. / Esta bibliografía contiene las obras reseñadas en el artículo y pistas indispensables para profundizar a la vez los aspectos pedagógicos y paradigmáticos.

- ARDOINO, Jacques, *Education et relations. Introduction à une analyse plurielle des situations éducatives*, Paris, Gauthiers-Villars, 1980.
- ARDOINO, Jacques, DE PERETTI, André, *Penser l'hétérogène*, Desclée de Brouwer, 1998.
- ARISTOTE, *Oeuvres*, Paris, Universités de France, 1926. Texte et traduction.
- ATLAN, Henri, *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*, Paris, Le Seuil, 1979.
- ATLAN, Henri, "L'intuition du complexe et ses théorisations", in FOGELMAN SOULIE, Françoise, *Les Théories de la Complexité*, actes du colloque de Cerisy, Paris, Le Seuil, coll. "La couleur des idées", 1991.
- ATLAN, Henri, *Tout, Non, Peut-être - Education et Vérité*, Paris, Le Seuil, 1991.
- AUSTIN, J.L., *Philosophical Papers*, cité in MICHAUD, Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1999, p.51.
- AVENIER, Marie José (coord.), *Ingénierie des pratiques collectives. La cordée et le quatuor*, Paris, L'Harmattan, coll. Ingenium, 2000, 462 p.
- BACHELARD, Gaston, "Le paradoxe du matérialisme des philosophes, de la généralité à la spécificité, de l'homogénéité à la pureté", in *Le matérialisme rationnel*, Paris, PUF, "Bibliothèque de philosophie contemporaine", 1972, pp.5-81.
- BAREL, Yves, *Le paradoxe et le système*, Paris, Le Seuil, 1993.
- BERGE, P., POMEAU, Y., VIDAL, C., *L'Ordre dans le chaos*, Hermann, 1984.
- BERTALANFFY, Ludwig von, *Théorie générale des systèmes*, Paris, Dunod, 1973.
- BOIS, Guy, *La mutation de l'an mil*, Paris, Fayard, 1989.
- BONNAUD, Robert, *Le système de l'histoire*, Paris, Fayard, 1989.
- BONNIOL, Jean-Jacques, VIAL, Michel, *Les modèles de l'évaluation. Textes fondateurs avec commentaires*, Bruxelles, De Boeck Université, coll "Pédagogie", 1997.
- BOON, Jean-Pierre, PROGOGINE, Ilya, "Le temps dans la forme musicale", in DARBELLAY, Etienne, *Le temps et la forme. Pour une épistémologie musicale*, Revue Recherche et rencontres, n°10, Genève, Publications de la Faculté des lettres, Libéria Droz, 1998.
- BORGES, Jorge Luis, cité in WAGENSBERG, Jorge, *L'âme de la médus. Idées sur la complexité du monde*, Paris, Le Seuil, 1997, p.120.
- BOURDIEU, Pierre, "L'origine et l'évolution des espèces de mélomanes", in *Questions de sociologie*, Paris, Les Editions de Minuits, 1984, pp.155-160.
- BOURGUIGNON, Lucien, *Histoire et didactique. Les défis de la complexité*, CNDP, 1998.
- BRAUDEL, Fernand, *Ecrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, s.d.
- BRIGGS, J. PEATS, F. D., *Un miroir turbulent*, Paris, Interéditions, 1991.
- CASTANET, Pierre Albert, *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999.
- CHAUNU, Pierre, *Histoire science sociale*, Sedes, 1974.
- CLERGUE, Gérard, *L'apprentissage de la complexité*, Paris, Hermès, 1997.
- COCHET, Hervé, *Complexité en formation. Défi, diversité, dérive*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- COMPAGNON, Antoine, *L'imitation. aliénation ou source de liberté ?*, Paris, La Documentation Française, 1985.
- CORDESSE, Gérard, "Littérature et fractalité", in BECHILLON, Denys de, sous la direction de, *Les défis de la complexité. Vers un nouveau paradigme de la connaissance ? Autour d'Edgar Morin, Georges Balandier*, Groupe de Réflexions Transdisciplinaires, Paris, L'Harmattan, 1994, pp.145-157.
- DESCARTES, René, *Méditations Métaphysiques. Discours de la Méthode*, in *Oeuvres et Lettres*, Paris, Gallimard, 1951.
- DUPUY, Jean-Pierre, "Autonomie de l'homme et stabilité de la société", in *Economie appliquée*, n°1, 1977.
- DUPUY, Jean-Pierre, "Sur la complexité du social", in *Les théories de la complexité*, op. cit., n°1, 1977, pp.394-409.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, Bordas, 1984.
- Educateur (L') et l'approche systémique*, Paris, UNESCO, 1981. (systémisme-éducation)
- ELDENIUS, Magnus, *Formalised Composition, on Spectral and Fractal Trails*, n°52 de "Skrifter fran Musikvetenskapliga Institutionen", Göteborg, Eldénus / Göteborg University, Department of Musicology, 1998.
- FEBVRE, Lucien, *Combat pour l'histoire*, cité in BOURGUIGNON, Lucien, *Histoire et didactique...* op. cit.
- FEDER, J., *Un collège sans classe*, 1980, cité par HAMELINE, Daniel, "Pédagogie. Les problèmes contemporains" in *Encyclopaedia Universalis*, Tome 14, 1985.
- FEYERABEND, Paul, *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, Paris, Le Seuil, coll. "Points", série "Sciences", 1979.
- FIVAZ, R., *L'ordre et la volupté*, Presses Polytechniques Romandes, 1989.

- FIVAZ, R., "Le temps et l'invention" et "Le temps dans la matière vivante", in DARBELLAY, Etienne, *Le temps et la forme. Pour une épistémologie musicale*, Revue Recherche et rencontres, n°10, 79-135.
- FOERSTER, H. von, "On self-organizing systems and their environments", in Yovits, M.C., Cameron, S., sous la direction de, *Self-organizing systems. Proceedings of interdisciplinary conference*, New Ork, Oxford, Londres, Paris, Pergamon Press, 1959.
- FOGELMAN SOULIE, Françoise, sous la direction de, *Les théories de la complexité. Autour de l'œuvre d'Henri Atlan*, colloque de Cerisy, Paris, Le Seuil, coll. "La couleur des idées", janvier 1991.
- GLEIK, J., *La théorie du chaos*, Paris, Albin Michel, 1989.
- GIDE, André, *Les Nouvelles Nourritures*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1958.
- GOMEZ, P. Y. *Qualité et économie des conventions*, Paris, Economica, 1994.
- GALLO, Alain, CHALMEAU, Raphaël, "Ethologie et simplification", in BECHILLON, Denys de, op. cit., pp.101-122.
- GERZSO, Andrew, "Entretien avec Ilya Prigogine", in *Résonance* n°9, Paris, IRCAM, 1995, pp.4-5.
- HABERMAS, Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1987, 2 tomes.
- HAMELINE, Daniel, "Pédagogie. Les problèmes contemporains" in *Encyclopaedia Universalis*, Tome 14, 1985, pp.112-114.
- HANNOUN, Hubert, *Les paris de l'éducation*, Paris, P.U.F, 1996.
- HAVELANGE, Véronique, "Structures sociales et action cognitive : de la complexité en sociologie", in FOGELMAN SOULIE, Françoise, *Les théories de la complexité*, op. cit., pp.368-393.
- HENIN, B. de, "L'enseignant et son "irréalisable idéal", in *Coopération* n°6, Belgique, Nivelles, septembre 1990, pp.13-24.
- HOFSTADTER, Douglas, *Gödel, Escher, Bach. Les brins d'une guirlande éternelle*, Paris, InterEditions, 1985.
- HUSTI, Aniko, LA BORDERE, René, sous la direction de, *Changements dans le monde de l'éducation. Hommage à André de Peretti*, Paris, Nathan, série "Pédagogie", 1996, 320 p
- IMBERT, Francis, *Institution, médiations et loi dans la classe*, Paris, ESF, 1996.
- JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1997, 365 p.
- JIMENEZ, Marc, *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel*, Paris, Klincksieck, 1995.
- JOUFFRAY, Claire, en collaboration avec DEMAILLY, André, *L'action sociale collective en collège. Les ressorts de l'innovation dans un établissement scolaire*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1965.
- LAPLACE, Pierre Simon de, *Oeuvres complètes*, 14 vol., Paris, Gauthiers-Villars, 1891-1904.
- LE MOIGNE, Jean-Louis, *La théorie du système général*, Paris, PUF, 1977.
- LE MOIGNE, Jean-Louis, *La modélisation des systèmes complexes*, Paris, Dunod, 1990.
- LE MOIGNE, Jean-Louis, compte-rendus (pour Gomez), in : *Cahiers des Lectures*, MCX, n°9, <http://www.mcxapc.org/lectures/13-20.htm>, décembre 1999.
- LEBRET, Georges, *Les Nouvelles Sciences de l'Education*, Paris, Nathan, 1995.
- LEBRET, Georges, "Pluralité et harmonie en éducation" in HUSTI, Aniko, op. cit. (éducation)
- LEBRET, Georges, *Pédagogie et systémique*, Paris, PUF, coll. "Pédagogues et Pédagogies", 1997.
- LE GOFF, Jean-Pierre, *La barbarie douce. La modernisation aveugle des entreprises et de l'école*, Paris, La Découverte, Sur le Vif, 1999.
- LERBET-SÉRÉNI, Frédérique, *La relation duale, complexité, autonomie et développement*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- LESOURNE, Jacques, sous la direction de, *La notion de système dans les sciences contemporaines*, colloques du CNRS, Aix-en-Provence, Librairie de l'université, s.d.
- LESTAGE, Philippe, "Complexité et structures cérébrales : Piaget et Prigogine", in FOGELMAN SOULIE, Françoise, *Les théories de la complexité*, op. cit., pp.173-193.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LUPASCO, Stéphane, *L'univers psychique*, Paris, Gonthier Denoël, 1979.
- LYOTARD, Jean-François, "appendice svelte à la question postmoderne" in *Tombeau des intellectuels et autres papiers*, Paris, Galilée, coll. "Débats", 1984.
- MANDELBROT, Benoît, *Les objets fractals*, Paris, Flammarion, 1989.
- MARCH, J.G., SIMON, H.A., *Les Organisations. Problèmes psycho-sociologiques*, Paris, Dunod, 1991.
- MARGARIT, Josep, "Musique, globalité et complexité", tiré de : *Apprentissage musical conscient : enseigner Globalité et enseigner à partir de la Globalité* (en catalan), cité in <http://www.mcxapc.org/index.htm#Sommaire>
- MENGER, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion, coll. "Harmoniques", 1983. (musique-sociologie – pour le rapport création-institution)
- MICHAUD, Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1999.
- MICHAUD, Yves, *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 110 p.
- MILLER, Richard, La structure du chant. Pédagogie systématique de l'art du chant, Paris, éditions IPMC, 1990, 395 p.
- MOLINO, Jean, "La théorie d'hier à demain", in *Inharmoniques* n°8/9, "Musique, recherche, théorie", Paris, IRCAM, 1991, pp.62-81.
- MORIN, Edgar, *La méthode*, Paris, Le Seuil, 1. "La Nature de la nature", 1977, 2. "La Vie de la vie", 1980, 3. "La

- Connaissance de la connaissance", 1986, 4. "Les Idées, Leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation", 1991.
- MORIN, Edgar, *Le Paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Le Seuil, coll. "Points, série "Essais", 1979. (philosophie-anthropologie – limpide et profond)
- MORIN, Edgar, *Pour sortir du XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Le Seuil, coll. "Points", série "Essais", 1984.
- MORIN, Edgar, *Science avec conscience*, Paris, Le Seuil, coll. "Point", série "Sciences", 1990.
- MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, ESF, 1990.
- MORIN, Edgar, "De la complexité : complexus", in FOGELMAN SOULIE, Françoise, *Les théories de la complexité*, op. cit., pp.283-296.
- MORIN, Edgar, *La complexité humaine*, Paris, Flammarion, 1994.
- NICOLIS, Grégoire, PROGOGINE, Ilya, *A la rencontre du complexe*, Paris, PUF, coll. "Philosophie d'aujourd'hui", 1992.
- PAGELS, Heinz, *Les rêves de la Raison. L'ordinateur et les sciences de la complexité*, s.l., InterEditions, 1990.
- PELERMAN, L. *School's Out*, New York, Morrow, 1992.
- PERETTI, André de, sous la direction de, *Recueil d'instruments et de processus d'évaluation formative*
- PERRET-CLERMONT, A. N., *La construction de l'intelligence dans l'interaction sociale*, Peter Lang, 1979.
- PEYRON-BONJAN, Ch., *Pour l'art d'inventer en éducation*, Paris, L'Harmattan, coll. "Education & Formation", série "Références", 1994. Préface de J. -L. Moigne.
- PIAGET, Jean, cf. LESTAGE, Philippe.
- POUZARD, Jean, "Pourquoi l'école changera" in *Revue de l'EPI (Enseignement Public et Informatique)*, septembre 1997, reproduit in <http://www.epi.asso.fr/pedag/b87gp.htm>.
- PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle, *La nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, 1979.
- RAMIREZ, Juan Antonio, *Les Usines à valeurs. Ecosystème des arts et explosion de l'histoire de l'art*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, s.d.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, 1983. (philosophie-histoire)
- RISSET, Jean-Claude, "Musique, recherche, théorie, espace, chaos", in *Inharmoniques* n°8/9, "Musique, recherche, théorie", Paris, IRCAM, 1991, pp.271-313.
- ROSNAY, Joël de, *Le macroscopie. Vers une vision globale*, Paris, Le Seuil, 1975.
- RUELLE, David, "Les attracteurs étranges", in *La Recherche*, n°11, 1980, pp.132-144.
- SALAT, Serge, *La relève du réel. Les arts du chaos et du virtuel*, Paris, Hermann, 1997.
- SALLABERRY, Jean-Claude, *Groupe, création et alternance*, Paris, L'Harmattan, coll. «Cognition et Formation», 1998.
- SALLABERRY, Jean-Claude, *Dynamique des représentations dans la formation*, Paris, L'Harmattan, 1996
- SERRES, Michel, *Le tiers instruit*, Paris, Odile Jacob, 1991. (épistémologie-philosophie)
- SNOW, B. A., *Education in the systems sciences. An annotated guide to Education and Research opportunities in the sciences of complexity*, Berkeley, Olympian, Systems Education Research, Elmwood Institut, 1990, 104 p.
- SOULET, Jean-François, *L'histoire immédiate*, PUF, coll. "Que sais-je ?", 1994.
- STENGERS, Isabelle, *D'une science à l'autre – Des concepts nomades*, Paris, Le Seuil, 1987. (épistémologie – à lire comme digestif après le Sokal...)
- STEWART, Ian, *Dieu joue-t-il aux dés ? Les mathématiques du chaos*, Paris, Flammarion, 1992.
- THOM, René, *Paraboles et catastrophes*, Paris, Flammarion 1989.
- TOOP, Richard, "Four Facets of The New Complexity", in : *Contact, a journal of contemporary music*, n°32, Wembley, KP D Ltd. Mehddouse, Contact, printemps 1988, pp.4-50.
- UNTERNAEHRER, Gérard, "Réinventer l'école", actes de colloque, in <http://www.refer.fr/hanoj97/initiat.colloque/unterna.htm>, novembre 1999.
- VARELA, Francisco, *Autonomie et Connaissance. Essai sur le vivant*, Paris, Le Seuil, 1989.
- VECCHIONE, Bernard, *Pour une science de la réalité musicale. Eléments d'épistémologie musicologique nouvelle*, thèse de III<sup>ème</sup> cycle, Aix-en-Provence, Université de Provence Aix-Marseille I, 1984.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1971.
- VIAL-HENNINGER, Mireille, *Essai de mythanalyse du processus de création musicale. Justification, méthode, application (Berlioz, Beethoven)*, Villeneuve-d'Ascq, Presse Universitaire du Septentrion, 1999. Peut être consulté sur le site : <http://www.septentrion.com>, rubrique "thèse à la carte", coll. "musicologie".
- VIOLET, Dominique, *Paradoxes, autonomie et réussite scolaire*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- VIOLET, Dominique, *Paradoxes, autonomie et réussites scolaires*, Paris, L'Harmattan, coll. «Cognition et Formation», 1996.
- VIOLET, Dominique, sous la direction de, *Formations d'enseignants et alternances*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- WAGENSBERG, Jorge, *L'âme de la méduse. Idées sur la complexité du monde*, Paris, Le Seuil, 1997.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", série "Essais", 1992.
- YOUNG, T.R., *Chaos Theory and Postmodern Philosophy of Science*, The Red Feather Institute, 1992.

## Los Archivos de la crítica de arte, una breve historia en forma de anécdotas

**H**ace casi quince años nació la idea de crear un centro documental específico dedicado y articulado en torno a la crítica de arte. Sin ser extraña, ni posiblemente inédita, esta voluntad era reveladora de la situación que vivían en ese momento, en Francia y en otros países, los críticos. En otras palabras, se habían creado algunos centros de documentación dedicados al arte moderno y contemporáneo, especialmente el Museo Nacional de Arte Moderno integrado en el Centro George Pompidou. En ellos, se mencionaba a artistas y autores, pero nada subrayaba las indispensables contribuciones que se deben a la crítica –tanto desde un punto de vista histórico, como actual– en relación a la creación artística. Esta idea, sugerida y orientada por Jean-Marc Poinsot, fue considerada en las discusiones internas de la AICA-Francia, presidida en esa época por Jacques Leenhardt, y reforzada con ciertas propuestas que Didier Semin y yo mismo (a la sazón ambos inspectores encargados de la creación en la Delegación de Artes Plásticas) habíamos hecho, viendo la necesidad de crear una colección de textos o antologías dedicados específicamente a la crítica.

Sin pretender elaborar una defensa corporativa de este sector de actividad –la crítica de arte no es, por esencia, una profesión, sino más bien una función–, la dicotomía entre “profesión” y “función” cuestiona, además, los cambios inherentes al trabajo crítico, cada día más obvios: una creciente presencia de actores y operadores en la cobertura, cada vez más reivindicada y necesaria, de sus intervenciones públicas, mediante el galopante fenómeno de exposiciones, de difusión artística, de

## Les Archives de la critique d'art, un bref historique en forme d'anecdotes

**I**l y a déjà presque quinze ans est née l'idée de créer un centre documentaire spécialisé, dédié à, et articulé autour de la critique d'art. Sans être insolite ni peut-être inédite, cette volonté était assez révélatrice de la situation que connaissaient alors les critiques, en France et dans d'autres pays. En d'autres termes, si des centres de documentation consacrés à l'art moderne et contemporain voyaient heureusement le jour – en particulier grâce au Musée National d'Art Moderne, qui a été intégré ensuite au Centre Georges Pompidou – vérification faite, de nombreux artistes et auteurs y étaient mentionnés mais rien ne venait signaler les contributions cependant indispensables que l'on doit à la critique, historiquement aussi bien que du point de vue de la création artistique actuelle. Cette orientation, fortement suggérée et déterminée par Jean-Marc Poinsot, rejoignait à maints égards certains débats internes de l'AICA France, présidée à cette époque par Jacques Leenhardt, ainsi que certaines propositions que Didier Semin et moi-même, alors tous deux inspecteurs chargés de la création à la Délégation aux Arts Plastiques, avions faites sur la nécessité de créer une collection de textes et d'anthologies identifiés comme appartenant à des critiques.

Sans verser dans la défense corporatiste de cette activité – la “critique d'art” n'est pas essentiellement une profession mais une fonction – ces initiatives complémentaires s'interrogeaient en outre sur les conditions du changement – que l'on peut constater tous les jours – du travail critique : présence croissante de certains acteurs et opérateurs ; prise en charge de plus en plus revendiquée de leurs interventions publiques à travers le phénomène galopant des expositions, de la diffusion artistique par les com-

comisarios y conservadores de museos; y la importancia de una reivindicación de lo arbitrario a la hora en que las evaluaciones clásicas o normativas del valor artístico se tornaban borrosas con la preponderancia de lo "postmoderno". Recuerdo que fue con este tipo de debates en la cabeza y con estas consideraciones como decidimos poner en pie esta particular institución, en 1989, después de una reunión en la oficina del AICA-Francia. La responsabilidad de su puesta en marcha y su gestión fueron confiadas a Jean-Marc Poinot, quien de inmediato instituyó una prolífica relación con la Universidad de Rennes, donde era profesor y supo aprovechar el local de la antigua escuela del municipio de Châteaugiron. El alcalde de este municipio, y vice-presidente de cultura para la Región de Bretaña, señor Le Treut, acogió los fondos regionales de arte contemporáneo de Bretaña y sus archivos.

Las orientaciones que se intentaba dar a los Archivos pueden resumirse en una triada evidente, pero cuyos resultados analíticos y metodológicos ofrecen garantías innegables de lo bien fundado: 1) preservar y conservar fondos específicos; 2) suscitar y participar en los debates estéticos; 3) animar un laboratorio de investigación. Estos principios fueron tomados como el fundamento de la institución, gracias a la iniciativa de nuestros colegas críticos de depositar "dobles fondos", que conciernen a sus escritos, pero también a sus propios archivos, formados por documentos tan diversos como notas, obras monográficas o temáticas, catálogos, fotocopias, fotografías, diapositivas e incluso y, por qué no, obras adquiridas de artistas, cartas, correos, dibujos o cualquier otro soporte, ya sea éste original o serial.

Rápidamente críticos de la talla de Michel Ragon, Frank Popper y Pierre Restany ofrecieron una parte importante –e imponente– de sus archivos personales, a los que se han unido los de Jean-Marc Poinot, Henry Galy-Carles, Aline Dallier-Popper, Anne Dagbert, Alain Jouffroy y muchos más. A ello se ha añadido un interesante conjunto que atañe a la Bial de París, desde 1959 a 1982, los archivos del AICA-Internacional y los de AICA-Francia. También se sumaron bastante

missaires et les conservateurs de musée; importance d'une revendication de l'arbitraire alors que les évaluations classiques ou normatives de la valeur artistique s'effilochoient avec la prépondérance du "postmoderne".

Je me souviens que c'est en ayant à l'esprit de tels débats et de telles considérations, que nous avons décidé de bâtir cette institution, en 1989, lors d'une réunion du bureau de l'AICA-France. La responsabilité de sa mise en œuvre et de sa gestion ont été confiées à Jean-Marc Poinot, qui a, d'emblée, institué une relation fructueuse avec l'Université de Rennes, où il est professeur, et qui a su profiter du local mis à la disposition dans une ancienne école de la commune de Châteaugiron, dont le Maire et Vice-Président à la Culture pour la Région Bretagne, Monsieur Le Treut, a accueilli le fonds régional d'art contemporain de Bretagne et les Archives.

Les orientations que l'on entendait donner aux Archives peuvent se résumer sous la forme d'une triade plutôt évidente, mais dont les résultats analytiques et méthodologiques offrent les garanties d'un bien-fondé indéniable: préserver et conserver des fonds spécifiques/susciter et participer aux débats esthétiques/animer un laboratoire de recherches. Elles ont été mises en œuvre dès la création de cette institution, en incitant nos collègues critiques à déposer un "double fonds": celui concernant leurs écrits, mais aussi leurs archives personnelles, constituées de documents aussi divers que des notes, des ouvrages monographiques ou thématiques, des catalogues, des photocopies, des photographies, des diapositifs, ou même – et pourquoi pas – des œuvres acquiseionnées auprès des artistes, des lettres, courriers, dessins ou tout autre support original ou non...

Très vite, des critiques aussi éminents que Michel Ragon, Frank Popper et Pierre Restany ont donné une partie importante – et imposante – de leurs archives personnelles, auxquelles se sont ajoutées celles de Jean-Marc Poinot, Henry Galy-Carles, Aline Dallier-Popper, Anne Dagbert, Alain Jouffroy et bien d'autres. A cela s'est ajouté un intéressant groupage concernant la Biennale de Paris de 1959 à 1982, les archives internationales de l'AICA et celles de l'AICA-France, et, assez tôt, des fonds provenant de certains



pronto fondos que provenían de diversos colegas desaparecidos, como Dany Bloch, y sus fondos consagrados al video-arte, Robert Pontual, Alain Macaire, Bernard Lamarche-Vadel y, recientemente, François Pluchart. A estos fondos, hay que añadir donaciones de escritos, que llegan a casi 170 críticos a día de hoy. Entre ellos una veintena de colegas europeos, estadounidenses y canadienses. En fin, donaciones más particulares completan este conjunto en evolución constante, como son los ofrecidas por ciertas galerías o – proximidad y relaciones ayudan – de la DRAC de Bretaña y del centro de arte “La Criée de Rennes”, las revistas estadounidenses cedidas por el Instituto Franco-Americano de esta misma ciudad, etc.

En total, y por contabilizar sólo estos fondos, 250 metros lineales pertenecen a los Archivos. A estos conviene añadir una parte equivalente en fondo documental específico, revistas, catálogos, y obras teóricas o monográficas, provenientes de noticias publicadas en la revista “critique d’art”, de compras hechas, gracias a una contribución del Centro Nacional del Libro, y de algunas adquisiciones realizadas a editores extranjeros. Todo ello permite constituir una biblioteca tan especializada como original en el ámbito del arte moderno

collegues disparus, tels Dany Bloch et son fonds consacré à l’art vidéo, Roberto Pontual, Alain Macaire, Bernard Lamarche-Vadel et récemment François Pluchart. A ces fonds il convient d’ajouter des dons de manuscrits qui concernent aujourd’hui près de 170 critiques, dont une vingtaine de collègues européens, américains et canadiens. Enfin, des dons plus particuliers complètent cet ensemble en évolution constante, comme ceux consentis par certaines galeries ou – proximité et relations aidant – par les centres de documentation de la DRAC de Bretagne, par le centre d’art La Criée de Rennes, par des revues américaines de l’Institut Franco-Américain de cette même ville, etc...

Au total, et pour ne comptabiliser que ce “fonds”, aujourd’hui plus de 250 mètres linéaires appartiennent aux Archives, auxquels il convient d’ajouter l’équivalent en fonds documentaire spécifiques, revues, catalogues et ouvrages théoriques ou monographiques, provenant des exemplaires gracieusement offerts pour les notices publiées dans la revue “Critique d’art”, d’acquisitions dues à une contribution du Centre National du Livre et de quelques acquisitions auprès d’éditeurs étrangers, permettant de constituer une bibliothèque aussi spécialisée qu’originale dans le domaine de l’art moderne et contemporain. La structure de ce fonds, qui est accessible via le site des Archives de la Critique d’Art (<http://uhb.fr/alc/aca/welcome.html>), et bien entendu consultable sur place, respecte dans ses nomenclatures l’identité et la spécificité des auteurs.

L’accumulation de telles richesses – symboliques ! – s’est également accompagnée d’emblée par un travail scientifique allant de l’organisation de rencontres, conférences et débats, jusqu’à l’organisation d’expositions ou la création de la revue “Critique d’art”, qui reste un des outils d’information les plus remarquables sur la situation éditoriale dans l’espace francophone. En 1990, Elisabeth Lebovici, Didier Semin et moi-même avons organisé un colloque au titre ambitieux : “La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique”, qui essayait d’interroger la pertinence des concepts que peuvent produire les philosophes pour analyser ou évaluer l’art, mais aussi leur relatif “manque de goût” au moment où ils appliquent ces concepts à



y contemporáneo. El tratamiento de estos fondos respecto a sus nomenclaturas, las identidades, y particularidades de los autores, es accesible en la página web de los Archivos de la Crítica de Arte [[www.uhb.fr/alc/aca/](http://www.uhb.fr/alc/aca/)] y, por supuesto, se pueden consultar en el mismo lugar.

La acumulación de tales riquezas —¡simbólicas!— se ve de igual manera e inmediatamente acompañada por un trabajo científico que incluye la organización de encuentros, conferencias, debates sobre exposiciones concretas... Pero igualmente con la creación de la revista "Critique d'Art", que se convierte en una de las fuentes de información más destacadas sobre la situación editorial en el mundo francófono actual. En 1990, Elisabeth Lebovici, Didier Semin y yo mismo organizamos un coloquio con el ambicioso título de *El lugar del gusto en la producción filosófica de conceptos y su destino crítico*. Este debate pretendía cuestionar la pertinencia de los conceptos que podían producir los filósofos para analizar o evaluar el arte, pero también su relativa "falta de gusto" en el momento en que se aplican estos conceptos a objetos artísticos. Por el contrario, nos parecía que las confusiones o las contradicciones con las que los críticos se acercan a estos conceptos no les impide aplicarlas correctamente y de manera pertinente y juiciosa a las obras que comentan. Sin demasiadas sorpresas, pero con un resultado muy interesante, es más bien hacia un cuestionamiento del concepto de "gusto" hacia donde se dirigen los debates, en los cuales participaron Stephen Bann, María Teresa Beguiristain, Christine Buci-Glucksmann, Thierry de Duve, Yves Michaud, Michael Newman, Birgit Pelzer y Daniel Soutif.

En 1992, tuvo lugar un coloquio dedicado a "La crítica de arte en Europa", durante el cual José Luis Brea manifestó su deseo de crear una institución equivalente en la Universidad de Cuenca. En 1994 otro coloquio centrado en torno a la *Historia del arte y crítica de arte: la descripción*, fue la ocasión de abordar la obra de Thomas Huber. Otro coloquio, organizado en Marsella en 1997, se llamó *Prácticas críticas actuales*. El último hasta la fecha, que tuvo lugar en diciembre de 2001, en el marco del proyecto Vektor-Archivos europeos de



des objets artistiques. Il nous semblait, tout au contraire, que les confusions ou les contradictions avec lesquelles les critiques s'emparent des concepts ne les empêchent pas de les appliquer de façon pertinente et judicieuse aux œuvres qu'ils commentent. Sans trop de surprises, mais avec un résultat extrêmement intéressant, c'est plutôt vers un questionnement sur la notion de "goût" que se dirigèrent les débats, auxquels participèrent Stephen Bann, María Teresa Beguiristain, Christine Buci-Glucksmann, Thierry de Duve, Yves Michaud, Michael Newman, Birgit Pelzer et Daniel Soutif.

En 1992 eut lieu un colloque consacré à "La Critique d'art en Europe", pendant lequel José Luis Brea évoqua son désir de créer une institution équivalente à l'Université de Cuenca. En 1994, un autre colloque, intitulé "Histoire de l'art et critique d'art : la description", fut l'occasion d'aborder l'œuvre de Thomas Huber ; un autre colloque, intitulé "Pratiques critiques aujourd'hui", fut organisé à Marseille en 1997 ; le dernier en date, qui eut lieu en décembre 2001, organisé dans le cadre du projet Vektor-Archives européennes d'art contemporain, a questionné les relations entre "Les artistes contemporains et

arte contemporáneo, cuestionó las relaciones entre *Los artistas contemporáneos y el archivo, preguntas sobre el sentido del tiempo y la memoria en la era de la digitalización*. Si añadimos a esto la organización conjunta del XXX congreso del AICA en 1996, que se titulaba, ni más ni menos, *¿Qué memorias para el arte contemporáneo?*, se da uno cuenta de que los Archivos han contribuido, de manera importante y desde sus comienzos, a crear condiciones de reflexión y análisis, que siempre se han beneficiado de participantes destacados que han venido a cuestionar –y a cuestionarse– las relaciones, cada vez más densas y actuales que mantienen los conceptos de archivo y de creación, tal y como han sido desmultiplicados por el doble fenómeno de la informática y la globalización.

De manera lógica, y legítima, una herramienta tal no puede ahorrarse investigaciones más fundamentales, que provengan del corpus ofrecido por los donantes y que se definen también por sus diversidades, sus singularidades, y por lo que tienen en común. Un convenio con el laboratorio de estudios doctorales de la Universidad de Rennes nos permitió poner en práctica estudios detallados de ciertos fondos (Bienal de París, Restany, Ragon...), así como una colaboración con instituciones (galerías universitarias, centros de arte, museos...) permitió organizar exposiciones dedicadas a testimonios más dialécticos que patrimoniales, acompañadas; algunas de ellas, con estudios en profundidad han permitido la puesta a punto de antologías como la que concierne a François Pluchart, que se prolongó con una exposición organizada con el Consortium, el FRAC Bourgogne y la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de Dijon<sup>1</sup>.

Ramon Tio Bellido es crítico de arte y comisario de exposiciones.

<sup>1</sup> François Pluchart; *El arte: un acto de participación en el mundo*. Prefacio de Jean Philippe Vienne. Textos compilados y comentados por Sylvie Mokhtari. Nîmes: Editions Jacqueline Chambon, 2002, 284 pp.

l'archive, interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation". Si l'on ajoute à cela l'organisation conjointe du XXXe Congrès de l'AICA, en 1996, qui s'intitulait ni plus ni moins que "Quelles mémoires pour l'art contemporain ?", on se rend compte que les Archives ont contribué, depuis leurs débuts et d'une manière non négligeable, à créer des conditions de réflexion et d'analyse. Elles ont toujours bénéficié de participants remarquables, venant interroger – et s'interroger – sur les relations chaque jour plus denses et plus actuelles qu'entretiennent les notions d'archive et de création, telles qu'elles ont été démultipliées par le double phénomène de l'informatique et de la mondialisation.

Assez logiquement, sinon légitimement, un tel outil ne peut pas faire l'économie de recherches plus fondamentales, provenant directement de la manne offerte par les donateurs, qui s'illustrent aussi par leur diversité, leur singularité et leur complémentarité. Une convention avec le laboratoire d'études doctorales de l'Université de Rennes nous permet de mettre en œuvre des études détaillées de certains fonds (Biennale de Paris, Restany, Ragon...), ainsi qu'une collaboration avec des institutions (galerías universitaires, centres d'art, musées...) organisant des expositions consacrées à des témoignages plutôt dialectiques que patrimoniaux. Certains de ces témoignages s'accompagnent d'études approfondies, de la mise au point d'anthologies telles que celle qui concerne actuellement François Pluchart, qui a été prolongée par une exposition organisée avec le Consortium, le FRAC Bourgogne et l'École Nationale Supérieure des beaux-arts de Dijon<sup>1</sup>.

Ramon Tio Bellido est critique d'art et commissaire d'expositions.

<sup>1</sup> François Pluchart, *L'Art : un acte de participation au monde*. Préface de Jean-Philippe Vienne. Textes réunis et commentés par Sylvie Mokhtari. Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 2002, 284p.

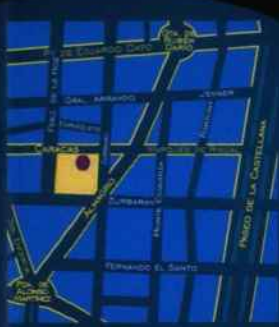
# polimúsica

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



BILBAO TRADING, S.A.

PLAZA FRANCISCO MORANO, 3

28005 MADRID

TEL. +34 91 364 49 70 (5 LINEAS)

FAX +34 91 364 49 71

E-MAIL: BTTRADING@ARANET.COM

ZAG diseño gráfico

*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...

# KAWAI

*pianos  
acústicos  
y digitales*

... y todo este amor al trabajo bien hecho se *nota...*

