

preliminares
revista de música y arte

13

Al calor de Oriente
Dans la chaleur de l'Orient

Homenaje a Edward W. Said

Hommage à Edward W. Said



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

Calidad,

prestigio,

fidelidad,

confianza...

...todo concertado



EQUIPO KAPTA



Desde 1843
Casa **HAZEN**
Musicalidad

Arrieta, 8 (junto al Teatro Real) - 28013 Madrid - Tel. 915 594 554 - www.hazen.es

Ctra. de La Coruña, Km. 17,200 - 28230 Las Rozas (Madrid) - Tel. 916 395 548

13

Al calor de Oriente
homenaje a Edward W. Said

Dans la chaleur de l'Orient
hommage à Edward W. Said

doce notas preliminares
verano-otoño été-automne

Orquesta Sinfónica de Castilla y León

Alejandro Posada
Director Titular

Construyendo nuestro futuro

Auditorio Villaprado • Valladolid
Inauguración septiembre 2005

Temporada
2004/2005

James Judd
Alberto Zedda
Tuomas Ollila
Juanjo Mena

Dmitri Sitkovetski
Giovanni Antonini
E. López Banzo
Vasily Petrenko

Steven Isserlis
Lilya Zilberstein
Julian Rachlin
Kirill Gerstein

Eldar Nebolsin
Dietrich Henschel
Alessio Bax
Ara Malikian

sumario sommaire

	13	Editorial Éditorial
GEORGES PEREC	15	Prefacio Préface
GONZALO FERNÁNDEZ PARRILLA	17-21	La reconquista de Oriente La reconquête de l'Orient
TANIA TAMARI NASIR	23-43	Un concierto extraordinario Un concert extraordinaire
GERARDO LÓPEZ SASTRE	45-57	Reivindicación del intelectual (en homenaje a Edward W. Said) Revendication de l'intellectuel (en hommage à Edward W. Said)
GARIKOITZ GAMARRA	59-83	Exotismo y mercancía en la Sociedad del espectáculo multicultural. Said, Benjamin, Tarantino Exotisme et marchandise dans la Société du spectacle multiculturel. Said, Benjamin, Tarantino
GÉRARD DENIZEAU	85-90	La música árabe en "femenino parisino" La musique arabe au féminin parisien
GUILLERMO RODRÍGUEZ MARTÍN	91-102	Vicente Escudero: el encuentro del flamenco con la India Vicente Escudero : la rencontre du flamenco et de l'Inde
MÓNICA DE LA FUENTE	103-112	El regalo de la danza L'offrande de la danse
JORGE CORRAL	113-131	¿Quién es KBI? Identidad y música étnica Qui est le KBI? Identité et musique ethnique
PEDRO ELÍAS MAMOU	132-146	Polo Vallejo, entrevista con el poeta latente Polo Vallejo, entretien avec le poète latent
GUADALUPE CABALLERO	147-159	Iniciativas, proyectos, ideas. Arte para convivir Initiatives, projets, idées. Un art pour coexister

Nº 13 doce notas preliminares:

Al calor de Oriente. Homenaje a Edward W. Said

Dans la chaleur de l'Orient. Hommage à Edward W. Said

verano-otoño été-automne 2004

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

Edita/éditeur: Gloria Collado Guevara. C/ San Bernardino, 14. Pral. A. 28015 Madrid

Tels.: (+34) 91 547 34 05 y/et (+34) 91 547 00 01. Fax: (+34) 91 547 00 01

E-mail: docenotas@ecua.es Web: www.docenotas.com

Consejo de redacción/Conseil de rédaction: Gloria Collado, Jean-Marc Chauvel, Gérard Denizeau, Esther Ferrer, Luis Gago, Mihai Iliescu, Philippe Mairese, Makis Solomos.

notas
preliminares

Dirección/Direction: Gloria Collado. Redacción/Rédaction: Jacqueline Blanc, Lucas Bolado, Guadalupe Caballero. Suscripciones/abonnements: Marta García.

Traductores/Traducteurs: Lorrina Barrientos Renault (para/pour: Gerardo López Sastre /Guillermo Rodríguez Martín/Mónica de la Fuente/Guadalupe Caballero); Lucas Bolado (para/pour: Gérard Denizeau); Gloria Collado (para/pour: Georges Perec); Pedro Elías Mamou (para/pour: Gonzalo Fernández Parrilla/Garikoitz Gamarra/Jorge Corral/Pedro Elías Mamou); Felisa Sastre (para/pour: Tania Tamari Nasir, del inglés al español/ de l'anglais au espagnol).

Impresión/Imprimeur: Gráficas Minaya S.A. Fotomecánica/Photogravure: Ilustración 10, Arriaza, 4. 28008 Madrid. Distribuye: Coedis S.L., Consejeros editoriales para la difusión. Avda. Barcelona, 225. 08750 Molins de Rei (Barcelona). Teléfono: 93 680 03 60.

Depósito legal M-39.052-1997 ISSN 1138-3984.

ALICANTE
2004

**20 festival internacional
de música contemporánea**

**21
sep**

"generación Alicante"

**02
oct**

Martes, 21 sep. 20 horas

Ana Vega **Toscano**, piano
PROGRAMA
Presentación: Homenaje a María Escribano (50 años)
Centro Municipal de las Artes

Miércoles, 22 sep. 20,30 horas

Modus Novus (concierto de 75 aniversarios)
Director: Santiago **Serrate**
PROGRAMA
Carmelo **Bernaola**, Agustín **González Acilu**, Josep María **Mestres Quadreny**, Agustín **Bertomeu**.
Teatro Principal

Jueves, 23 sep. 12 horas

Creación Radiofónica
PROGRAMA
Pedro **Guajardo**: X (encargo del CDMC)
Casino de Alicante

Jueves, 23 sep. 20,30 horas

Modus Novus
Director: Santiago **Serrate**
PROGRAMA
Monográfico José Ramón Encinar (50 años)
Teatro Principal

Viernes, 24 sep. 12 horas

Creación Radiofónica
PROGRAMA
Juan María **Solare**: *Subte* (Premio Radio Clásica / CDMC)
Casino de Alicante

Viernes, 24 sep. 20,30 horas

Orquesta de Cambra Catalana.
Director: Joan **Pàmies**
PROGRAMA
Antonio **Agúndez**, Marcela **Rodríguez**, Pablo **Riviere**, Albert **Llanas**, Marisa **Manchado**, Zulema de la **Cruz**.
Teatro Arniches

Sábado, 25 sep. 20,30 horas

London Sinfonietta.
Director: Diego **Masson**
PROGRAMA
Oliver **Knussen**, Enrique X. **Macias**, Magnus **Lindberg**, Judith **Weir**, Bent **Sorensen**, Hilda **Paredes**.
Teatro Principal

Domingo, 26 sep. 20,30 horas

Coro de la Generalitat Valenciana. Grup Instrumental de Valencia.
Director: Francesc **Perales**
PROGRAMA
Monográfico Alfredo Aracil (50 años)
Teatro Arniches

Lunes, 27 sep. 20,30 horas

Ananda **Sukarlan**, piano
PROGRAMA
Oliver **Knussen**, José Manuel **López López**, Polo **Vallejo**, Benet **Casablancas**, James **MacMillan**, Ivan **Fedele**, Santiago **Lanchares**.
Teatro Arniches

Martes, 28 sep. 20,30 horas

Quinteto Cuesta.
Carlos **Apellániz**, piano
PROGRAMA
Enrique Sanz **Burguete**, José Antonio **Orts**, Jacobo **Durán-Loriga**, Rafael **Mira**, Jep **Nuix**.
Teatro Arniches

Miércoles, 29 sep. 20,30 horas

Cuarteto Arditti; Ananda **Sukarlan**, piano;
Toní **García Araque**, contrabajo.
PROGRAMA
Monográfico Jesús Rueda
Teatro Arniches

Jueves, 30 sep. 18 horas

Gloria **Fabuel**, soprano; Bartomeu **Jaume**, piano; Vicente **Taroncher**, violín; Miguel Ángel **Balaguer**, viola; Mariano **García**, violonchelo, Isabel **Vila**, flauta; Manuel **Pérez Estellés**, oboe; Luis **Oscá González**, vibráfono.
PROGRAMA
En torno a Ramón Ramos (50 años):
50 años en 50'.
Casino de Alicante

Jueves 30 sep. 20,30 horas

Frances M. **Lynch**, soprano
Paul **Bull**, ingeniero de sonido
PROGRAMA
"SHE - Composers". **Teatro musical para solista y música electrónica**.
Karen **Wimhurst**, Judith **Binham**, Judith **Weir**, Frances M. **Lynch**.
Teatro Arniches

Viernes, 1 oct. 18 horas

Grupo de Música barroca "La Folia"
PROGRAMA
Johann Sebastian **Bach**, David del **Puerto**, Juan **Pistolesi**, Andrea **Falconiero**, Antonio de **Cabezón**, Tomás **Garrido**.
Casino de Alicante

Viernes, 1 oct. 20,30 horas

Ensemble Uusinta (Finlandia)
PROGRAMA
Harri **Vuori**, Kaija **Saariaho**, Tapio **Tuomela**, Magnus **Lindberg**, Olli **Koskelin**, Kimmo **Hakola**, Jukka **Tiensuu**.
Teatro Arniches

Sábado, 2 oct. 20,30 horas

Musicatreize
Director: Roland **Hayrabedian**
PROGRAMA
Francisco **Guerrero**, Edith **Canat de Chizy**, Annette **Mengel**, Philippe **Gouttenoire**, Jean-Christoph **Marti**
Teatro Arniches

ACTIVIDADES PARALELAS

MÚSICA ELECTROACÚSTICA A LA CARTA
(Obras acústicas realizadas en el LIEM por 33 autores de la generación de los 50)
Del 23 de septiembre al 1 de octubre
Casino de Alicante

CURSO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

"Música y cambio. Nuevo paradigma estético en el último cuarto del siglo XX"
Lunes 27, martes 28 y miércoles 29, septiembre.
Casino de Alicante

INFORMACIÓN:

MADRID: Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, CDMC. Centro Arte Reina Sofía. Calle Santa Isabel, 52. 28012 Madrid. Tels.: 34 91 7741072 / 91 7741073. Fax: 34 91 7741034. <http://cdmc.mcu.es>. cdmc@inaem.mcu.es
ALICANTE: Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Alicante. Tels.: 34 96 5149214 / 96 5149234

- © de los textos, sus autores/*des textes, leurs auteurs.*
© de las traducciones/*des traductions:* Lorrina Barrientos Renault,
Lucas Bolado, Gloria Collado, Pedro Elías, Felisa Sastre.
© de las imágenes, sus autores/*des images, leurs auteurs.*
© portada/*couverture:* El Cairo, 1993. Foto/*Photo:* Isabel Muñoz.
© de la edición/*de l'édition,* Gloria Collado Guevara.

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 Gloria Collado Guevara.

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 Gloria Collado Guevara.



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

doce notas



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

Precio: 2,80 euros

Nº 42 junio - septiembre 2004

Dossier LOCE y grado superior: La derogación de la LOCE, una oportunidad para las enseñanzas artísticas. LOCE y conservatorios superiores todos juntos, todos iguales...

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*, junio, 1999
- 4 *Para olvidar el siglo XX*, diciembre, 1999
- 5 *Transformación, transmisión: el dilema del artista adolescente*, junio, 2000
- 6 *Accidente, la última transgresión*, diciembre, 2000
- 7 *El maestro, caminos del conocimiento*, junio, 2001
- 8 *Postmodernidad, veinte años después*, diciembre, 2001
- 9 *La crítica a examen*, junio, 2002
- 10 *Improvisación, crear en el momento*, diciembre, 2002
- 11 *Cómo ser espectador*, junio, 2003
- 12 Historias, afectos, metáforas, maneras y otros aspectos del doce



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; Unión Europea, 24 euros.

Solicitudes: C/ San Bernardino, 14, pral. A 28015 Madrid; fax (+34) 91 547 00 01 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 (relléneselo 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

Fecha:

Firma:

www.b**o**ok**o**rst**o**rming.com



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

info@b**o**ok**o**rst**o**rming.com

La cultura pasa por aquí



AV Monografías

Ábaco

Academia

ADE Teatro

Afers Internacionals

Álbum

Archipiélago

Arquitectura Viva

Archivos

de la Filmoteca

Ars Sacra

Arte y parte

Atlántica Internacional

Aula, Historia Social

L'Avenç

Ayer

Boletín de la

Institución Libre de

Enseñanza

CD Compact

El Ciervo

Cimal

Clarín

Claves de Razón

Práctica

CLIJ

El Croquis

Cuadernos

de la Academia

Cuadernos de Alzate

Cuadernos Escénicos

Cuadernos

Hispanoamericanos

Cuadernos de Jazz

DCidob

Debats

Delibros

Dezeme

Dirigido

Doce Notas

Preliminares

Ecología Política

El Ecologista

Er, Revista de Filosofía

La Estafeta del Viento

Exit, Imagen y cultura

Experimenta

El Extramundi y los

Papeles de Iria Flavia

FotoVideo

Goldberg

Grial

Guaraguao

Historia, Antropología y

Fuentes Orales

Historia Social

Ínsula

Intramuros

Jakin

Lápiz, Revista

Internacional de Arte

Lateral

Leer

Letra Internacional

Letras Libres

Litoral

Más Jazz

Matador

Melómmano

Mientras Tanto

Nación Árabe

Nickel Odeón

Nuestro Tiempo

Nueva Revista

Ópera Actual

La Página

Papeles de la FIM

Papers d'Art

Pasajes

Política Exterior

Por la Danza

Primer Acto

Quimera

Quórum

El Rapto de Europa

Reales Sitios

Renacimiento, Revista

de Literatura

Reseña

Revista

HispanoCubana

Revista de Estudios

Orteguianos

RevistAtlántica

de Poesía

Revista de Libros

Revista de Occidente

Ritmo

Scherzo

El Siglo que viene

Sistema

Telos

Temas para el Debate

A Trabe de Ouro

Tribuna Americana

Turia

Utopías/Nuestra

Bandera

El Viejo Topo

Visual

Zona Abierta



Asociación de
Revistas Culturales
de España

**Exposición, información,
venta y suscripciones:**

Hortaleza, 75. 28004 Madrid

Teléf.: +34 913 086 066

Fax: +34 913 199 267

www.arce.es

info@arce.es

12 notas

revista de información musical

Información y suscripciones:

San Bernardino, 14, pral. A

28015 Madrid

Tel. (00 34) 91 547 34 05

Fax (00 34) 91 547 00 01

Publicidad: (00 34) 91 547 22 90

doce notas

La revista puente entre los diferentes sectores de la vida musical con secciones dedicadas a educación, instrumentos, ediciones, actualidad, cursos, concursos...

PÍDELA EN TU QUIOSCO HABITUAL

Precio: 2,80 euros

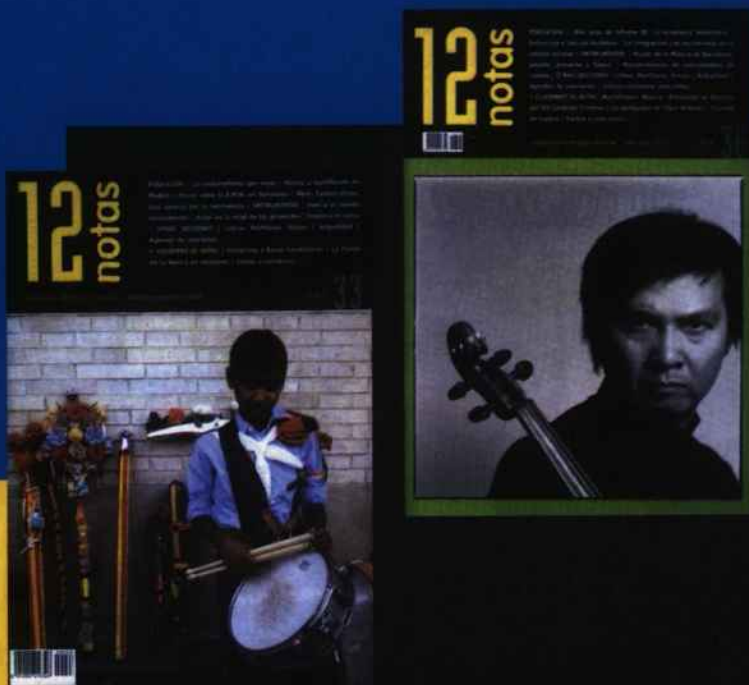


Guía de Conservatorios y Escuelas de Música en España 2003

Edición imprenta: 6 euros

Con CD-ROM: 20 euros

e-mail: docenotas@ecua.es
web: www.docenotas.com



doce notas preliminares

Monográficos dedicados a
educación y creación contemporánea.
Bilingüe francés-español

PÍDELA EN TU QUIOSCO HABITUAL

Precio: 10 euros



Fiesta de la Música

doce notas organiza desde 2002 la Fiesta
de la Música en Madrid
en coproducción con el
Círculo de Bellas Artes



Sarajevo la bella, la ciudad de las treinta mezquitas.../Sarajevo la jolie, la ville aux trente mosquées... (Georges Perec)

Editorial

Desde el principio, hemos querido rendir homenaje en este número a Edward W. Said, un año después de su muerte en septiembre de 2003. El tema de Oriente, sobre el que el intelectual palestino ha escrito páginas esenciales, se nos impuso de forma evidente. Esta elección editorial, plantea, evidentemente, dificultades temibles. Said las resume con admirable lucidez, al señalar que el Oriente no es un tema sobre el que se pueda tener una total libertad de pensamiento o acción. En efecto, hoy día no deja de avivar las pasiones, fascinar y molestar, no deja de despertar viejos fantasmas y viejos demonios. A los ojos occidentales aparece siempre como un desafío o como una presa, también como espejo deformante y poco halagador.

Los textos aquí reunidos comparten el hecho de abordar dentro de un espíritu crítico el concepto de orientalismo, visto como la expresión de una visión desnaturalizada forjada por Occidente. Los diferentes aspectos que tratan pueden reagruparse en tres categorías. La primera hace referencia a nociones como identidad, diferencia y alteridad, que forman la base filosófica del debate orientalista; la segunda categoría evoca acontecimientos históricos que son (y que continúan siéndolo) el origen de tragedias colectivas: guerras coloniales, neocolonialismo, migraciones; y, por último, la tercera que concierne más específicamente a la esfera de la cultura y del arte, con nociones como exotismo y mestizaje.

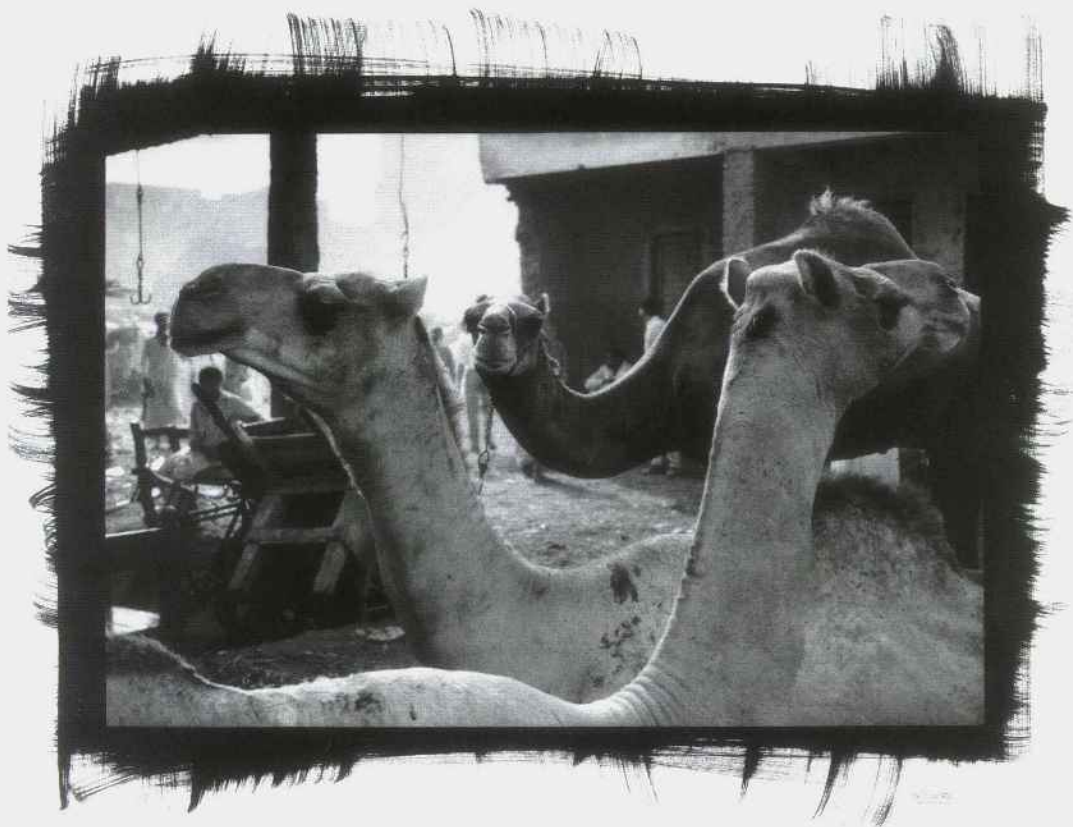
Por encima de este homenaje está también la necesidad de que se reconozca una simple verdad: no sólo los destinos de Occidente y Oriente están unidos sino que se confunden con los de la humanidad misma. Desde esta perspectiva, los gestos de solidaridad y de fraternidad como el que aquí se recoge, del palestino Edward Said y el judío Daniel Barenboim, se ven como reflejos naturales de autodefensa de la humanidad. El calor de Oriente, que evoca el soberbio fragmento de Georges Perec con el que se abre este número –escrito desde Sarajevo en 1957–, aparece así como el símbolo de una humanidad ideal.

Éditorial

Al origen de ce numéro se trouve la volonté de rendre un hommage à Edward W. Said, un an après sa disparition en septembre 2003. Le sujet de l'Orient, sur lequel l'intellectuel palestinien a écrit des pages essentielles, s'est imposé dès lors comme une évidence. Ce choix éditorial soulève, certes, des difficultés redoutables. Said les résume avec une admirable lucidité, observant que l'Orient n'est pas un sujet sur lequel on peut avoir une totale liberté de pensée ou d'action. En effet, aujourd'hui encore l'Orient continue d'attiser les passions, de fasciner et de déranger, de réveiller des vieux fantasmes et des vieux démons. Aux yeux de l'Occident il apparaît toujours comme un défi sinon comme une proie, aussi comme un miroir dérangeant car peu flatteur.

Les textes qui suivent partagent le fait d'aborder dans un esprit critique le concept d'orientalisme, vu comme l'expression d'une vision dénaturée que l'Occident s'est forgée de l'Orient. Les différents aspects qu'ils traitent peuvent être regroupés en trois catégories. La première se réfère à des notions comme celles d'identité, différence et altérité, qui forment le socle philosophique du débat orientaliste ; la deuxième catégorie évoque des événements historiques qui sont (et qui continuent d'être) à l'origine de tragédies collectives : guerres coloniales, néocolonialisme, déplacements de populations ; enfin, la troisième catégorie concerne plus spécifiquement la sphère de la culture et de l'art, avec des notions comme celles d'exotisme et de métissage.

Cet hommage a par-dessus tout le sens d'un appel à la reconnaissance d'une vérité simple : non seulement les destins de l'Occident et de l'Orient sont liés, mais ils se confondent avec celui de l'humanité même. Dans cette perspective, des gestes de solidarité et de fraternité comme celui, évoqué ici, du palestinien Edward Said et de l'israélien Daniel Barenboim, apparaissent comme des réflexes naturels d'autodéfense de l'humanité. La chaleur de l'Orient, telle que l'évoque le superbe extrait de Georges Perec qui ouvre ce numéro – écrit depuis Sarajevo en 1957 –, apparaît alors comme le symbole d'une humanité idéale.



El Cairo, 1993. Foto/Photo: © Isabel Muñoz.

Prefacio

...Es la hora abisinia – el sol aglutina las moscas – el asfalto arde – hasta las 6 el silencio reinará despóticamente sobre Sarajevo la bella, la ciudad de las treinta mezquitas que se parece torre a torre a Grenoble, a Argel y a Tel Aviv – En un valle muy angosto enteramente cercado de montañas – en febrero es divino –

Es la hora en la que l'hélium [los leones*] van a beber (¿te acuerdas de eso?) – Los muros agrietados se calientan al sol ... [...] La vida es parecida a esas tueras del desierto que sobre la arena de oro no les falta belleza** – y pum – las 4 suenan [...] – Un piano termina sus escalas y se decide por la gran Polonesa – la noche cae sobre las estepas de Asia Central – En los jardines de la Alhambra las cactáceas se afligen de no ser ya amadas – la sequía revienta las sandías – las fuentes se agotan – sobre las mesas mugrientas el populacho fraterniza a golpes de cañas – Sólo los camellos tienen fuerza para levantar la cabeza...

(Georges Perec. Fragmento de una carta a Jacques Lederer (Sarajevo, 1957) publicada en *Cher, très cher, admirable et charmant ami... Correspondance Georges Perec & Jacques Lederer*, pág. 45. Éditions Flammarion, Paris, 1997.)

* Nota del editor. Perec hace aquí un juego de palabras, entre l'hélium y les lions (los leones) que suenan igual en francés. La cita es de un poema de Leconte de Lisle muy popular en Francia.

** Gide, prefacio de *L'Inmoraliste*.

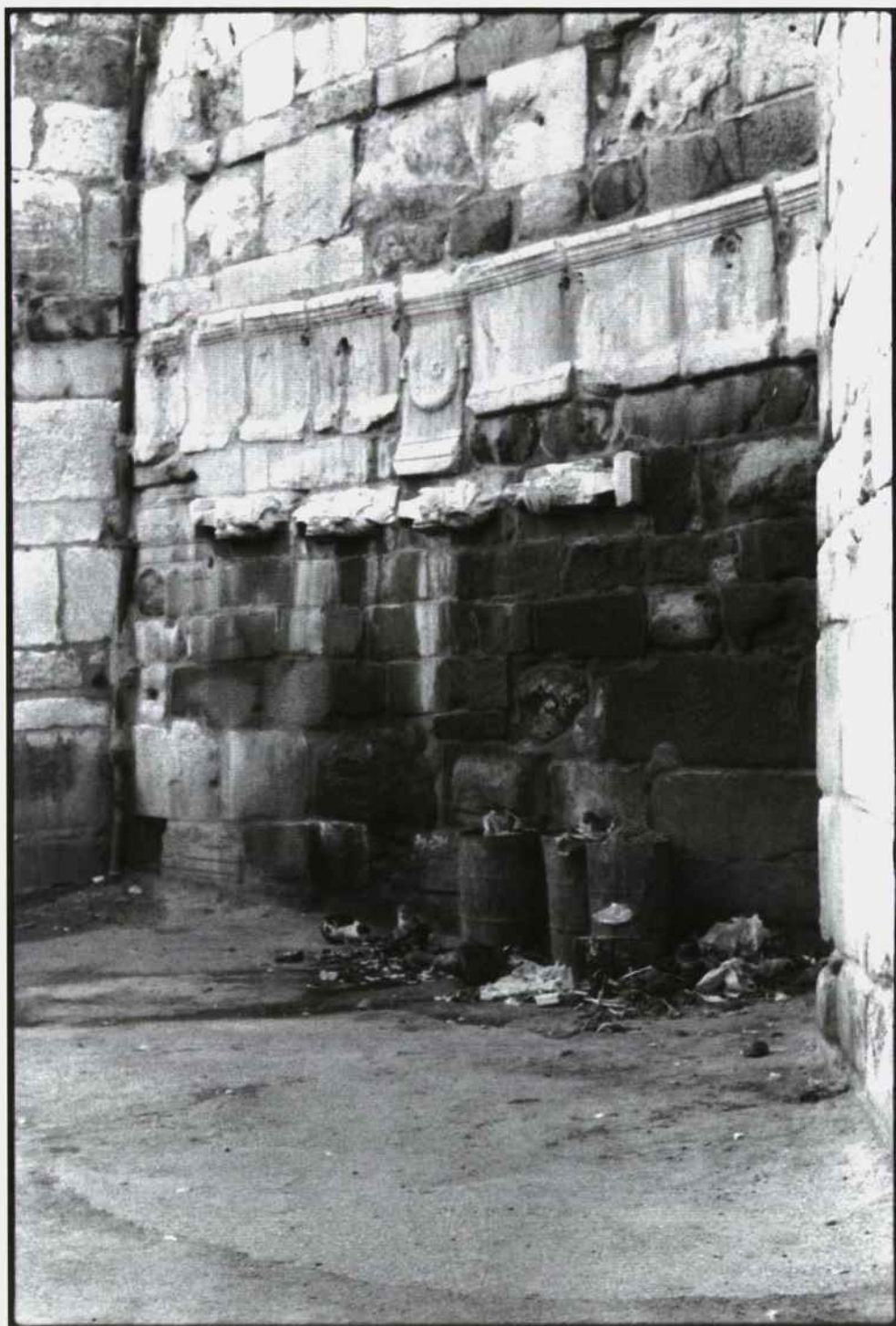
Préface

...C'est l'heure abyssine – le soleil agglutine les mouches – l'asphalte fume – Jusqu'à 6 heures le silence régnera en despote sur Sarajevo la jolie, la ville aux trente mosquées qui ressemble tour à tour à Grenoble, à Alger et à Tel Aviv – Dans une vallée très encaissée entièrement encerclée de montagnes – En février c'est divin – C'est l'heure où l'hélium * vont boire (t'en souvient-il?) – Les murs lézardés se chauffent au soleil... [...] – La vie est pareille à ces coloquintes du désert qui sur le sable d'or ne sont pas sans beauté ** – et boum – 4 heures sonnent [...] – Un piano termine ses gammes et se décide pour la grande Polonaise – la nuit tombe dans les steppes de l'Asie centrale – Dans les jardins de l'Alhambra les cactées se désolent de n'être plus aimées – La sécheresse crève les pastèques – Les fontaines se tarissent – sur les tables crasseuses la populace fraternise à coups de demis – Il n'y a plus que les chameaux qui ont la force de lever la tête...

(Georges Perec. extrait d'une lettre à Jacques Lederer (Sarajevo, 1957). *Cher, très cher, admirable et charmant ami... Correspondance Georges Perec & Jacques Lederer*, pag. 45. Éditions Flammarion, Paris, 1997.)

* Note de l'éditeur. Jeu de mots entre "l'hélium" et "les lions" que l'on prononce de la même façon. La citation est extraite d'un poème de Leconte de Lisle.

** Gide, préface de *L'Inmoraliste*.



Estambul / *Istamboul*, 1987. Foto/Photo: © Doce Notas.

¿La reconquista de “Oriente”?

En sólo una década, desde que Juan Goytisolo impulsara la primera traducción de una obra de Edward W. Said al español –*Orientalismo* apareció en 1990 en Ediciones Libertarias-Prodhufi–, este autor palestino, profesor de la Columbia University de Nueva York, se convirtió en un referente ineludible también en España. Sus posteriores y habituales colaboraciones en el diario El País, generalmente centradas en Oriente Próximo y en la política exterior estadounidense, acrecentaron su prestigio, y otras obras suyas esenciales como *Cultura e imperialismo* o *Representaciones del intelectual* empezaron a ser traducidas. Pero fue sobre todo a raíz de que le otorgaran el premio Príncipe de Asturias de la Concordia junto al músico Daniel Barenboim por su iniciativa conjunta “West Eastern Divan” –taller que reúne a jóvenes músicos árabes e israelíes, y que a través del arte aspira a desarticular prejuicios y desconfianzas– cuando su nombre llegó a un público más amplio en España.

A la luz de sus trabajos y posicionamientos –especialmente de *Orientalismo*–, siempre intuí que el “West Eastern Divan” era un episodio extraño en la trayectoria de Said. Naturalmente, no pasaba de ser una sospecha que no podía llegar a formular con claridad. Porque sabía que Said era un melómano, que la música siempre estuvo presente en su vida –muy ilustrativa a este respecto es su autobiografía *Fuera de lugar*–, que había ejercido como crítico musical durante años en Estados Unidos en *The Nation* y que incluso publicó libros sobre este arte como *Musical elaborations*. Sabía también que sus posturas fueron siempre valientes y visionarias, que transgredían con frecuencia las timoratas expectativas del resto de los mortales.

La reconquête de l’“Orient” ?

En une seule décennie, depuis que Juan Goytisolo initia la première traduction d'une œuvre de Edward W. Said en espagnol –*Orientalisme*¹ a été publié en 1990 en Espagne aux Éditions Libertarias-Prodhufi – cet auteur palestinien, professeur à Columbia University de New York, est devenu, en Espagne aussi, une référence incontournable. Ensuite ses contributions régulières au journal El País, généralement dédiées au Proche-Orient et à la politique extérieure des États-Unis, augmentèrent son prestige. D'autres œuvres essentielles, comme *Culture et impérialisme*² ou *Des intellectuels et du Pouvoir*³, ont commencé également à être traduites. Mais ce fut surtout à la suite del Premio Príncipe de Asturias de la Concorde, partagé avec le musicien Daniel Barenboim en récompense de leur initiative commune du “West Eastern Divan” – atelier regroupant des jeunes musiciens arabes et israéliens qui, par leur art, visent à briser les préjugés et la méfiance – que son nom toucha un public plus large.

À la lumière de ses travaux et de ses prises de position – en particulier dans *L'Orientalisme* – j'ai eu l'impression que le “West Eastern Divan” était un épisode étrange dans la trajectoire de Said. Naturellement, ce n'était qu'une supposition que je n'arrivais pas à formuler clairement, car je savais que Said était un mélomane, que la musique avait toujours été présente dans sa vie – son autobiographie *À contre-voie* illustre très bien ce sujet –, qu'il avait collaboré pendant des années aux États-Unis, comme critique musical au journal *The Nation*,

¹ Edward W. Said, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident* (deuxième édition), Paris, Éditions du Seuil, 1997.

² Edward W. Said, Éditions Fayard, 2000.

³ Paris : Seuil, 1996.

Poco después de su fallecimiento en el otoño de 2003, la prestigiosa revista libanesa *al-Adab* (Literaturas) le dedicaba un número monográfico en el que, bajo el título *Edward Said. Su huella en el mundo y en el mundo árabe*, escribían algunos de sus discípulos y herederos intelectuales. La merecida devoción de esos discípulos, desperdigados por disciplinas tan diversas como la literatura, la antropología, la historia o la política, apuntaba hacia la reivindicación de la vigencia de su espíritu crítico como uno de sus más preciados legados. En uno de esos rendidos artículos, el de un profesor y artista palestino, había unas líneas de comentario sobre el "West Eastern Divan". Tras repasar el poderoso influjo ejercido por Said en su vida, este profesor se manifestaba desconcertado ante la participación de su adorado maestro en esta iniciativa llegando a preguntarse por qué Said habría puesto "su nombre en una mascarada política vestida con los ropajes de la cultura y de la música". Tras mucho dudar llegó a escribir a Said para preguntárselo. Pero nunca obtuvo la respuesta, bien porque Said no quiso o no pudo llegar a contestar.

Edward Said, un hombre de una cultura vastísima, fue en gran medida un visionario. De hecho, el tiempo no parece haber pasado por *Orientalismo*, el ensayo que Said publicó en 1978, hace ya un cuarto de siglo. La relectura de esta obra, con el telón de fondo de los acontecimientos que hoy nos vemos abocados a vivir, esclarece la maraña de la actualidad. Las doctrinas del orientalismo –ideología, estilo y tradición académica que establecía una distinción ontológica entre "Oriente" y "Occidente" y que se caracterizó por pretender "dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente"– parecen haber recobrado una actualidad inesperada, aunque tal vez lo que ocurre es que nunca hayan perdido su vigencia.

Tras el catastrófico inicio del siglo XXI, estamos teniendo oportunidad de asistir a un vertiginoso retroceso que nos ha devuelto actitudes y lenguajes que creíamos más propios de otras épocas ya periclitadas. Llevamos meses oyendo a unos y otros hablar de *cruzadas y guerras san-*

et qu'il avait même publié des livres sur cet art, par exemple *Musical Elaborations*. Je savais aussi que ses positions ont toujours été courageuses et visionnaires, qu'elles dépassaient souvent les attentes timides du commun des mortels.

Peu après son décès au cours de l'automne 2003, la prestigieuse revue libanaise *al-Adab* (Littératures) lui a dédié un numéro monographique, *Edward Said. Son empreinte dans le monde et dans le monde arabe*, auquel participaient quelques-uns de ses disciples et héritiers intellectuels. Le dévouement justifié de ces disciples dispersés dans des domaines aussi divers que la littérature, l'anthropologie, l'histoire ou la politique, visait la revendication de la permanence de son esprit critique comme un de ses legs les plus précieux. Dans l'un de ces articles élogieux un professeur et artiste palestinien dédiait quelques lignes au "West Eastern Divan". Après avoir rappelé l'influence profonde de Said sur sa vie, ce professeur reconnaissait qu'il avait été déconcerté par la participation de son maître adoré à cette initiative et allait jusqu'à se demander pourquoi Said avait prêté "son nom à une mascarade politique revêtue de culture et de musique". Après avoir douté longtemps, il finit par écrire à Said pour le lui demander. Mais il n'a jamais eu de réponse, soit parce que Said n'a pas voulu répondre soit parce qu'il n'a pas pu le faire.

Edward Said, qui était un homme d'une culture très vaste, fut dans une grande mesure un visionnaire. En fait, le temps ne semble pas avoir passé sur *Orientalisme*, l'essai que Said a publié en 1978, il y a déjà un quart de siècle. La relecture de cette œuvre, avec pour toile de fond les événements que nous sommes obligés à vivre, éclaire l'imbricatio de l'actualité. Les doctrines orientalistes – idéologie, style et tradition académique – qui établissaient une distinction ontologique entre "Orient" et "Occident" et se caractérisaient par la prétention de "dominer, restructurer et exercer une autorité sur l'Orient" semblent avoir retrouvé une actualité inespérée – ou bien n'ont-elles peut-être jamais cessé d'être présentes.

Après le début catastrophique du XXIème siècle, nous avons l'occasion d'assister à une régression vertigineuse qui nous ramène à des attitudes et à

tas, aunque naturalmente no es a ese tiempo —esperemos— al que nos estamos remontando, sino a otro que, en los comportamientos y el vocabulario, se desvela de nítida raigambre colonial. El complejo entramado de intereses económicos, políticos y militares que caracterizó las empresas coloniales del siglo XIX resurge en los albores del siglo XXI maquillando de cruzada contra el mal lo que tiene todos los visos de no ser más que una maquinaria colonial a toda vela, con su característica actitud autoritaria camuflada de misión civilizadora. ¿Cómo explicar, si no, que en el año 2004 nos parezca normal que la Administración Bush haya invadido Irak forzando un cambio de régimen, y establecido un *protectorado*; o que los estadounidenses y sus aliados tengan planes serios de acometer la *pacificación* de toda la región? ¿No nos remonta también a la era colonial la emergencia una vez más del problema kurdo, pueblo sin Estado, secuela sangrante del reparto colonial?

El extemporáneo y, desde el principio, funesto episodio de Perejil, que se saldaba con la bandera española ondeando en el islote reconquistado por unos legionarios antes de devolverlo a su *statu quo* —previa mediación estadounidense, no se olvide— ¿no nos trasladaba también a otra época? La ONU, convertida en un estorbo para los paladines de estas iniciativas, ¿no nos retrotrae también a principios más acordes con la Sociedad de Naciones, que contemplaba el bienestar y desarrollo de ciertos pueblos como una “misión sagrada de la civilización”?

Said diseccionó el comportamiento de las potencias coloniales y, con su clarividencia habitual, vaticinó el surgimiento de la nueva —y ahora única— potencia imperial. Observó que las élites políticas de las potencias imperiales, siempre que algún asunto relacionado con sus intereses en el extranjero estaba en juego, transmitían a sus sociedades civiles “una sensación de urgencia”. ¿Les suena de algo esta premura? Acertó asimismo a desentrañar que ese “Oriente” en el que queda inserto Irak no es sólo una noción geográfica; es, sobre todo, una idea que cuenta con “una historia, una tradición de pensamiento, unas imágenes

de langages que nous considérons comme relevant plutôt d'une époque lointaine. Depuis des mois nous entendons les uns et les autres parler de *croisades* et de *guerres saintes*, alors que, naturellement, nous ne remontons pas — espérons-le — à cette époque, mais à une autre qui, dans les comportements et le vocabulaire, révèle une veine coloniale bien claire. L'échafaudage complexe d'intérêts économiques, politiques et militaires qui a caractérisé les entreprises coloniales du XIXe siècle revient à l'aube du XXIème, en dissimulant sous le masque de la croisade contre le mal ce qui, sous tous les aspects, n'est qu'une machine coloniale lancée à toute vapeur, avec son autoritarisme caractéristique se camouflant sous l'apparence d'une mission civilisatrice. Comment expliquer autrement que nous trouvions normal que l'Administration Bush ait pu envahir en 2004 l'Irak, en imposant un changement de régime et en établissant un *protectorat* ? Ou que les Américains et leurs alliés avaient des plans sérieux pour *pacifier* toute la région ? L'émergence, une fois de plus, du problème kurde, ce peuple sans état, séquelle sangrante du partage colonial, ne nous ramène-t-elle pas aussi à l'ère coloniale ?

L'épisode de Perejil, hors de toute actualité et dès le début funeste, qui s'est soldé par le drapeau espagnol flottant sur l'îlot reconquis par des légionnaires avant qu'il ne retrouve son *statu quo* — avec au préalable une médiation américaine, ne l'oublions pas — ne nous transporte-t-il pas, lui aussi, à une autre époque ? L'exemple de l'ONU, devenue un obstacle gênant pour les paladins de ces initiatives, ne nous ramène-t-il pas aussi à des débuts évoquant davantage la Société des Nations, qui regardait le bien-être et le développement de certains peuples comme une “mission sacrée de la civilisation” ?

Said a disséqué le comportement des puissances coloniales et, avec sa clairvoyance habituelle, a annoncé l'émergence de la nouvelle — et à présent l'unique — puissance impériale. Il a observé que les élites politiques des puissances impériales, chaque fois qu'il s'agissait d'une affaire touchant à leurs intérêts à l'étranger, communiquaient à leurs sociétés civiles “une sensation d'urgence”.

y un vocabulario". La supuesta peligrosidad de "lo oriental", al igual que su fatídica tendencia a la satrapía, han sido siempre elementos esenciales de la representación orientalista, cuyo dogma esencial es la creencia incuestionable en la superioridad "occidental". Sin duda el gobierno de Bush ignora la genealogía del saber al que pertenece su visión maniquea y simplista del mundo, pero en lo sustancial no difiere de la de Balfour, quien, a principios del siglo XX, para justificar políticamente la presencia colonial británica en Egipto, invocaba el bien de los egipcios y el bien de toda Europa.

Entre los códigos de la ortodoxia orientalista está el de representar a los otros y hablar en su nombre empleando sentencias abstractas e inmutables. La proliferación de textos de presuntos especialistas intentando explicar la intrínseca maldad del Islam, religión que para algunos encerraría la semilla de la violencia en sus orígenes o en el propio Corán, ¿no será, tal y como desveló Said, parte del soporte erudito de este tipo de empresas coloniales? La estigmatización masiva de los correligionarios del Islam, convertidos en una esencia platónica, ontológicamente estable a lo largo de los siglos, parece emanar directamente de la constelación de ideas y posiciones intelectuales que caracterizaron las disciplinas orientalistas. ¿No será también ese entusiasmo por lo exótico que queda patente en un auge de actos culturales afines la otra cara de la moneda descrita por Juan Goytisolo, la de la fascinación y atracción por un oriente de salón, pretérito y aséptico, lo que Said llamó la epidemia *Orientalia*? Baste tan sólo recordar las exposiciones *El Islam, patrimonio de todos. Visiones del Islam, Oriente en Palacio, Fantasías del harén y nuevas Sherezades* o *El país de la reina de Saba, Tesoros del antiguo Yemen*, inauguradas recientemente en Barcelona y Madrid.

El progreso de las instituciones y de las ideas que alimentaron el orientalismo coincidió con el periodo de mayor expansión colonial europea; pero para Said, argumentar que esta disciplina era una racionalización del principio colonial es "ignorar hasta qué punto el principio colonial estaba

Ce besoin urgent ne vous rappelle-t-il pas quelque chose ? Said a réussi également à prouver que cet "Orient" dans lequel s'insère l'Irak n'est pas seulement une notion géographique ; c'est, surtout, une idée qui a "une histoire, une tradition de pensée, des images et un vocabulaire". La dangerosité que l'on attribue à "l'Orient", ainsi que sa prédisposition fatale au despotisme, ont toujours été des éléments essentiels d'une représentation de l'Orient dont le dogme essentiel est la croyance inébranlable dans la supériorité de l'Occident. Le gouvernement de Bush ignore sans doute la généalogie du savoir auquel appartient sa vision manichéenne et simpliste du monde, mais cette vision ne diffère pas en substance de celle de Balfour qui, au début du XXème siècle, pour justifier politiquement la présence coloniale britannique en Égypte, invoquait le bien des Égyptiens et le bien de toute l'Europe.

Parmi les codes de l'orthodoxie orientaliste il en existe un qui représente les Autres – et qui parle en leur nom – en utilisant des sentences abstraites et immuables. La prolifération de textes écrits par des soi-disant spécialistes tentant d'expliquer le mal – intrinsèque à l'Islam, religion qui selon certains contient le germe de la violence dans ses origines ou dans le Coran – ne fait-elle partie, comme l'a montré Said, de l'érudition qui sous-tend ce type d'entreprises coloniales ? La stigmatisation massive des coréligionnaires de l'Islam, vu comme une espèce d'essence platonicienne, ontologiquement stable au cours des siècles, semble être directement issue de la constellation d'idées et de positions intellectuelles qui ont caractérisé les disciplines orientalistes. L'enthousiasme qui est visible dans l'avalanche d'événements culturels célébrant l'exotisme ne serait-il pas un autre aspect de ce que Juan Goytisolo décrit comme fascination et attraction pour un Orient de salon, passé et aseptique, et de ce que Said a appelé l'épidémie *Orientalia* ? Il suffit de citer en ce sens les expositions *L'Islam, patrimoine de tous. Visions de l'Islam, L'Orient au Palais, Fantaisies du harem et nouvelles Shéhérazades* ou *Le pays de la reine de Saba, Trésors de l'ancien Yémen*, inaugurées récemment à Barcelona et à Madrid.

Le progrès des institutions et des idées qui ont

ya justificado de antemano por el orientalismo”. Si en otros tiempos se esgrimía el nombre de Dios y luego el nombre del progreso para justificar las tropelías coloniales, ahora en nombre de la democracia –de su democracia, y de nuestra seguridad– estamos presenciando impotentes una guerra colonial en toda regla. En estos momentos, en los que nuevas ideologías deshumanizadoras se abren paso, tal vez convenga no olvidar, como ya apuntara en 1978 el ensayista palestino, que el “antisemitismo y el orientalismo en su rama islámica se parecen mucho” y que en ese “Oriente”, además del tirano, viven seres humanos “cuyas vidas, historias y costumbres poseen una realidad obviamente más rica que cualquier cosa que se pueda decir de ellas”. En nombre de la democracia, pero también en nombre de Dios y de nobles ideales como la libertad y la verdad, estamos tal vez asistiendo al ascenso del nuevo emperador de Occidente y de Oriente.

Gonzalo Fernández Parrilla, Director de la Escuela de Traductores de Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha.

alimenté l'*orientalisme* a coïncidé avec la période de la plus grande expansion coloniale européenne mais, pour Said, argumenter que cette discipline était une rationalisation du principe colonial, c'est "ignorer jusqu'à quel point le principe colonial était déjà justifié au préalable par l'*orientalisme*". Si à d'autres époques on brandissait le nom de Dieu et ensuite celui du progrès pour justifier les abus coloniaux, c'est maintenant au nom de la démocratie – de leur démocratie et de notre sécurité – que nous assistons impuissants à une guerre coloniale en règle. À l'heure où de nouvelles idéologies déshumanisantes se frayent une voie, il conviendrait peut-être de ne pas oublier – l'essayiste palestinien le signalait déjà en 1978 – que "l'antisémitisme et l'orientalisme, dans sa branche islamique, se ressemblent beaucoup" et que dans cet "Orient", outre le tyran, vivent des êtres humains "dont les vies, les histoires et les coutumes ont une réalité évidemment plus riche que tout ce qu'on pourrait dire d'elles". Au nom de la démocratie, mais aussi au nom de Dieu et de nobles idéaux comme la liberté et la vérité, nous assistons peut-être à l'ascension d'un nouvel empire de l'Occident et de l'Orient.

Gonzalo Fernández Parrilla. Directeur de la Escuela de Traductores de Toledo, Université de Castilla-La Mancha.



Daniel Barenboim-Edward W. Said. Oviedo, 2002. © AP-Radial Press. Cortesía/Courtoisie Fundación Príncipe de Asturias.

Un concierto extraordinario

“La semana pasada la Orquesta West Eastern Divan, el conjunto creado por Daniel Barenboim y Edward Said, dio un concierto en el Royal Albert Hall de Londres. Tania Tamari Nasir cuenta la historia de dos experiencias conmovedoras en Jerusalén y Birzeit, que constituyeron el telón de fondo de este proyecto singular en el que músicos árabes e israelíes tocan juntos, más allá del conflicto y la guerra, en un intento de tender una mano para la paz”. (Al-Ahram Weekly, 4-10 de septiembre 2003²).

La amistad entre Edward Said y Daniel Barenboim ha inspirado colaboraciones creativas que han afectado, y continúan afectando de manera significativa, las vidas de muchos palestinos e israelíes. *Parallels and Paradoxes. Explorations in Music and Society* (Panteón Books, 2002³) es un ejemplo perfecto de esta colaboración: un documento apasionante que recoge sus más estimulantes conversaciones de los últimos años. En la introducción, al exponer los motivos que les llevaron a la publicación de estas conversaciones, Said afirma: “Nuestro objetivo era el compartir recíprocamente nuestras reflexiones de forma amistosa y apasionada, y hacerlo con otras personas para quienes la música, la cultura y la política actual constituyen un todo. En qué consiste ese todo, tengo que decir que ninguno de nosotros puede formularlo por completo,

Un concert extraordinaire

“La semaine dernière l'Orchestre West Eastern Divan, ensemble créé par Daniel Barenboim et Edward Said, a donné un concert au Royal Albert Hall de Londres. Tania Tamari Nasir raconte deux expériences émouvantes qui ont eu lieu à Jérusalem et à Birzeit et qui ont constitué la toile de fond d'un projet singulier dans le cadre duquel des musiciens arabes et israéliens jouent ensemble, en dépit des conflits et des guerres, dans une tentative de se donner réciproquement la main pour la paix”. (Al-Ahram Weekly, 4-10 septembre 2003²).

L'amitié entre Edward Said et Daniel Barenboim a inspiré des collaborations créatives qui ont influencé et continuent à influencer de manière significative l'existence de nombreux Palestiniens et Israéliens. *Parallels et paradoxes* (Serpent à Plume, Essais Documents, 2003) est un exemple parfait de cette collaboration: un document passionnant qui recueille leurs conversations les plus stimulantes de ces dernières années. Dans l'introduction, Said expose les raisons qui les ont amenés à publier ces conversations, en affirmant: “Notre objectif était de partager nos réflexions, avec amitié et passion, et de le faire avec d'autres personnes pour lesquelles la musique, la culture et la politique actuelle forment un tout. Je dois dire qu'aucun d'entre nous ne peut dire en quoi consiste exactement ce tout, mais nous demandons à nos lecteurs et à nos amis de nous rejoindre pour tenter de le trouver”.

En tant que lectrice et amie, je me suis em-

¹ N. T. Cantante y traductora, vive en Birzeit.

² Publicado con la autorización del editor. Título original *No Ordinary Concert*. Publicado en *Al-Ahram Weekly online*, nº 654, 4-10 septiembre 2003.

<http://weekly.ahram.org.eg/2003/654/feature.htm>

³ N. T. Existe traducción al español: *Paralelismos y paradojas. Reflexiones sobre música y sociedad*. Barcelona, Debate, 2002.

¹ Tania Tamari est chanteuse et traductrice qui vit à Birzeit.

² Publié ici avec le permis de l'éditeur. Le titre original est *No Ordinary Concert*, article publié dans *Al-Ahram Weekly*, nº 654, 4-10 septembre 2003, édition online.

<http://weekly.ahram.org.eg/2003/654/feature.htm>

pero pedimos a nuestros lectores, a nuestros amigos, que se nos unan para intentar encontrarlo entre todos”.

Como lectora y amiga, acudo con presteza a la convocatoria, y voy a responder contando lo que experimenté personalmente y lo que descubrí hace cinco años en Jerusalén en compañía de Edward Said y de Daniel Barenboim, en un concierto absolutamente extraordinario; música, cultura y política se dieron cita para crear algo único, un momento excepcional de verdad y reconciliación. Desgraciadamente, sólo un momento, y sólo durante unas horas.

Hace unos meses, una amiga me envió el artículo de Suzie Mackenzie “En armonía” (*The Guardian*, 3 abril 2003). “Estoy segura de que disfrutarás al leerlo”. Tenía razón: Se trataba de una entrevista con Daniel Barenboim y Edward Said, autores de *Paralelismos y paradojas*. Había leído el libro todavía en galeradas, cuando Said me lo envió, y me emocionó y conmovió todo lo que esas dos mentes creativas tenían que decirse una a la otra, y al mundo, sobre cuestiones tan diversas como música y política, todas ellas enmarcadas en un clima de humanismo liberal.

Pero, había algo especial en el artículo que me conmovió de forma íntima. En un momento de la entrevista, Mackenzie cita a Edward Said describiendo un concierto de Barenboim al que había acudido algunos años antes en Jerusalén, en el que Barenboim dedicó una propina a una amiga palestina que con su marido les había acogido, a él y a Said, en su casa de la Cisjordania ocupada. La persona a la que se refería Said era yo, y el hecho al que aludía brevemente me ha enriquecido e inspirado desde entonces. La experiencia tuvo para mí una significación especial, y reafirmó mi firme creencia en el arte como instrumento ilimitado para el cambio; como una poderosa herramienta de la mente y del espíritu que, cuando se usa de forma creativa y sincera, puede despertar realidades nuevas y excitantes.

Era la primera semana de marzo de 1998 y Edward Said llamaba desde su hotel en Jerusalén Este. Su voz, como siempre, sonaba vigorosa y

pressée de répondre à cet appel. Je vais relater ce que j'ai vécu personnellement et ce que j'ai découvert il y a cinq ans, à Jérusalem, en compagnie de Edward Said et de Daniel Barenboim, au cours d'un concert absolument extraordinaire. Musique, culture et politique s'étaient alors rendez-vous pour créer quelque chose d'unique, un moment exceptionnel de vérité et réconciliation. Malheureusement, ce ne fut qu'un moment et il ne dura que quelques heures.

Il y a quelques mois une amie m'avait envoyé un article de Suzie Mackenzie intitulé “En harmonie” (*The Guardian*, 3 avril 2003). “Je suis sûre que ça te fera plaisir de le lire”. Elle avait raison: il s'agissait d'un entretien avec Daniel Barenboim et Edward Said, les auteurs de *Paralleles et paradoxes*. J'avais déjà lu les épreuves de ce livre quand Said me l'envoya, et je fus très émue et touchée par ce que ces deux esprits créateurs avaient à se dire, à eux-mêmes et au monde, sur des sujets aussi divers que la musique et la politique, tout cela dans un climat d'humanisme libéral.

Mais il y avait quelque chose de particulier dans l'article qui allait m'émouvoir très profondément. À un moment donné Mackenzie citait Edward Said, qui évoquait un concert de Barenboim auquel il avait assisté quelques années auparavant à Jérusalem. Au cours de ce concert Barenboim avait dédié un bis à une amie Palestinienne qui, avec son mari, l'avait reçu dans leur maison de la Cisjordanie occupée. La personne à laquelle se référait Said c'était moi, et son bref commentaire représente depuis pour moi une source d'enrichissement et d'inspiration. Cette expérience avait eu pour moi une signification spéciale et je réaffirme ma foi la plus ferme dans l'art comme instrument illimité capable de changement ; comme un puissant outil de l'esprit pouvant, quand il est utilisé d'une façon créative et sincère, éveiller des réalités nouvelles et stimulantes.

C'était la première semaine du mois de mars 1998 et Edward Said m'appelait depuis son hôtel de Jérusalem-Est. Sa voix était comme d'habitude vigoureuse et énergique : “Je suis ici avec mon grand ami Daniel Barenboim”, me dit-il. “C'est un homme merveilleux, un être exceptionnel. Il est is-

enérgica “Estoy aquí, con mi gran amigo Daniel Barenboim”, me dijo. “Es un hombre maravilloso, un ser humano excepcional. Es israelí, pero es partidario de que Palestina y los palestinos alcancen la justicia y la paz. Daniel va a dar un concierto este fin de semana en Jerusalén Oeste”, continuó diciendo Edward, y le había pedido que invitara en su nombre a algunos de sus amigos palestinos.

Edward debió notar mis dudas al otro lado del teléfono. “Tania –se apresuró a decir–, conozco a fondo la situación, tu sensibilidad y tus reservas, pero Daniel no es un hombre normal, ni un músico común. Me gustaría que vinieras. ¿Qué piensas?”.

¿Qué pensaba? Invitada a un concierto de Daniel Barenboim, acompañada por Edward Said, dos gigantes intelectuales y artísticos de nuestro tiempo, ¿cómo podía dudar? Otros hubieran saltado de alegría ante una oportunidad semejante, aunque Edward conocía con exactitud las razones por las que tenía que “pensar” en lugar de dejar escapar el sí espontáneo que debería haber brotado de mis labios.

Tenía que pensarlo, además de por las reservas morales y emocionales, porque ir a Jerusalén Oeste –a sólo 20 kilómetros de distancia– era, en sí mismo, correr un grave riesgo ya que en mi condición de palestina que vivía en Cisjordania –ocupada por Israel desde 1967–, se me impedía por orden militar pisar territorio israelí. Jerusalén Oeste, donde Daniel iba a dar su concierto, era zona prohibida para mí.

La mayoría de los palestinos que sufren la ocupación tienen graves reservas al plantearse la idea de relacionarse con israelíes. Ante la ocupación militar y las violaciones diarias de los derechos humanos, uno no puede esconder la cabeza bajo el ala para no ver las injusticias y las humillaciones. No se puede ir con normalidad a un concierto en Jerusalén Oeste y comportarse como si todo en nuestras vidas fuera normal.

Habían pasado poco más de cinco años desde nuestro retorno a Palestina. Después de casi 20 años de exilio, mi marido, Hanna Nasir, rector de la Universidad de Birzeit, había sido autorizado a volver a su patria, una patria ocupada, pero una

raélien mais il veut que la Palestine et les Palestiniens obtiennent justice et paix. Daniel va donner un concert à la fin de cette semaine à Jérusalem-Ouest”, continua Edward. Barenboim lui avait demandé d'inviter en son nom quelques amis Palestiniens.

À l'autre bout du fil Edward semblait se rendre compte de mes doutes. “Tania, s'empres-t-il de dire, je connais à fond la situation, ta sensibilité et tes réserves, mais Daniel n'est pas un homme ordinaire ni un musicien comme les autres. Je voudrais vraiment que tu viennes. Qu'en penses-tu ?”.

Que pouvais-je penser ? Invitée à un concert de Daniel Barenboim en compagnie de Edward Said, deux immenses intellectuels et artistes de notre temps, comment pouvais-je hésiter ? Bien d'autres auraient sauté de joie devant une telle opportunité, mais Edward connaissait précisément les raisons pour lesquelles je devais “penser”, au lieu de laisser échapper le oui spontané qui aurait dû surgir sur mes lèvres.

À part mes réserves morales et émotionnelles, j'étais obligée de réfléchir parce que le fait d'aller à Jérusalem-Ouest – à seulement 20 kilomètres de distance – implique, en soi, un risque sérieux : en tant que Palestinienne vivant en Cisjordanie – occupée par Israël depuis 1967 – il m'était interdit, par ordre militaire, de pénétrer sur le territoire israélien. Jérusalem-Ouest, où Daniel allait donner son concert, était une zone interdite pour moi.

La plupart des Palestiniens qui subissent l'occupation ont de sérieuses réserves au moment d'établir un contact avec des Israéliens. Face à l'occupation militaire et aux violations quotidiennes des droits de l'homme, on ne peut pas faire l'autruche pour ne pas voir les injustices et les humiliations. On ne peut pas simplement aller à un concert à Jérusalem-Ouest et se comporter comme si tout dans nos vies était normal.

Un peu plus de cinq ans s'étaient écoulés depuis notre retour en Palestine. Après presque vingt ans d'exil, mon mari, Hanna Nasir, recteur de l'Université de Birzeit, avait été autorisé à revenir vivre dans sa patrie, une patrie occupée, mais une patrie tout de même. L'ordre qui mettait fin à la déportation faisait partie des mesures prévues par les Accords

patria al fin y al cabo. La orden que daba fin a la deportación formaba parte de las medidas previstas en los Acuerdos de Oslo y puestas en marcha para dar confianza. Las promesas de paz inundaban nuestros corazones con una alegría cautelosa. Los largos años de exilio habían sido una prueba extenuante. Estábamos cansados de confrontaciones, de animosidad, de amargura y de ansiedad. Anhelábamos la estabilidad para nuestra familia y para los millones de palestinos que vivían y luchaban desde hacía décadas, perdida la esperanza en la resolución de su problema nacional.

Al regresar a Palestina, sentí que la paz podía tener una oportunidad. Soy pacifista de corazón y nunca podré aceptar que la guerra o la violencia sean una solución a ningún conflicto. La guerras, y la arrogancia del poder militar, pueden ofrecer una solución inmediata, pero sólo la justicia puede traer una paz duradera y una superación efectiva de cualquier conflicto. Y yo, por encima de todo, anhelaba ese cierre de las heridas. Durante más de 50 años, desde mi infancia, mi vida ha sido un campo de batalla, no sólo en sentido literal, sino intelectual, emocional y moralmente. Desde 1948, con el inicio de las guerras arabo-israelíes, mi vida ha sido un constante testimonio de dolor, angustia, desesperanza, humillación e inquebrantable crecimiento del ansia de libertad y de dignidad.

La deportación de mi marido fue especialmente traumática. Salió de casa la noche del 21 de noviembre de 1974, en respuesta a una llamada telefónica del gobernador militar de Ramala, quien le pedía que acudiera a las once de la noche a una reunión en el Cuartel General de las tropas de ocupación para hablar de las repercusiones de una manifestación pacífica de protesta que los estudiantes de la Universidad de Birzeit habían desarrollado aquella mañana. Cisjordania entera protestaba contra la ocupación.

Todo ello sucedía inmediatamente después de que Yasser Arafat se hubiera dirigido a la Asamblea General de la ONU. Al fin, se había conseguido que la voz de los palestinos se escuchara en un Foro Internacional, y todos habían sentido el impacto de la ocasión histórica y las posibilidades de un cambio importante en la lucha

d'Oslo et mises en marche pour donner confiance. Les promesses de paix inondaient nos cœurs d'une fausse joie. Les longues années d'exil avaient été une preuve exténuante. Nous étions fatigués de tant de confrontations, d'animosités, d'amertume et d'anxiété. Nous désirions la stabilité pour notre famille et pour les millions de Palestiniens qui vivaient et luttait depuis déjà plusieurs décennies, ayant perdu l'espoir de résoudre leur problème national.

En revenant en Palestine, je sentais qu'il y avait une opportunité de paix. Je suis pacifiste de cœur et jamais je n'accepterais que la guerre ou la violence puissent être la solution d'un conflit, quel qu'il soit. La guerre et l'arrogance du pouvoir militaire peuvent offrir une solution immédiate mais seule la justice peut imposer une paix durable et le dépassement effectif d'un conflit. Par-dessus tout, je voulais que ces blessures guérissent. Durant plus de cinquante ans, depuis mon enfance, ma vie a été un champ de bataille, non seulement dans le sens littéral du mot, mais aussi intellectuellement, émotionnellement et moralement. Depuis 1948, avec le début des guerres arabo-israéliennes, ma vie a toujours constitué un témoignage de la douleur, de l'angoisse, du désespoir, de l'humiliation et de l'accroissement irrépressible du désir de liberté et de dignité.

La déportation de mon mari fut particulièrement traumatisante. Il sortit de chez nous dans la nuit du 21 novembre 1974, répondant à un appel téléphonique du gouverneur militaire de Ramallah qui lui demandait de se présenter à onze heures du soir à une réunion au Quartier Général des troupes d'occupation, pour parler des conséquences d'une manifestation pacifique de protestation à laquelle les étudiants de l'Université de Birzeit avaient appelé le matin. Toute la Cisjordanie protestait contre l'occupation.

Cela se passait immédiatement après le discours de Yasser Arafat à l'Assemblée Générale de l'ONU. Il avait enfin réussi à faire entendre la voix des Palestiniens dans un Forum International et tous avaient senti l'impact de cette occasion historique et les possibilités d'un changement important dans la lutte palestinienne. Préoccupé par la convocation,

palestina. Preocupado por la convocatoria, Hanna salió de casa a las diez. Los niños estaban durmiendo y yo comencé lo que iba a ser, aparentemente, una espera tensa e interminable de su regreso. Horas más tarde, al comprobar que Hanna no volvía, comprendí que algo iba mal. Avisé a nuestra familia, amigos y funcionarios de la Universidad. Por la mañana seguíamos sin noticias. La indagación se llevó a cabo en varios niveles. La oficina del gobernador militar nos aseguraba que Hanna todavía estaba en una reunión con otros líderes de Cisjordania, y que regresaría a casa pronto: así nos lo repetían una y otra vez. Por fin, a las diez, oímos una emisora en árabe de la radio israelí, y supimos la terrible verdad. Hanna, con otros cuatro palestinos, había sido deportado al amanecer a la frontera Sur del Líbano. No hubo ninguna reunión con el gobernador militar. Todo lo que habían dicho eran mentiras para ganar tiempo. Más tarde supimos que Hanna, al igual que los otros, fue esposado y se le vendaron los ojos como a un criminal para conducirlo, en un viaje de siete horas, a la frontera libanesa donde él y sus compañeros fueron deportados. Furtivamente, y amparadas en la oscuridad, nuestra vidas habían cambiado.

Permanecí en Birzeit con nuestros cuatro hijos esperando que los esfuerzos para conseguir que Hanna volviera dieran sus frutos. La deportación es un acto ilegal según las leyes internacionales de derechos humanos. Pasó casi un año hasta que fuimos conscientes de que los israelíes eran inflexibles y de que su retorno jamás se produciría. Hanna y yo nos vimos obligados a tomar una de las decisiones más difíciles de nuestra vida: abandoné Birzeit, la familia y los amigos, el paisaje que amaba, y acompañada de los niños nos reunimos con Hanna en su exilio en la capital de Jordania, Ammán, que se convirtió en nuestra nueva patria.

Además de ilegal, la deportación es inhumana e injusta. Exiliado o deportado, alejado de todo lo que conoces y amas, te das cuenta de que la condena podría no tener límite. Puede pasar toda tu vida y quizás no vuelvas a ver tu tierra y tus seres queridos de nuevo. Pero fuimos afortunados,

Hanna sortit de chez nous à 22 heures. Les enfants dormaient déjà et je commençais à vivre ce qui allait être, apparemment, l'attente tendue et interminable du retour de mon mari. Quelques heures plus tard, voyant que Hanna ne revenait pas, je comprenais que quelque chose n'allait pas.

Je prévenais notre famille, des amis et les fonctionnaires de l'Université. Le lendemain matin, nous étions toujours sans nouvelles. L'enquête s'effectuait à plusieurs niveaux. Le bureau du gouverneur militaire nous assurait que Hanna était encore en réunion avec d'autres leaders de Cisjordanie et qu'il allait revenir bientôt : c'est ce qu'ils n'arrêtaient pas de nous répéter. À dix heures nous étions en train d'écouter une émission en arabe de la radio israélienne et nous avons finalement appris la terrible vérité. Hanna et quatre autres Palestiniens avaient été déportés à l'aube à la frontière sud du Liban. Il n'y avait eu aucune réunion avec le gouverneur militaire. Tout ce qui nous avait été dit n'était que des mensonges pour gagner du temps. Plus tard, nous avons appris qu'on avait menotté Hanna et les autres, qu'on leur avait bandé les yeux comme à des criminels, pour les déporter à la frontière libanaise après un voyage de sept heures. Furtivement, enveloppées dans l'obscurité, nos vies avaient changé.

Je restais à Birzeit avec nos quatre enfants, en espérant un résultat positif des efforts pour le retour de Hanna. La déportation est un acte illégal selon les lois internationales et les droits de l'homme. Une année ou presque s'écoula avant de comprendre que les Israéliens étaient inflexibles et que le retour de mon mari n'allait jamais se produire. Hanna et moi avons alors dû prendre l'une des décisions les plus difficiles de notre vie : j'abandonnais Birzeit, la famille et les amis, le paysage que j'aimais, et accompagnée par nos enfants je rejoignais Hanna dans son exil dans la capitale de la Jordanie, Amman, qui devint notre nouvelle patrie.

La déportation est non seulement illégale mais aussi inhumaine et injuste. Exiliée ou déportée, éloignée de tout ce que je connaissais et ce que j'aimais, je me rendais compte que la condamnation pourrait n'avoir aucune limite. Toute une vie peut se passer sans revoir sa terre et les êtres que l'on aime. Mais nous avons eu de la chance : après

tras casi 20 años, debido a las nuevas circunstancias políticas, el 29 de abril de 1993 recibimos la noticia de que la deportación de Hanna –como la de muchos otros– había sido revocada. Al día siguiente temprano, a las siete y media, estábamos en un autobús con el primer grupo de palestinos deportados a los que se permitía el regreso a Cisjordania y Gaza. De nuevo, de forma dramática y sin aviso previo, nuestras vidas cambiaban. Estábamos de regreso en Palestina.

A pesar de la jubilación, la vuelta a Birziet después de tantos años, no fue un asunto sencillo. Muchas cosas habían cambiado, y entre ellas –no la menos importante–, nuestra propia transformación. Los largos años de ausencia y los sufrimientos de la ocupación habían pasado su factura; los enfrentamientos diarios, el miedo, la muerte, la destrucción, la confiscación de tierras, el arrasamiento de árboles, la constante amenaza de los asentamientos ilegales y de sus fanáticos colonos. Y pese a ello, la creciente resistencia, la *Intifada*, un pueblo rebelándose y exigiendo libertad y justicia. Todo había dejado su huella y había zarandeado nuestras vidas hacia nuevos comportamientos y realidades. Y por si no fuera suficiente, había que enfrentarse ahora a los nuevos problemas políticos, morales y sociales que se derivaban de los Acuerdos de Oslo. Oslo terminó con muchos sueños y pisoteó derechos. Es cierto que todos necesitábamos una solución pacífica del conflicto, pero era fundamental que fuera justa y digna. ¿De qué manera podría conseguirse? Traté de comprender y aceptar las nuevas circunstancias de nuestra vuelta.

Al volver a casa, Hanna y yo comprendimos que habíamos superado un nuevo hito en nuestro viaje vital. Según iban pasando los días, feliz de volver a casa, sentía que mi optimismo se superponía a mi inquietud por el futuro. Quería que aquello fuera un punto de no retorno. Una saludable sensación de alivio fue inundando mi corazón a medida que la esperanza sustituía la desesperación de los años precedentes. Alrededor mío la gente, aunque era consciente del doloroso precio de Oslo, quería dar una oportunidad a la promesa de paz, por pequeña que fuera. Yo era

presque vingt ans, grâce aux nouvelles circonstances politiques, le 29 avril 1993 on nous a communiqué que la déportation de Hanna – ainsi que celle de nombreux autres – avait été révoquée. Le lendemain, de bonne heure, à sept heures trente, nous étions dans un autobus avec le premier groupe de déportés palestiniens qui étaient autorisés à revenir en Cisjordanie et à Gaza. De nouveau, d'une façon dramatique et sans préavis, nos vies changeaient. Nous étions de retour en Palestine.

Malgré notre joie, le retour à Birzeit après tant d'années ne fut pas une mince affaire. Beaucoup de choses avaient changé, entre autres – et non en dernier lieu – nous-mêmes. Les longues années d'absence et les souffrances de l'occupation avaient laissé leur facture : les affrontements quotidiens, la peur, la mort, la destruction, la confiscation des terres, la destruction des arbres, la menace constante des constructions illégales et des colons fanatiques. Malgré tout cela, la résistance, l'Intifada, grandissait et un peuple se rebellait et exigeait liberté et justice. Tout cela avait laissé une trace et avait secoué nos vies, les emportant vers de nouveaux comportements et réalités. Et comme si tout cela n'était pas suffisant, il fallait affronter à présent les nouveaux problèmes politiques, moraux et sociaux qui découlaient des Accords d'Oslo. Oslo avait mis fin à de nombreux rêves et piétinait les droits. Certes, nous avons tous besoin d'une solution pacifique du conflit, mais il était essentiel qu'elle soit juste et digne. Comment l'obtenir ? J'essayais de comprendre et d'accepter les nouvelles circonstances de notre retour.

En revenant chez nous, nous comprenions, Hanna et moi, qu'un nouvel obstacle avait été franchi dans notre périple dans la vie. Au fur et à mesure que les jours passaient, contente de revenir chez moi, je sentais que mon optimisme était plus fort que mon inquiétude pour l'avenir. Je voulais que cela représente un retournement de situation. Une sensation salutaire de soulagement envahissait mon cœur tandis que l'espoir remplaçait le désespoir des années précédentes. Autour de moi, les gens, bien que conscients du prix douloureux d'Oslo, voulaient donner une chance à la promesse de paix, quelle qu'elle fût. Je faisais partie de ces gens,

una de ellas, me sentía preparada para una nueva vida, para aprovechar al máximo un momento histórico de cambio. Tengo fe en el cambio –positivo, constructivo– en pos de la libertad y de la identidad. Estaba dispuesta a aceptar compromisos dignos. Quería confiar en el adversario. Era consciente de que, para obtener lo mejor de aquellos últimos esfuerzos por la paz, pragmáticos e inteligentes, habrían de tomarse decisiones prudentes.

Recuerdo ahora cómo, para poner en marcha los acuerdos de Oslo, se propusieron montones de iniciativas para normalizar las relaciones entre palestinos e israelíes. Se trataba de una de las condiciones para la puesta en marcha de estos últimos acercamientos. Como palestinos sentíamos la presión en todos los frentes, el político, el social y el cultural. Se nos decía: ahora que se ha abierto un proceso de paz no existe razón alguna por la que palestinos e israelíes no puedan trabajar juntos, y para que no se multipliquen los esfuerzos en pos de normalizar las relaciones entre ellos.

¿Era tan sencillo como parecía?, me preguntaba. ¿Los patrocinadores de Oslo eran tan ingenuos como para creer que años de conflicto y sufrimientos podían dejarse a un lado, olvidarse y borrarse? Fuimos conscientes de que cambios de actitud y de ideología tan dolorosos y drásticos tenían que formar parte de la dinámica de la reconciliación, pero sentimos también que todos los asuntos debían ser tratados con respeto y sensibilidad. Estaban involucradas en el proceso personas de carne y hueso, no peones inanimados de una partida de ajedrez. Para resultar duraderos y creíbles, los Acuerdos de Oslo necesitaban que se trataran por las dos partes de forma prudente y adecuada.

Como muchas otras personas relevantes en la vida cultural comunitaria, me vi involucrada en asuntos que tenían que ver con la normalización. En mi condición de cantante, fui invitada con frecuencia por artistas visitantes y organizadores de acontecimientos culturales del extranjero para participar en “conciertos por la paz” con artistas israelíes; conciertos que pretendían ser el reflejo de la buena voluntad y de los aires de cambio que

je me sentais prête pour une nouvelle vie, pour profiter au maximum d'un moment historique de changement. Je crois au changement – positif, constructif – pour obtenir notre liberté et notre identité. J'étais disposée à accepter des compromis dignes. Je voulais faire confiance à l'adversaire. J'étais consciente que, pour retirer le meilleur des derniers efforts de paix, pragmatiques et intelligents, il fallait prendre des décisions prudentes.

Je me souviens à présent de la mise en marche des Accords d'Oslo, du grand nombre de propositions et d'initiatives pour normaliser les relations entre Palestiniens et Israéliens. Il s'agissait d'une des conditions pour la mise en marche des derniers rapprochements entre les positions. En tant que Palestiniens, nous sentions la pression sur tous les fronts, politique, social et culturel. On nous disait : à présent, puisqu'un processus de paix a commencé, il n'y a aucune raison pour que les Palestiniens et les Israéliens ne travaillent pas ensemble, pour que les efforts de normalisation des relations ne se multiplient pas.

Est-ce que ce sera aussi simple que cela ? me demandais-je. Les organisateurs d'Oslo étaient-ils naïfs au point de croire que des années de conflit et souffrances pouvaient être mises de côté, oubliées et effacées ? Nous étions conscients que des changements d'attitude et d'idéologie aussi douloureux que drastiques devaient faire partie de la dynamique de la réconciliation, mais nous avions également la sensation que toutes les questions devaient être traitées avec respect et compréhension. Les personnes engagées dans le processus étaient des êtres de chair et de sang, et non des pions inanimés d'un jeu d'échecs. Pour être durables et crédibles, les Accords d'Oslo devaient être traités par les deux parties avec prudence et de façon adéquate.

Comme beaucoup d'autres personnes ayant un rôle dans la vie culturelle communautaire, je me suis trouvée engagée dans des actions liées à la normalisation. En tant que chanteuse, j'étais fréquemment invitée par des artistes de passage et des organisateurs d'événements culturels venant de l'étranger pour participer à des “concerts pour la paix” avec des artistes israéliens ; ces concerts

había traído Oslo. Aunque estuviera dispuesta a escuchar y apreciar la sinceridad y el entusiasmo de los implicados en el asunto, tuve que rehusar cortésmente las ofertas, y explicar que a pesar de creer firmemente en el arte como vehículo para el entendimiento, todavía estaba más convencida de que para que ese mensaje resultara efectivo debía basarse no sólo en buenos deseos sino en hechos reales.

Y la verdad era que, a pesar de haber firmado los Acuerdos de Oslo, Israel continuaba con la ocupación de Palestina; continuaba estableciendo nuevas colonias; seguía cometiendo graves violaciones de los derechos humanos. Israel continuaba sin mostrar serias intenciones de llevar a efecto Oslo. ¿Qué es lo que había que celebrar? ¿Qué tipo de paz se podía mostrar? Cantar con un artista israelí en un ambiente en el que se suponía que la paz, por fin, había llegado, hubiera sido una mentira, y no se puede jugar con la verdad ni con la pureza del arte. No podíamos dar una impresión falsa. No podíamos decepcionar al mundo.

Desgraciadamente, pese a las expectativas, los años que siguieron a Oslo fueron un periodo que recuerdo con tristeza. La falsa sensación de paz fue creciendo día a día. Los años trajeron cada vez más decepciones a medida que los israelíes daban muestras de una cada vez mayor falta de buena voluntad en el desarrollo de los Acuerdos de Oslo, culpando a los palestinos, calificando sus protestas y resistencia contra la ocupación como terrorismo. Las frustraciones culminaron y explotaron en el infierno de la segunda *Intifada* que todavía arde hoy.

Deprimida, pero dispuesta a no rendirme, busqué otras posibles salidas. Recuerdo la insoportable angustia que atenazaba mi corazón. Había sido engañada y despojada de mis esperanzas de paz. Esperé, contra toda esperanza, un milagro que nos pudiera salvar a todos, palestinos e israelíes. Fue en esa época de intensa frustración y de creciente miedo a la hostilidad que nos rodeaba cuando confié con más anhelo en las voces israelíes que exigían justicia y paz. Con desesperación, me agarraba a aquellas voces que deseaba fueran una punta de lanza, que llegaran a

pretendían ser la expresión de la buena voluntad y del viento nuevo que soplaba desde Oslo. Bien que todo estaba dispuesto a escuchar y apreciar la sinceridad y el entusiasmo de las personas que se comprometían, yo debía rechazar educadamente las propuestas y explicar que yo creía firmemente en el arte como vehículo para la comprensión entre los pueblos, pero que a pesar de eso yo era todavía más convencida de que ese mensaje, para ser efectivo, debía basarse no sólo en buenas palabras sino también en hechos.

La realidad era que, a pesar de la firma de los Acuerdos de Oslo, Israel continuaba ocupando la Palestina; Israel continuaba creando nuevas colonias; Israel continuaba cometiendo graves violaciones de los derechos humanos. Israel continuaba sin mostrar ninguna intención seria de aplicar los Acuerdos de Oslo. ¿Qué es lo que había que celebrar? ¿Qué tipo de paz se podía esperar? Cantar con un artista israelí en un ambiente que suponía que la paz, por fin, había llegado, era una mentira, y no se puede jugar con la verdad ni con la pureza del arte. No podíamos dar una impresión falsa. No podíamos decepcionar al mundo.

Malheureusement, malgré les attentes, les années qui ont suivi Oslo ont été une période dont je me souviens avec tristesse. Une fausse impression de paix s'amplifiait jour après jour. Les années apportaient de plus en plus de déceptions au fur et à mesure que les Israéliens donnaient de plus en plus de preuves de manque de bonne volonté quant à l'application des Accords d'Oslo, accusant les Palestiniens, qualifiant de terrorisme leurs protestations et la résistance à l'occupation. Les frustrations atteignirent le comble et explosèrent dans l'enfer de la deuxième Intifada, qui brûle encore aujourd'hui.

Déprimée mais décidée à ne jamais me rendre, je cherchais d'autres sorties possibles. Je me souviens de l'angoisse insupportable qui tenaillait mon cœur. J'avais été trompée et dépouillée de mes espoirs de paix. J'espérais, contre tout désespoir, un miracle qui puisse nous tous sauver, Palestiniens et Israéliens. C'est à cette époque d'intense frustration et de peur croissante face à l'hostilité

ser las voces de la moderación y de la cordura, que influyeran en las negociaciones del gobierno israelí para conseguir un acuerdo político.

La tragedia de Palestina y el complicado conflicto entre los Estados Árabes e Israel ha durado demasiado. Serios intentos para resolverlo han constituido el eje de numerosos esfuerzos de mediación durante décadas, pero el problema persiste entre nosotros. ¿Por qué? ¿Dónde está el fallo? ¿Puede la mentira ser una solución? Para mí, una Palestina que ha sufrido en su carne los daños del conflicto palestino-israelí, siempre he pensado que se trataba de una situación clara, franca y evidente. Puede ser que sea una percepción ingenua, pero resulta cierta si se examinan los pormenores de cómo fue creado Israel en una tierra que no le pertenecía, y cómo reemplazó al pueblo nativo por gente extraña al país, procedente de todo el mundo.

Me asombra cómo muchos de aquellos Estados que votaron a favor de la creación de Israel, en la confianza de que al tomar aquella decisión serían absueltos de los espantosos crímenes contra los judíos en occidente, no comprendieran que con aquella solución estaban cometiendo otro espantoso y similar crimen contra un pueblo lejano y totalmente inocente de lo que había ocurrido.

La creación del Estado de Israel en la tierra de Palestina supuso la sentencia de muerte para Palestina y los palestinos. Fue una gran injusticia. Creo firmemente, más que nunca, que la paz sólo llegará cuando la comunidad internacional, e Israel y el pueblo israelí, se atrevan a mirar la historia de frente. Sólo se alcanzará la paz cuando la injusticia sea reparada, cuando se repongan los derechos, cuando Israel esté dispuesta a reconocer un Estado palestino independiente y viable al lado del suyo.

A pesar de los años de guerra y conflicto, muchos palestinos estaban entonces dispuestos a aceptar de forma pragmática las nuevas realidades. Muchos se involucraron de forma activa en actuaciones por la paz, no sólo en el ámbito internacional o personal sino atreviéndose con coraje a trabajar con los pacifistas israelíes. Para algunos, la experiencia fue gratificante, para otros

qui nous entourait que je faisais le plus confiance aux voix israéliennes qui exigeaient justice et paix. Je m'accrochais désespérément à ces voix que je voulais considérer comme un fer de lance, comme les futures voix de la modération et de la sagesse, qui allaient avoir une influence sur les négociations avec le gouvernement israélien pour obtenir un accord politique.

La tragédie de la Palestine et le conflit compliqué entre les États Arabes et Israël ont duré trop longtemps. Des tentatives sérieuses ont eu lieu pour les résoudre et ont constitué l'axe de nombreux efforts de médiation durant des décennies, mais le problème persiste entre nous. Pourquoi ? Où est la faille ? Le mensonge peut-il être une solution ? Quant à moi, une Palestinienne qui a subi dans sa chair les maux du conflit palestino-israélien, j'ai toujours pensé que la situation était claire, franche et évidente. C'est peut-être une perception naïve, mais elle devient évidente si on examine les détails de la création de l'État d'Israël sur une terre qui ne lui appartenait pas, et du remplacement du peuple indigène par des étrangers qui venaient du monde entier.

Je suis stupéfiée de constater que plusieurs États qui ont voté en faveur de la création d'Israël, croyant que cette décision les absoudrait des crimes horribles commis contre les Juifs en Occident, ne comprenaient pas que cette solution provoquait un autre crime, affreux et similaire, contre un peuple lointain qui n'avait aucune responsabilité dans ce qui s'était passé.

La création de l'État d'Israël en terre de Palestine signifia la sentence de mort pour la Palestine et les Palestiniens. Ce fut une grande injustice. Je crois fermement, plus que jamais, que la paix n'arrivera qu'au moment où la communauté internationale, Israël et le peuple israélien oseront regarder l'histoire en face. La paix n'arrivera qu'au moment où l'injustice sera réparée, quand le droit sera rétabli, quand Israël sera disposé à reconnaître un État Palestinien indépendant et viable à côté du sien.

Malgré les années de guerre et de conflit, de nombreux Palestiniens étaient alors disposés à accepter de façon pragmatique les nouvelles réalités. Beaucoup se sont engagés activement dans des actions en faveur de la paix, non seulement dans

decepcionante. No fue mucho lo que se consiguió: poco podía conseguirse. La hostilidad se convirtió en caos y me asusté y conmocioné cuando vi el alud de violencia. Quise por todos los medios preservar lo que quedaba de los sentimientos optimistas que había experimentado desde nuestra vuelta del exilio. ¿Qué debería hacer? Sentía la necesidad de intentar nuevas formas de enfrentarme a la situación que planteaban los delicados asuntos políticos y existenciales que me rodeaban. ¿Quién tenía la varita mágica o la poción maravillosa de la salvación? La paralización era sofocante.

Fue entonces, hace cinco años, mientras estaba librando esa batalla interior, cuando Edward Said me llamó para invitarme, de parte de Daniel Barenboim, para acudir a su recital de piano en Jerusalén Oeste. Era consciente de que no se trataba de una invitación fortuita y por ello le prometí que lo pensaría. Y lo hice. No sólo acepté la invitación para el concierto sino que pedí a Edward Said y a Daniel Barenboim que vinieran a cenar a nuestra casa en Birzeit.

La visita fue una velada cálida e inolvidable. Hablamos principalmente de política, muy poco de música. Discutimos y analizamos los miles de aspectos del conflicto palestino-israelí. Hubo puntos conflictivos y momentos de mutua comprensión y reconocimiento. Hablamos con sinceridad y respeto. Era consciente de la alegría de Edward al estar con sus amigos de ambos lados. Daniel preguntó sobre la deportación de mi marido, sobre nuestro regreso, sobre la Universidad de Birzeit y sus estudiantes; se interesó por cómo nos las arreglábamos, cómo sobrellevábamos la ocupación, las privaciones del encierro, los controles y el asedio.

Todavía puedo ver su rostro, absorto y preocupado por lo que se decía, dispuesto a comprender y, lo más importante, deseando encontrar la solución para cambiar la terrible situación de palestinos y judíos. Nosotros hicimos hincapié en el hecho de que era el ocupante quien tenía que hacer gestos de buena voluntad que ofrecieran a los palestinos una prueba de su compromiso con la paz. Los Acuerdos de Oslo tenían que llevarse a

le cadre international ou personnellement mais aussi en collaborant courageusement avec les pacifistes israéliens. Pour quelques-uns l'expérience fut gratifiante, pour d'autres décevante. Il y eut dans les deux cas peu de profit : il n'était pas possible d'obtenir grand chose. L'hostilité se transforma en chaos et j'ai eu peur, bouleversée par l'avalanche de violence. J'ai voulu préserver par tous les moyens les quelques sentiments optimistes qui me restaient, éprouvés depuis notre retour d'exil. Que devais-je faire ? Je ressentais le besoin de tenter des nouvelles formes d'affronter la situation créée par les problèmes politiques et existentielles délicates qui m'entouraient. Qui avait la baguette ou la potion magique du salut ? La paralysie était asphyxiante.

Il y a cinq ans, alors que je menais ce combat intérieur, Edward Said m'appela un jour pour m'inviter de la part de Daniel Barenboim à son récital de piano, à Jérusalem-Ouest. Consciente qu'il ne s'agissait pas d'une invitation fortuite, je promettais d'y penser. Et c'est ce que j'ai fait. J'acceptais non seulement l'invitation pour le concert, mais j'invitais aussi Edward Said et Daniel Barenboim à dîner chez nous, à Birzeit.

Ce fut une soirée chaleureuse et inoubliable. Nous avons parlé principalement de politique, très peu de musique. Nous avons discuté et analysé les mille aspects du conflit palestino-israélien. Il y a eu des points conflictuels et des moments de compréhension et reconnaissance mutuelle. Nous avons parlé avec sincérité et respect. J'étais consciente de la joie de Edward d'être avec ses amis des deux bords. Daniel me demanda de parler de la déportation de mon mari, de notre retour, de l'Université de Birzeit et de ses étudiants ; il voulait savoir comment nous nous arrangeons, comment nous supportons l'occupation, les privations de l'encercllement, les contrôles et le siège.

Je peux voir son visage, concentré et préoccupé par ce qui se disait, prêt à comprendre et, ce qui est encore plus important, désireux de trouver une solution pour changer la terrible situation des Palestiniens et des Juifs. Nous avons insisté sur le fait que c'était à l'occupant de faire les gestes de bonne volonté, offrant aux Palestiniens une preuve de

práctica según el calendario previsto. Esa era la prueba y el núcleo del asunto. Israel estaba dando marcha atrás en todo. ¿Cómo podíamos confiar?

Ya era muy tarde cuando Edward y Daniel se fueron, y al despedirse, de nuevo insistió personalmente en que acudiera a su recital la tarde siguiente. Le aseguré que estaría allí.

Al escribir sobre ello, después de todos estos años, tengo la sensación de volver a vivir la experiencia. Recuerdo cómo llena de excitación e inquietud, tomé el taxi que me había enviado Edward. Tenía una matrícula especial que facilitaría mi pase de "contrabando" desde Birzeit, en la ocupada Cisjordania, al Jerusalén "israelí". Fue una decisión arriesgada aunque estaba segura de que había llegado el momento de tomarla.

Acudir al concierto de Barenboim en Jerusalén suponía ir por primera vez a un espectáculo en Israel. Pero no se trataba simplemente de ir a un concierto, y Daniel Barenboim no era sólo un músico de fama internacional. Para mí era más importante el hecho de que era un ciudadano israelí que reconocía al "otro"; que se enfrentaba a la injusticia que nos había infringido su propio pueblo; que reconocía la identidad palestina y la necesidad de un estado palestino independiente, vecino del estado de Israel. Para él, como para mí, era la única solución viable a los años de conflicto entre su pueblo y el mío.

Confortada por esta convicción, acompañé a Edward Said al Crown Symphony Hall. En el camerino nos reunimos con Barenboim. Daniel se alegró al verme. Ambos estábamos emocionados pero yo no podía dejar de sentir un intenso desasosiego. Tras años y años de rehusar, estaba en Jerusalén Oeste, en un espectáculo israelí. ¿Había hecho bien al venir? ¿Era normalizar las relaciones con el enemigo? ¿Cambió todo lo que me había resistido a aceptar durante años? ¿Qué me había llevado a hacerlo? ¿Había terminado la ocupación? ¿Era libre? ¿Se había hecho justicia?

Era consciente de la decisión que había tomado y, para reafirmarme, recordé la voz de mi padre que me aconsejaba. "Si crees que algo está bien, ten el coraje de hacerlo y de defenderlo

leur engagement en faveur de la paix. Les Accords d'Oslo devaient être appliqués selon le calendrier prévu. C'était la preuve et le noyau de l'affaire. Israël faisait marche arrière dans tous les domaines. Comment pouvions-nous avoir confiance ?

Il était très tard quand Edward et Daniel sont partis. En partant, Daniel, une fois de plus, insista personnellement en me réitérant l'invitation à son récital de l'après-midi suivante. Je l'assurai de ma présence.

En écrivant cela, après toutes ces années, j'ai la sensation de revivre cette expérience. Je me souviens de l'excitation et de l'inquiétude qui m'envahissaient quand je pris le taxi envoyé par Edward. Il avait une plaque d'immatriculation spéciale qui facilitait mon voyage de "contrebande" depuis Birzeit, en Cisjordanie occupée, jusqu'au Jérusalem "israélien". Ce fut une décision risquée, mais j'étais sûre que l'heure était venue pour prendre une telle décision.

Aller au concert de Barenboim à Jérusalem signifiait aller pour la première fois à un spectacle en Israël. Mais il ne s'agissait pas simplement d'aller à un concert, et Daniel Barenboim n'était pas seulement un musicien de renommée internationale. Pour moi, ce qui était plus important était le fait qu'un citoyen israélien reconnaissait l'"autre" ; qu'il s'affrontait à l'injustice que son propre peuple nous avait infligée ; qu'il reconnaissait l'identité Palestinienne et la nécessité d'un État Palestinien indépendant, voisin de l'État d'Israël. Pour lui, comme pour moi, c'était l'unique solution viable à des années de conflit entre son peuple et le mien.

Réconfortée par cette conviction, j'accompagnai Edward Said au Crown Symphony Hall. Nous avons rejoint Barenboim dans sa loge. Daniel se réjouit de me voir. Nous étions tous les deux très émus mais je ne pouvais pas ne pas ressentir un intense malaise. Après avoir refusé cela pendant des années, j'étais à Jérusalem-Ouest pour assister à un spectacle israélien. Avais-je bien fait de venir ? Est-ce que cela signifiait normaliser les relations avec l'ennemi ? Est-ce que cela changeait tout ce que j'avais refusé durant des années ? Comment fus-je amenée à agir de la sorte ? L'occupation était-elle finie ? Étais-je libre ? La justice avait-elle été faite ?

enfrentándote a lo que sea”. Él hubiera aprobado mi venida; la hubiera entendido. Rememoré su amistad con un médico judío de Jerusalén. Habían crecido juntos y mi abuela les hacía jerséis a los dos. Estuvieron muy unidos, muy unidos, hasta que la guerra árabe-israelí de 1948 los separó, para encontrarse de nuevo, tras la guerra de 1967, en una emotiva reunión que, una vez más, fue cruelmente interrumpida por la terrible realidad de la ocupación que se estaba llevando a cabo en el resto de Palestina.

En ese momento, otra imagen, la de mi amigo y maestro Jabra Ibrahim Jabra, vino a reafirmarme, al recordar su compromiso con la literatura, y con la música en particular como “fabricantes de milagros”, según su apasionada manera de definirlos. Jabra, el conocido escritor palestino, artista, crítico y traductor, había nacido y crecido en Belén; marchó a Bagdad en 1948 donde vivió hasta su muerte en 1994; desde allí impulsó la modernización del arte y de la literatura árabes. Recordaba cómo con frecuencia memoraba su vida en Palestina –en Jerusalén de forma especial–, escenario de muchas de sus novelas y poemas, y con qué entusiasmo me había hablado de un círculo artístico que había fundado en Jerusalén a principios de los 40, nada más volver de Cambridge. Era un grupo maravilloso –decía–, con judíos, árabes y gentes de otros países, que creían en el poder del arte para superar las diferencias. Sí, Jabra, también amigo de Edward Said, habría entendido por qué estaba allí. Poco a poco me fui sintiendo menos angustiada y traté de relajarme para disfrutar de la velada. No había asistido a un concierto desde hacía años.

Daniel atacó las primeras notas de la *Patética* y me sentí transportada dulcemente a otro mundo donde reinaba la música, que me envolvía con una serenidad que me ayudaba a olvidar el dolor y la ansiedad. Sólo deseaba que el benéfico poder de la música hiciera su efecto. Pero no ocurrió: para mí no era un concierto normal en el que se puede cerrar los ojos y se piensa que todo va bien en el mundo. A pesar de mis esfuerzos era consciente de dónde estaba, de la gente que me rodeaba, del porqué estaba allí. Era consciente de que Edward

J'étais consciente de la décision que j'avais prise et, pour la renforcer, je me souvenais de la voix de mon père qui me conseillait: "Si tu crois que tu fais quelque chose de bien, aie le courage de le défendre en affrontant n'importe qui". Il aurait approuvé ma venue ; il aurait compris. Je me remémorais son amitié avec un médecin juif de Jérusalem. Ils avaient grandi ensemble et ma grand-mère leur faisait des pull-overs à tous les deux. Ils étaient très unis, très unis, jusqu'à ce que la guerre arabo-israélienne de 1948 les sépara, puis il se rencontrèrent à nouveau après la guerre de 1967, dans une communion émouvante qui, une fois de plus, fut cruellement interrompue par la terrible réalité de l'occupation, qui affectait le reste de la Palestine.

Une autre image, celle de mon maître et ami Jabra Ibrahim Jabra, vint alors conforter ma décision, en me rappelant son engagement pour la littérature et pour la musique, qu'il considérait, avec sa façon passionnée de s'exprimer, comme des "faiseuses de miracles". Jabra, l'écrivain palestinien bien connu, l'artiste, le critique et le traducteur, était né et avait grandi à Bethléem ; en 1948, il est allé à Bagdad où il a vécu jusqu'à sa mort, en 1994 ; depuis Bagdad, il impulsionna la modernisation de l'art et de la littérature arabes. Je me souviens de la façon dont il se remémorait souvent sa vie en Palestine – notamment à Jérusalem – cadre pour beaucoup de ses romans et poèmes, et avec quel enthousiasme il me parlait d'un cercle artistique qu'il avait fondé à Jérusalem au début des années 40, dès son retour de Cambridge. C'était un groupe merveilleux – disait-il – avec des Juifs, des Arabes et des gens d'autres pays, qui croyaient au pouvoir de l'art pour dépasser les différences. Oui, Jabra, qui était aussi l'ami de Edward Said, aurait compris pourquoi j'étais là. Peu à peu je me sentais moins angoissée et j'essayais de me relaxer pour savourer la soirée. Cela faisait des années que je n'avais pas assisté à un concert.

Daniel attaqua les premières notes de la *Pathétique* qui me transportèrent doucement dans un autre monde où la musique régnait et m'enveloppait d'une sérénité qui m'aidait à oublier la douleur et l'angoisse. Je ne voulais qu'une chose : que le pouvoir bénéfique de la musique fasse son effet. Mais

estaba a mi lado. ¿Se habría arrepentido de haberme insistido en que viniera esta noche? Me daba cuenta de que me miraba cuando secaba mis lágrimas. No pasa nada –me hubiera gustado decirle–, la buena música siempre me hace llorar, pero ahora, las lágrimas no eran sólo por la música. Lloraba por todas las alegrías y las tristezas de mi vida, por el pasado, por el presente e incomprensiblemente, quizás, por el futuro.

En el reducido espacio de una pequeña butaca de la sala de conciertos, los rostros, los lugares, los acontecimientos y las emociones me embargaban: venían a mi mente imágenes de mi infancia, padres, familia, marido, hijos y amigos, y se proyectaban sobre un paisaje de rocas, de cipreses y pinos, de flores y de huertos de frutales, de mar, de nubes de arena y de luz. Todos quedaban diluidos en el aplastante cenagal de injusticia que constituía la realidad de mis días, de dónde vivía, de cómo vivía y hacia dónde me dirigía: de la pérdida de mi país, del exilio, de la tragedia, de la guerra, de la esperanza de resistir a pesar del dolor presente y de los sueños truncados. Conmovida por este inesperado aluvión de emociones, comprendí de repente que estaba allí no sólo para experimentar nuevas formas de tratar al adversario, no sólo por la música, sino que de forma intuitiva y casi pretenciosa estaba llevando a cabo un íntimo retorno. Estaba volviendo a casa.

No lejos de la sala de conciertos se encontraba el *Maskobieh* –nombre árabe que se daba al barrio ruso donde había nacido en junio de 1941–; donde las paredes de un viejo hospital escucharon mis primeros gritos; donde mis ojos vieron por vez primera la luminosa luz de Jerusalén. Ahora, ese mismo *Maskobieh* se había convertido en una cárcel israelí donde jóvenes palestinos, mujeres y hombres, eran torturados y encarcelados. Sus gritos, al contrario que los míos, eran de muerte y no de vida. Mientras estaba sentada allí, podía sentir el dolor que se fundía y reverberaba con la música, y que me suscitaba dudas. ¿Qué estaba haciendo aquí disfrutando de un concierto con mis enemigos? Me estaba desgarrando entre sentimientos de culpa. No debería haber venido.

Con los recuerdos del *Maskobieh*, otra imagen

cela n'arriva pas : pour moi, ce n'était pas un concert normal où l'on pouvait fermer les yeux et penser que tout va bien dans le monde. Malgré mes efforts, j'étais consciente de l'endroit où je me trouvais, des gens qui m'entouraient, des raisons pour lesquelles j'étais là. J'étais consciente que Edward était près de moi. Est-ce qu'il regrettait d'avoir insisté pour que je vienne ce soir ? Je me rendais compte qu'il me voyait sécher mes larmes. Ce n'est rien –aurais-je voulu dire– la bonne musique me fait toujours pleurer, mais ces larmes-là n'étaient pas provoquées seulement par la musique. Je pleurais pour toutes les joies et les tristesses de ma vie, pour le passé, pour le présent et, d'une façon peut-être incompréhensible, pour le futur.

Dans l'espace réduit d'un petit fauteuil de salle de concerts, les visages, les lieux, les événements et les émotions m'envahissaient : des images de mon enfance venaient à mon esprit, mes parents, ma famille, mon mari, mes enfants et mes amis, et se projetaient sur un paysage de rochers, de cyprès et de pins, de fleurs et de jardins fruitiers, de mer, de nuages de sable et de lumière. Tout se diluait dans cet écrasant borbier d'injustice qu'était la réalité de mes jours, de l'endroit où je vivais, de la façon dont je vivais et du sens de ma vie : de la perte de mon pays, de l'exil, de la tragédie, de la guerre, de l'espoir de résister malgré la douleur présente et les rêves interrompus. Touchée par cette accumulation d'émotions inespérées, je comprenais soudain que j'étais là non seulement pour faire l'expérience de nouvelles formes d'aborder l'ennemi, non seulement pour la musique, mais que, d'une façon intuitive et quasi prétentieuse, j'étais en train de réaliser des retrouvailles intimes. Je revenais chez moi.

Non loin de la salle de concerts se trouvait le *Maskobieh* – nom arabe qu'on donnait au quartier russe où je suis née, en juin 1941 ; où les murs d'un vieil hôpital écoutèrent mes premiers cris ; où mes yeux ont vu pour la première fois la lumière claire de Jérusalem. Maintenant, ce même *Maskobieh* était devenu une prison israélienne où des jeunes Palestiniens, des femmes et des hommes, étaient torturés et emprisonnés. Leurs cris, au contraire des miens, étaient des cris de mort et non

vino a mi mente: la de mi tía Olga que vivía en el mismo barrio, en una hermosa casa con un jardín lleno de jazmines y rosales trepadores. Tuvo que abandonar su casa al temer por su vida cuando el ejército británico abandonó Jerusalén, de repente, el 15 de mayo de 1948, dando por finalizado su mandato en Palestina, y dejando al país indefenso, vulnerable a las sangrientas luchas que nos han asolado hasta hoy. Recordaba la angustia de mi tía y su terrible aturdimiento llevada por el miedo y la prisa, que le hicieron salir de la casa dejando un pote de lentejas cociendo en el fuego, y calzada con un zapato en un pie y en el otro una zapatilla. Yo era una niña que escuchaba su relato de la triste historia, y me di cuenta, por primera vez en mi vida, del poder, del impacto terrible de la guerra y de lo que significa el miedo. Fui consciente de la enorme tragedia que se había abatido sobre nosotros.

Pero no todos eran recuerdo tristes. Venían imágenes de momentos más felices vividos en Jerusalén, cuando en primavera mis padres y yo íbamos desde la cercana ciudad de Ramala —donde me crié—, a visitar a parientes que vivían en el barrio de *Qatamon* en Jerusalén. Escenas de meriendas en el campo, exuberante y verde al borde de los bosques, con anémonas rojas y brillantes. Pero no sólo eran los bucólicos alrededores de Jerusalén lo que recordaba. Jerusalén fue la primera ciudad que conocí y que me deslumbró por su magia y energía, por su empuje y agitación que despertaron mis sentidos y mi imaginación. Era mi ciudad, había nacido allí y me sentía orgullosa de ser *yerusalimitana*.

Ahora, muchos años después, sentía el mismo orgullo, si bien impregnado de dolor y humillación; lamentablemente, había tenido que volver a Jerusalén en secreto, había tenido que infiltrarme como si fuera un delincuente. La rabia era profunda y real, y sentía que todo ello bloqueaba el goce que venía del escenario.

Daniel estaba tocando maravillosamente. ¿Era consciente de lo que yo estaba sintiendo? ¿Lo era Edward, sentado a mi lado? Conociéndole como le conocía, la música, como siempre, constituiría el centro de su atención. Le envidiaba y deseé

de vie. Tandis que j'étais assise là, je pouvais sentir la douleur qui se fondait et réverbérait dans la musique, et qui faisait naître des doutes. Qu'est-ce que j'étais en train de faire ici, en écoutant un concert avec mes ennemis ? Un sentiment de culpabilité me déchirait. Je n'aurais pas dû venir.

Avec les souvenirs du Maskobieh, une autre image me vint à l'esprit : celle de ma tante Olga qui vivait dans ce même quartier, dans une belle maison avec un jardin plein de jasmins et de roses grimpantes. Elle avait dû abandonner sa maison par crainte de perdre sa vie quand l'armée britannique abandonna Jérusalem, de façon soudaine, le 15 mai 1948, considérant ainsi que son mandat en Palestine était terminé et laissant le pays sans défense, en proie aux luttes sanglantes qui l'ont dévasté jusqu'à ce jour. Je me souvenais de l'angoisse de ma tante et de son terrible désarroi, emportée par la peur et la hâte qui l'ont fait abandonner sa maison en laissant sur le feu un plat de lentilles, une chaussure à un pied et un chausson à l'autre. J'étais une enfant qui écoutait le récit de sa triste histoire et je me rendais compte, pour la première fois de ma vie, du pouvoir, de l'impact terrible de la guerre et de ce que signifiait la peur. Je pris conscience de l'énorme tragédie qui s'était abattue sur nous.

Mais tous les souvenirs n'étaient pas tristes. Des images rappelaient des moments plus heureux vécus à Jérusalem, quand, au printemps, mes parents et moi venions de la ville voisine, Ramallah, —où j'ai grandi— pour visiter des parents qui vivaient dans le quartier de Qatamon, à Jérusalem. Des scènes de goûter à la campagne, exuberante et verte, le long des bois, avec des anémones rouges et brillantes. Mais je ne me souvenais pas seulement des alentours bucoliques de Jérusalem. Jérusalem est la première ville que j'ai connue, celle qui m'émerveilla par sa magie et son énergie, par son élan et son agitation qui éveillèrent mes sens et mon imagination. C'était ma ville, j'étais née là et fière de l'être.

Maintenant, après tant d'années, je sentais le même orgueil, bien qu'il fût imprégné de douleur et d'humiliation ; lamentablement, j'avais dû revenir à Jérusalem en cachette, j'avais dû m'infiltrer com-

sumergirme en la música pero, de nuevo, no se trataba de un concierto normal. Recuerdos sin fin, como las variaciones de un tema, se imponían sobre los magníficos sonidos. Inconscientemente, debía estar necesitando recordar y volver a visitar el Jerusalén que amaba.

No eran sólo recuerdos de infancia los que venían a mi mente en tropel. Otros, más recientes, aparecían: una ocasión, poco después de la guerra de 1967, en la que mi marido y yo acompañamos a nuestro primo Kamal Nasir, poeta y líder nacionalista palestino, para pagar una multa de tráfico. Después de años de separación, estábamos excitados y temerosos ante el hecho de encontrarnos, de nuevo, en Jerusalén Oeste, inaccesible para nosotros desde 1948. Jerusalén era –y aún lo es– el núcleo de la vida de todos los palestinos, como una realidad y un símbolo de nuestro sentimiento de pertenencia a esta tierra. Nos sentíamos felices como niños que vuelven al escenario de su juventud.

Hanna y Kamal intercambiaban historias y anécdotas de sus años de adolescencia en Jerusalén, sus viejos lugares preferidos: el Cine Rex, los cafés, el MICA donde jugaban al tenis; el lugar donde Hanna aprendió a escribir a máquina; la sala donde iban a conciertos de la Sinfónica de Palestina y donde el músico palestino Salvador Anita dio sus memorables conciertos de órgano. Recordaban cómo, una vez al año, músicos judíos de la Sinfónica, bajo la dirección de Anita, iban desde Jerusalén a la Escuela de Birzeit (hoy, Universidad) al comienzo del curso para tocar con el coro de la Escuela, en el que Hanna, con su cálida voz de tenor, era un cantante apasionado.

Recuerdo, como si fuera ayer, cómo durante esa visita a Jerusalén acompañando a Kamal, vimos a una pequeña niña israelí que cruzaba la calle, feliz con su violín, tranquila y en paz consigo misma y con el mundo. Al verla, Kamal, humanista convencido, conocido por su amor a los niños y a la música, nos miró, la miró a ella y con la expresividad que le caracterizaba y con el rostro irradiando compasión, dijo: “Miradla, es sólo una niña que lleva su violín, su música. ¿Cómo puedo considerar a esa niña israelí un enemigo? ¿Cómo

me si j'étais une délinquante. La rage était profonde et réelle et je sentais que tout cela bloquait le plaisir qui venait de la scène.

Daniel jouait merveilleusement. Était-il conscient de ce que je ressentais ? Edward, assis à mes côtés, était-il, lui, conscient ? Tel que je le connaissais, je savais que la musique, comme toujours, constituait le centre de son attention. Je l'enviais et je voulais m'immerger dans la musique mais, encore une fois, il ne s'agissait pas d'un concert normal. Des souvenirs sans fin, comme des variations sur un thème, prenaient le dessus sur les sons magnifiques. Inconsciemment, j'avais besoin de me remémorer et de revenir visiter la Jérusalem que j'aimais.

Ce n'étaient pas seulement les souvenirs d'enfance qui assiégeaient mon esprit. D'autres, plus récents, apparaissaient : une occasion, peu après la guerre de 1967, où mon mari et moi avions accompagné notre cousin Kamal Nasir, poète et leader nationaliste palestinien, pour payer une amende de circulation. Après des années de séparation, nous étions excités et nous craignions cette rencontre, de nouveau, à Jérusalem-Ouest, inaccessible pour nous depuis 1948. Jérusalem était – et est encore – le centre vital de tous les Palestiniens, comme une réalité et un symbole de notre sentiment d'appartenance à cette terre. Nous nous sentions heureux comme des enfants qui reviennent sur les lieux de leur plus tendre enfance.

Hanna et Kamal échangeaient des histoires et des anecdotes de leurs années d'adolescence à Jérusalem, leurs anciens lieux de prédilection : le Ciné Rex, les cafés, le MICA où ils jouaient au tennis ; le lieu où Hanna avait appris à écrire à la machine ; la salle où ils allaient aux concerts de l'Orchestre Symphonique de Palestine et où le musicien palestinien Salvador Anita donnait de mémorables concerts d'orgue. Ils se souvenaient des musiciens juifs de l'Orchestre Symphonique qui, une fois par an, sous la direction de Anita, se déplaçaient de Jérusalem à l'École de Birzeit (aujourd'hui Université) au début de l'année scolaire, pour jouer avec le chœur de l'École, dont Hanna, avec sa voix chaude de ténor, était un membre passionné.

Je me souviens, comme si c'était hier, durant

puedo ignorar la humanidad de su pueblo aunque ellos me hayan robado mi país?”. Sus palabras reflejaban la ardiente necesidad de paz, y el anhelo recóndito del Jerusalén que había conocido antes.

Ironías del destino, poco después de aquello, en diciembre de 1967, Kamal fue uno de los primeros palestinos deportados por el gobierno israelí. Dijeron que era una amenaza para la seguridad del Estado. En 1973, Kamal, entonces portavoz de la OLP (Organización para la Liberación de Palestina) y ardiente convencido de la necesidad de justicia y libertad para toda la humanidad, fue brutalmente asesinado con otros dos líderes palestinos por un comando de las fuerzas armadas israelíes que asaltó sus dependencias en Beirut. Su asesino, tratado como un héroe, es ahora un conocido político israelí. En la sala de conciertos, sentí el mismo dolor intolerable y la indignación que experimenté cuando, hacía tantos años, vi las fotografías de su violenta muerte: su cuerpo acribillado en el suelo; su alegría de vivir apagada; su voz silenciada y su pluma acallada. Recordaba la hecatombe que supuso la pérdida de un amigo, la terrible sensación de haberme sido arrebatado un líder compasivo.

La música de Daniel Barenboim consiguió hacer que volviera a la realidad. ¿Qué diría Kamal si pudiera verme ahora, a su amiga, sentada en una sala de conciertos entre una audiencia israelí? ¿Lo aprobaría? ¿Lo comprendería? ¿Estaba traicionando su memoria? Me sentía confusa y desasegurada cuando oí su voz tranquila y amable: “Tania, la música, el arte y el amor son los regalos más valiosos que se nos han dado; una bendición que deberíamos utilizar para conseguir la paz y la justicia, para sanar las heridas y aliviar el dolor. No me traicionas, por el contrario estás reafirmando lo esencial en lo que siempre he creído” y, un momento después, le escuché preguntar “¿Te acuerdas de la niña que vimos con su violín en Jerusalén hace muchos años? Puede que esté ahí contigo en la sala”.

La música estaba de nuevo ahí, entrecruzándose con mis recuerdos, provocando estragos en mis emociones con su enorme poder catártico. Emergían mis propios procesos ante los tribunales

cette visite à Jérusalem en compagnie de Kamal, d'une petite fille israélienne qui traversait la rue, heureuse, avec son violon, tranquille et en paix avec elle-même et avec le monde. En la voyant, Kamal, humaniste convaincu, connu pour son amour des enfants et de la musique, nous regarda, la regarda, et avec l'expressivité qui le caractérisait et avec le visage rayonnant de compassion, dit : “Regardez-la, ce n'est qu'une petite fille avec son violon et sa musique. Comment puis-je considérer cette petite israélienne comme une ennemie ? Comment puis-je ignorer l'humanité de son peuple bien qu'ils m'aient volé mon pays ?”. Ses paroles reflétaient un brûlant besoin de paix et un désir secret de retrouver la Jérusalem qu'il avait connue auparavant.

Par une de ces ironies du destin, peu après cet événement, en décembre 1967, Kamal fut l'un des premiers Palestiniens déportés par le gouvernement israélien. Ils dirent qu'il représentait une menace pour la sécurité de l'État. En 1973, Kamal, qui était alors porte-parole de l'OLP (Organisation pour la Libération de la Palestine) et ardent défenseur d'une nécessaire justice et liberté pour toute l'humanité, fut brutalement assassiné avec deux autres leaders Palestiniens, par un commando des forces armées israéliennes, au cours d'une attaque contre les locaux de l'OLP à Beyrouth. Son assassin, traité comme un héros, est à présent un homme politique israélien connu. Dans la salle de concert, je ressentais la même douleur intolerable et la même indignation que j'avais connues quand, il y a tant d'années, je vis les photographies de sa mort violente : son corps criblé de balles sur le sol ; sa joie de vivre éteinte ; sa voix tue et sa plume suspendue. Je me souvenais de l'hécatombe que signifiait la perte d'un ami, la terrible sensation qu'on avait arraché de moi un leader compatissant.

La musique de Daniel Barenboim me fit revenir à la réalité. Que dirait Kamal s'il pouvait me voir à présent, moi son amie, assise dans une salle de concert parmi un public israélien ? Approuverait-il cela ? Le comprendrait-il ? Étais-je en train de trahir sa mémoire ? Je me sentais confuse et troublée quand j'entendis sa voix tranquille et aimable : “Tania, la musique, l'art et l'amour sont les cadeaux les plus chers qui nous ont été donnés ; une bé-

y las terribles experiencias de mi familia: la deportación de mi marido, los años de exilio, los deseos y añoranzas, la rabia y la frustración; mi suegra enferma que esperaba el retorno de su único hijo y que murió sin verlo a su lado. Los niños creciendo en el exilio, cómo sufrían mientras esperábamos durante muchas horas en la frontera del puente de *Allenby* que cruza entre Jordania y Cisjordania en nuestros viajes desde Ammán a Ramala y Birzeit para ver a los abuelos, al resto de la familia y amigos. Recuerdos de los humillantes cacheos, la terrible sensación de hambre y sed porque no se nos facilitaba agua o comida durante la espera. Y, una vez más, la preguntas surgían: ¿Cómo puedo haber venido a un concierto entre hombres y mujeres que han elegido a un gobierno que es responsable del sufrimiento de mi familia y de mi pueblo? ¿Cómo?

Por mucho que lo intentaba, no podía acallar mis dudas. No era capaz de detener el monólogo interior que parecía salir a la superficie siempre que me rendía a la belleza de la música. ¿Podía ser aceptable? ¿Estaba justificado el escuchar despreocupadamente una actuación de un músico israelí cuando en esos momentos todas las aldeas y ciudades de Palestina se encontraban ocupadas por las fuerzas armadas israelíes, en las que el férreo asedio y la pérdida de vidas y los encarcelamientos se producían a diario? ¿Cómo había venido sin tener en cuenta todo aquello?

Pero yo era consciente de las circunstancias antes de venir, y tuve que recordarme cómo y por qué había aceptado la invitación de Daniel. Lentamente, sentí que el escepticismo disminuía. Segura, de nuevo, de la decisión que había tomado me vi sumergida en una confortable sensación. Daniel estaba abordando las últimas notas de la conmovedora *Sonata en si menor*, de Liszt. La brillante actuación llegó a su fin y el público estalló en una ovación inacabable. Yo permanecí también aplaudiendo, feliz no sólo por la música sino por estar allí.

El público entusiasmado permanecía a la espera de una propina. Daniel Barenboim dio unos pasos para acercarse a la audiencia. Hablaba en hebreo, que yo no entendía. Rápidamente pasó al inglés:

nédiction que nous devrions utiliser pour obtenir la paix et la justice, pour guérir les blessures et soulager la douleur. Tu ne me trahis pas, au contraire, tu réaffirmes l'essentiel de ce en quoi j'ai toujours cru"; un moment après, je l'entendais demander: "Tu te souviens de la petite fille au violon à Jérusalem, il y a de nombreuses années ? Elle est peut-être là, avec toi, dans cette salle".

La música était de nouveau là, mélangeant mes souvenirs, faisant des ravages dans mes émotions avec son énorme pouvoir cathartique. Mes propres procès devant les tribunaux émergeaient avec les terribles expériences de ma famille : la déportation de mon mari, les années d'exil, les désirs et les regrets, la rage et la frustration ; ma belle-mère malade, qui attendait le retour de son fils unique et qui est morte sans pouvoir le voir à ses côtés. Les enfants grandissant dans l'exil, leur souffrance durant les nombreuses heures d'attente à la frontière du Pont Allenby, entre la Jordanie et la Cisjordanie, au cours de nos voyages de Amman à Ramallah et Birzeit, pour voir les grands-parents et le reste de la famille et des amis. Je me souviens des fouilles humiliantes, de la terrible sensation de faim et de soif parce qu'on ne nous donnait pas d'eau et de nourriture pendant l'attente. Et une fois de plus, les questions fusaient : comment ai-je pu venir à un concert parmi des hommes et des femmes qui ont choisi un gouvernement qui est responsable de la souffrance de ma famille et de mon peuple ? Comment ?

Malgré tous mes efforts, je ne pouvais pas calmer mes doutes. Je n'étais pas capable de contenir le monologue intérieur qui semblait réapparaître chaque fois que je me livrais à la beauté de la musique. Est-ce que c'était acceptable ? Est-ce que c'était juste d'écouter insouciant le concert d'un musicien israélien alors même que tous les villages et les villes de Palestine étaient occupées par les forces armées israéliennes, alors qu'un blocus inflexible, des pertes de vies et des emprisonnements avaient lieu quotidiennement ? Comment étais-je venue sans tenir compte de tout cela ?

J'étais pourtant consciente de ces circonstances avant de venir, ainsi ai-je dû me rappeler comment et pourquoi j'avais accepté l'invitation de Daniel.

“Anoche estuve en Cisjordania en casa de un profesor palestino que ha regresado hace poco de un injusto destierro de 20 años ordenado por el Gobierno israelí. Él y su mujer me acogieron no sólo como un amigo sino como a un miembro más de la familia”.

Mientras hablaba con voz vibrante y conmovida, Edward y yo nos miramos con asombro. ¿Qué estaba intentando decir? El silencio, cargado de expectación, reemplazó a la ovación cerrada de los instantes anteriores. Puedo recordar todavía aquel silencio impresionante mientras Daniel, en el centro del círculo iluminado por un reflector, hablaba con firmeza al público en la oscuridad de la sala. Sus palabras, tan elocuentes y conmovedoras como su música, nos golpeaban como una estrella fugaz. Impresionados, escuchamos, unidos en un momento único de intimidad, cada uno a solas consigo mismo, como si estuviéramos hipnotizados por las inesperadas palabras de Barenboim.

Daniel habló de paz, de justicia, de la necesidad de poner fin al sufrimiento de palestinos e israelíes, y de pronto le escuché decir. “Me siento feliz al tener hoy aquí a mi anfitriona palestina de anoche. Ella ha aceptado mi invitación para venir a Jerusalén a pesar de las prohibiciones y de sus muchas dudas. Para agradecerse lo quiero dedicarle este bis”.

Mientras se dirigía al piano, el silencio fue sustituido por una estruendosa ovación. Edward me abrazó y me susurró con orgullo y una gran emoción: “Sólo Daniel podía hacer algo así; sólo él puede tener esa sensibilidad”. ¿Qué podía decir yo? Conmovida más allá de las palabras, las lágrimas expresaban la emoción que embargaba todo mi ser; y como si Daniel hubiera adivinado mi amor por la música de Chopin —y lo que su música revelaba del amor de un artista hacia su país— eligió uno de sus *Nocturnos* como propina. Mientras escuchaba, embargada por la felicidad, no pude evitar el sentirme vulnerable entre todos aquellos hombres y mujeres israelíes del público. ¿Qué emociones sentirían?

Las valientes palabras de Daniel debían haber enfrentado a su audiencia israelí con la realidad

Lentamente, je sentais que mon scepticisme diminuait. À nouveau sûr de la décision que j'avais prise, je me trouvais submergée par une sensation confortable. Daniel abordait les dernières notes de l'émouvante *Sonate en si mineur* de Liszt. Le brillant récital prit fin et le public l'acclama avec des ovations interminables. J'applaudissais moi aussi, heureuse non seulement pour la musique, mais aussi parce que j'étais là.

Le public enthousiasmé attendait un bis. Daniel Barenboim fit quelques pas pour s'approcher des auditeurs. Il parla en hébreu, langue que je ne connaissais pas. Puis il passa rapidement à l'anglais : “La nuit dernière, j'étais en Cisjordanie chez un professeur palestinien qui est revenu depuis peu chez lui après une expulsion injuste de vingt ans, ordonnée par le gouvernement israélien. Sa femme et lui m'ont reçu non seulement comme un ami mais aussi comme un membre de leur famille”.

Alors qu'il parlait d'une voix vibrante et émue, nous nous regardions, Edward et moi, avec stupefaction. Qu'est-ce qu'il voulait bien dire ? Un silence attentif prit la place de l'intense ovation qui venait de se produire. Je peux encore me rappeler ce silence impressionnant pendant lequel Daniel, au centre du cercle illuminé par un projecteur dans l'obscurité de la salle, se dirigeait d'un pas ferme vers le public. Ses paroles, aussi éloquentes et émouvantes que l'avait été sa musique, nous frappaient comme une étoile filante. Impressionnés, nous écoutions réunis dans un moment unique d'intimité, chacun de nous seul avec soi-même, comme si nous étions hypnotisés par les paroles inattendues de Barenboim.

Daniel parlait de paix, de justice, de la nécessité de mettre fin à la souffrance des Palestiniens et des Israéliens, et tout d'un coup, je l'entendais dire : “Je suis heureux de recevoir aujourd'hui ici mon hôte palestinienne de la nuit dernière. Elle a accepté mon invitation de venir à Jérusalem malgré les interdictions et ses nombreuses réticences. Pour la remercier, je voudrais lui dédier ce bis”.

Pendant qu'il se dirigeait vers le piano, le silence fit place à une ovation assourdissante. Edward m'embrassa en me chuchotant avec orgueil et grande émotion : “Daniel est le seul à pouvoir faire

existencial. ¿Estarían contentos? ¿Les habría ofendido lo que acababan de escuchar? El espontáneo aplauso en respuesta al pequeño discurso de Daniel suponía, sin lugar a dudas, un gesto positivo. Cuando menos, debían haber comprendido y apreciado la generosidad afectuosa de Daniel. De repente, todo me pareció claro: de forma inconsciente anhelaba algo semejante a lo que acababa de suceder. Comprendí entonces que mi decisión de acudir al concierto había sido acertada.

Ya fuera del escenario, rodeados por sus admiradores, Daniel, Edward y yo nos abrazamos. Fueron momentos de familiaridad sin par. Daniel me entregó su ramo de flores. Le agradecí su noble gesto y Edward –nuestro *deus ex machina*– sonrió con la alegría del bendito encuentro y de la maravillosa nueva amistad.

A mi regreso a Birzeit, eufórica, relaté a mi familia y amigos la magia que se había producido durante la velada, pero por encima de cualquier otra cosa, intenté trasladar el impacto de lo que había ocurrido: el gesto de Daniel Barenboim había sido una invitación a la causa de la reconciliación y del acercamiento justo entre los adversarios. Todos nosotros esperábamos otros gestos similares, culturales o políticos, que pudieran producirse pronto, para facilitar el camino hacia un final humanitario y razonable de los muchos años de sufrimiento para nuestros dos pueblos.

Poco después, en enero de 1999, e inspirado en el mismo espíritu de buena voluntad que había vivido en abril de 1998, Daniel Barenboim volvió para dar un concierto en la Universidad de Birzeit, patrocinado por el Conservatorio de Música de la Universidad. Podríamos decir que correspondiendo a una invitación. El recital fue memorable y, una vez más, Edward Said estuvo allí. En sus palabras de presentación, habló de forma conmovedora sobre la música como el medio perfecto para superar fronteras, para unir a adversarios y para curar las heridas. Su alegría y apoyo a la primera visita de Barenboim a tan prestigiosa institución palestina quedó completamente clara. Él creía en la misión de su amigo. Y de la misma forma que el concierto al que asistí el año anterior

una chose pareille ; lui seul peut avoir cette sensibilité". Que pouvais-je dire ? Emue au-delà des paroles, mes larmes exprimaient l'émotion qui envahissait tout mon être. Comme si Daniel avait deviné que j'aimais la musique de Chopin – cette musique qui exprime l'amour d'un artiste pour son pays – il choisit pour le bis une de ses *Nocturnes*. Pendant que j'écoutais, envahie par le bonheur, je ne pouvais pas m'empêcher de me sentir vulnérable parmi tous ces hommes et ces femmes du public israélien. Quelles pouvaient être leurs émotions ?

Les paroles courageuses de Daniel avaient dû provoquer une confrontation entre son public israélien et la réalité. Est-ce qu'ils étaient contents ? Est-ce qu'ils étaient offensés par ce qu'ils venaient d'entendre ? L'applaudissement spontané en réponse au petit discours de Daniel était, sans aucun doute, un geste positif. Ils devaient au moins avoir compris et apprécié la générosité affectueuse de Daniel. Soudain, tout me semblait clair : de façon inconsciente, je voulais quelque chose qui ressemblait à ce qui venait de se passer. Je comprenais alors que ma décision d'aller au concert avait été bonne.

Ensuite, hors de la scène, au milieu des admirateurs, Daniel, Edward et moi, nous nous embrassions. C'était là un moment d'une fraternité unique. Daniel me donna son bouquet de fleurs. Je le remerciais de son noble geste et Edward – notre *deus ex machina* – souriait avec une joie qui venait de cette rencontre bénie et de la merveilleuse amitié en train de naître.

À mon retour à Birzeit, je racontais avec euphorie à ma famille et à mes amis la magie de cette soirée, mais par dessus tout, j'essayais de communiquer l'impact de ce qui s'était produit : le geste de Daniel Barenboim avait été une invitation à soutenir la cause de la réconciliation et d'un juste rapprochement entre les adversaires. Nous espérions tous d'autres gestes semblables, culturels ou politiques, qui devraient se produire sans tarder, pour faciliter la voie vers une fin humaine et raisonnable des nombreuses années de souffrance pour nos deux peuples.

Peu après, en janvier 1999, inspiré par le même esprit de bonne volonté vécu en avril 1998, Daniel

en Jerusalén, el mensaje de Daniel Barenboim fue sencillo y transparente: allí había un músico que trascendía el conflicto y la guerra, y que ofrecía su mano a favor de la paz.

La presencia del joven pianista Salim Abbud, con quien Barenboim interpretó a cuatro manos una propina, añadió un aroma especial a la velada. El acontecimiento tuvo una gran repercusión en los medios de comunicación internacionales, e incluso fue aclamado como un gran avance. Uno de ellos llegó a titularlo de forma espectacular: "La diplomacia del piano: Una Obertura para la paz". Quizás fuera así, pero para mí fue algo más profundo y sencillo: fue el testimonio noble, valiente y modesto de un artista comprometido con la causa de la justicia y la reconciliación. La visita y el concierto de Daniel en Cisjordania, fueron un símbolo por encima de todo.

Ahora, cinco años después, continúo recorriendo a aquellas dos intensas experiencias vividas en Jerusalén y Birzeit. Suponen una fuente de vigor e inspiración mientras seguimos a merced de la continua ocupación israelí que trata de someter y acorralar al pueblo palestino. Las actuales y sin precedente duras condiciones impuestas por las fuerzas de ocupación escapan a toda comprensión. Con toda seguridad, están creando las condiciones perfectas para intensificar las confrontaciones sangrientas y la animosidad creciente que nos amenazan, de forma irremediable, con asfixiarnos.

Como ya dije en su momento, los Acuerdos de Oslo fueron un fracaso. La nueva propuesta de paz denominada Hoja de Ruta, que han puesto ahora sobre la mesa, ¿dará resultado cuando tantos otros intentos para resolver este conflicto han fracasado?

Estoy segura de algo: nunca antes los palestinos y los israelíes nos hemos encontrado tan al borde del abismo. Necesitamos desesperadamente salvarnos mutuamente.

Hemos perdido la fe en las palabras. Hemos perdido la fe en los planes de mediación. Contemplo, aterrorizada, lo que pueden depararnos los días y meses venideros. No espero milagros: el escepticismo es un compañero constante. Me ha llegado el momento de creer sólo

Barenboim revenait pour donner un concert à l'Université de Birzeit, sous l'égide du Conservatoire de Musique de l'Université. En correspondant à une invitation, on peut dire. Le récital fut mémorable et, une fois de plus, Edward Said était là. Au cours de son discours de présentation, il parla d'une façon émouvante de la musique comme étant le moyen parfait de dépasser les frontières, pour unir les adversaires et pour guérir les blessures. Sa joie et son soutien à la première visite de Barenboim dans cette institution palestinienne si prestigieuse étaient d'une parfaite clarté. Il croyait dans la mission de son ami. Et de la même façon que le concert auquel j'avais assisté l'année précédente à Jérusalem, le message de Daniel Barenboim était simple et limpide : il y avait là un musicien qui transcendait le conflit et la guerre et qui tendait la main à la paix.

La présence du jeune pianiste Salim Abbud, avec qui Barenboim interpréta un bis à quatre mains, ajouta une saveur particulière à la soirée. L'événement eut un grand écho dans les médias internationaux et fut même acclamé comme une grande avancée. L'un d'eux alla jusqu'à titrer de façon spectaculaire: "La diplomatie du piano : Une Ouverture pour la paix". Il en était peut-être ainsi, mais pour moi c'était quelque chose de plus profond et de plus simple : le témoignage noble, courageux et modeste d'un artiste engagé dans la cause de la justice et de la réconciliation. La visite et le concert de Daniel en Cisjordanie ont été par-dessus tout un symbole.

Maintenant, cinq ans après, je continue à me référer à ces deux expériences intenses vécues à Jérusalem et à Birzeit. Elles sont pour moi une source de vigueur et d'inspiration, alors que nous continuons d'être encore à la merci de l'occupation israélienne, qui tente de soumettre et d'encercler le peuple palestinien. Les conditions actuelles imposées par les forces d'occupation, d'une dureté sans précédent, échappent à tout entendement. Très certainement, des conditions parfaites ont été créées pour intensifier les confrontations sanglantes et l'animosité croissante qui nous menacent, irrémédiablement, d'asphyxie.

Comme je l'ai déjà dit, les Accords d'Oslo ont été un échec. La nouvelle proposition de paix ap-

cuando lo vea. Crearé en el cambio cuando termine la ocupación, cuando se levante el asedio, cuando los controles militares desaparezcan; cuando el monstruo de cemento, llamado "Muro de Seguridad", sea demolido; cuando se desmantelen los asentamientos; cuando me sea posible desplazarme con libertad y seguridad por el hermoso paisaje de mi patria; cuando el miedo abandone mi corazón y la paz se reinstale en mi espíritu; cuando la normalidad vuelva a ser la piedra angular de mi vida.

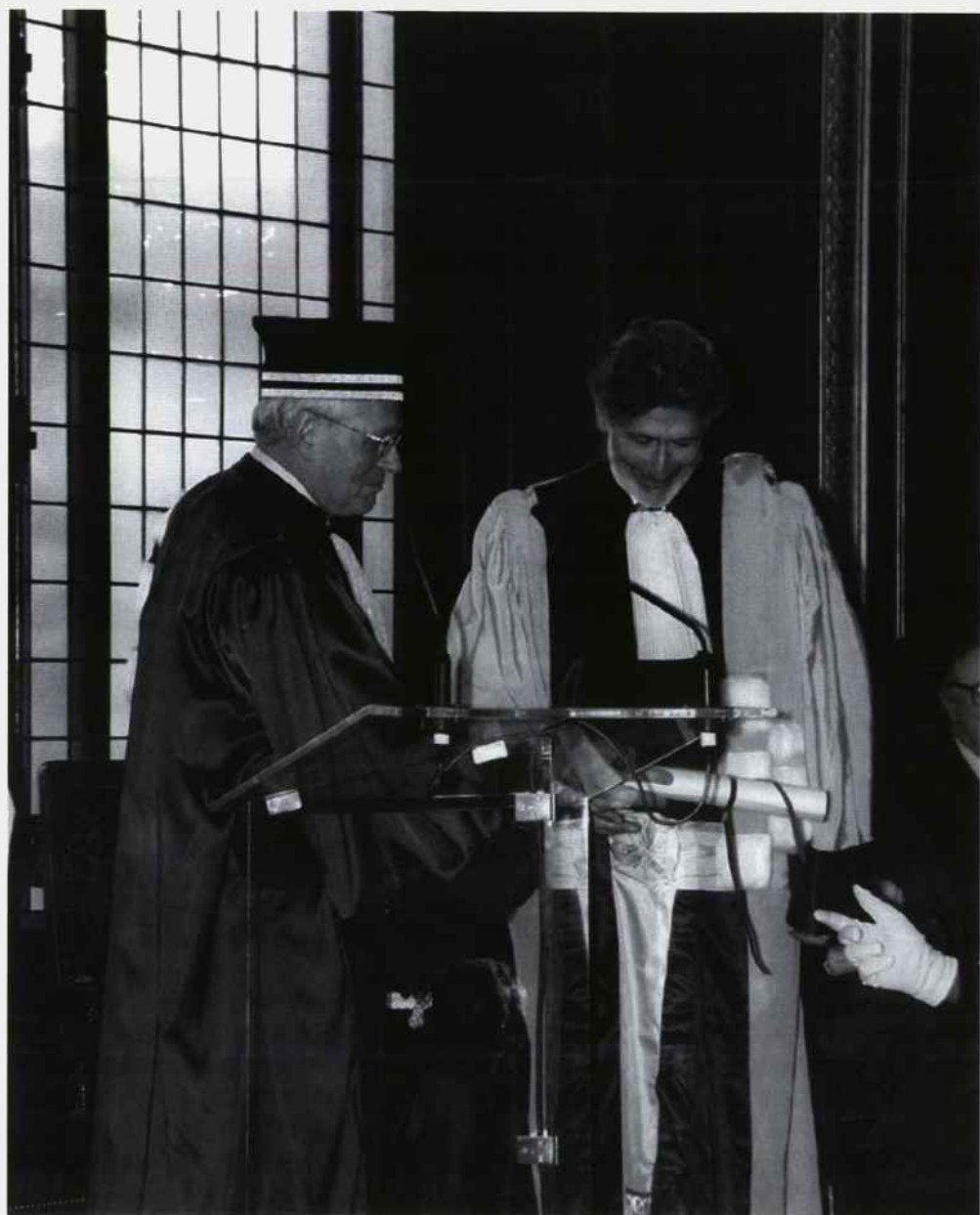
Sólo entonces, crearé en la paz. Sólo en ese momento respetaré la reconciliación. Sí, sólo entonces, cuando pueda ir libremente, y no de forma clandestina, a Jerusalén, el lugar donde nací, sabré que el conflicto ha terminado. Cuando me sea posible, de nuevo, hacer realidad el sueño de escuchar la música de Daniel Barenboim en Jerusalén, con alegría y como celebración, a salvo de las sombras de la tragedia y de la guerra que me han atormentado y obsesionado durante décadas.

pelée Feuille de Route, qui est à présent mise sur la table, obtiendra-t-elle un résultat alors que tant d'autres tentatives pour résoudre ce conflit ont échoué ?

Je suis sûre d'une chose : les Palestiniens et les Israéliens ne se sont jamais auparavant trouvés si proches de l'abîme. Nous avons désespérément besoin de nous sauver mutuellement.

Nous avons perdu la confiance dans les paroles. Nous avons perdu la confiance dans les plans de médiation. J'imagine, terrorisée, ce que les jours et les mois à venir nous préparent. Je n'attends pas de miracles : le scepticisme est mon compagnon constant. Le moment est venu pour moi de ne croire que ce que je vois. Je croirai dans le changement quand l'occupation sera terminée, le siège levé, et quand les contrôles militaires auront disparu ; quand ce monstre de ciment appelé "Mur de Sécurité" sera démoli ; quand les colonies seront démantelées ; quand il me sera possible de me déplacer en liberté et en sécurité dans le beau paysage de ma patrie ; quand la peur abandonnera mon cœur et la paix se sera réinstallée dans mon esprit ; quand la normalité sera à nouveau le fondement de ma vie.

Seulement alors, je croirai à la paix. À ce moment seulement, je respecterai la réconciliation. Oui, seulement quand je pourrai me rendre librement, et non clandestinement, à Jérusalem, là où je suis née, je saurai que le conflit est terminé. Quand il me sera à nouveau possible de transformer en réalité le rêve d'écouter la musique de Daniel Barenboim à Jérusalem, avec joie et comme une célébration, hors d'atteinte des ombres de la tragédie et de la guerre qui m'ont troublée et obsédée pendant des décennies.



**Edward W. Said es investido Doctor Honoris Causa por la Universidad Paris 7, Denis Diderot, el 3 de abril de 2003.
Edward W. Said reçoit le titre de Docteur Honoris Causa de l'Université Paris 7, Denis Diderot, le 3 avril 2003.
Foto/Photo: © Université Paris 7.**

Reivindicación del intelectual (en homenaje a Edward W. Said)¹

El fallecimiento de Edward W. Said en el año 2003 nos ha privado de un intelectual en el sentido más pleno de la palabra. Era una persona de la que puede decirse con plena justicia que unía el rigor de un conocimiento de gran amplitud con la valentía de su compromiso político a la hora de defender la causa y los derechos del pueblo palestino. Quizás el mejor homenaje que pueda rendírsele sea reflexionar sobre lo que supo representar tan bien. De hecho, él mismo se ocupó del papel del intelectual en nuestro mundo. En efecto, en 1993 Said era invitado por la BBC a dar las prestigiosas *Reith Lectures*, una serie de seis charlas radiadas que en 1948 inauguró Bertrand Russell, y que cada año pronuncia un intelectual destacado. El tema que escogió el profesor Said no podía ser más interesante y polémico: el papel del intelectual en un mundo dominado a nivel académico por la especialización y a nivel social por poderes y corporaciones que exigen y recompensan la labor del profesional dócil, de aquél que está dispuesto a unirse a la filas de los que luchan contra uno u otro de los enemigos que el sistema ha declarado como tales. ¿Cómo podría definirse al verdadero intelectual en este contexto? ¿Cuál había de ser su función, si es que todavía tiene alguna? ¿No sería verdad que media docena de personas escogidas al azar tienen opiniones tan sensatas y valiosas, al menos en cuestiones morales o políti-

Revendication de l'intellectuel (en hommage à Edward W. Said)¹

La mort d'Edward W. Said, en 2003, nous a privés d'un esprit intellectuel et d'une personne dont nous pouvons dire qu'elle était capable de réunir la rigueur d'une immense connaissance et le courage de l'engagement politique, en particulier lorsqu'il s'agissait de défendre la cause et les droits du peuple palestinien. Le meilleur hommage que l'on puisse lui rendre serait peut-être de réfléchir à ce qu'il a si bien personifié: l'intellectualité. En fait, il s'est intéressé lui-même au rôle de l'intellectuel dans notre monde. En 1993, dans le cadre des Reith Lectures inaugurées en 1948 par Bertrand Russell, qui accueillent chaque année un intellectuel de renom, la BBC a invité Edward Said à donner une série de six conférences radiophoniques. Le thème choisi par le professeur Said ne pouvait être plus intéressant, ni plus polémique: le rôle de l'intellectuel dans un monde dominé, sur le plan académique, par la spécialisation et, sur le plan social, par des pouvoirs et des corporations qui exigent et récompensent le travail du professionnel docile, prêt à rejoindre ceux qui combattent les ennemis désignés du système. Alors, dans un tel contexte, comment définir l'intellectuel? Quelle devrait être sa fonction, si toutefois il en a toujours une? Une demi-douzaine de personnes choisies au hasard n'expriment-elles pas des opinions aussi pertinentes, du moins d'un point de vue moral et politique, que celles de n'importe quelle branche du monde intellectuel? Mieux:

¹ Este ensayo recoge mi intervención en la *Jornada Homenaje a Edward W. Said* organizada por la Facultad de Humanidades de Toledo y la Escuela de Traductores de Toledo de la Universidad de Castilla-La Mancha, y celebrada en Toledo el 17 de diciembre de 2003.

¹ Le présent essai reprend le contenu d'une intervention de son auteur lors de la "Journée d'Hommage à Edward W. Said", organisée le 17 décembre 2003 par la Faculté de Sciences Humaines de Tolède et l'École de traducteurs de Tolède, de l'Université de Castilla-La Mancha, Espagne.

cas, como las de cualquier segmento representativo del mundo intelectual? Es más, ¿tiene sentido seguir hablando de los intelectuales? Uno no puede evitar recordar lo que manifestó Michel Foucault en 1980 en una entrevista: "La palabra 'intelectual' me parece extraña. No he encontrado nunca eso que llamamos intelectuales. Sí he encontrado gentes que escriben novelas y otros que cuidan enfermos. Gentes que hacen estudios económicos y otros que componen música electrónica. He encontrado gentes que enseñan, gentes que pintan y gentes que no he comprendido bien, sea lo que fuere, qué hacían. Pero intelectuales, jamás. / Por el contrario, he encontrado mucha gente que habla del 'intelectual'. Y a fuerza de escucharlos, me he hecho una idea de lo que podría ser ese animal. No resulta difícil, él es el culpable. Culpable un poco de todo: de hablar, de callarse, de no hacer nada, de mezclarse en todo ... En pocas palabras, el intelectual es la materia prima del veredicto, de la sentencia, de la condena, de la exclusión ... / No me parece que los intelectuales hablen demasiado, puesto que para mí, no existen. Pero encuentro que el discurso sobre los intelectuales es muy pesado, y no muy reconfortante."² Pero las cosas no son tan sencillas. En 1984, en una nueva entrevista, Foucault se pronunciaba otra vez sobre el tema: "El papel del intelectual no consiste en decir a los demás qué han de hacer. ¿Con qué derecho lo haría? Acordémonos de todas las profecías, promesas, mandatos imperativos y programas que los intelectuales han podido formular en el curso de los dos últimos siglos cuyos efectos se han visto ahora. El trabajo de un intelectual no es modular la voluntad política de los otros; es, por los análisis que lleva a cabo en sus dominios, volver a interrogar las evidencias y los postulados, sacudir los hábitos, las maneras de actuar y de pensar; disipar las familiaridades admitidas, recobrar las medidas de las reglas y de las instituciones y, a partir de esta reproblematicación (donde el intelectual desempeña su oficio específico), participar en la formación de una voluntad política (donde ha de desempeñar su papel de ciudadano)."³

Necesitamos, por consiguiente, seguir reflexio-

a-t-il toujours un sens de parler d'intellectuels? On ne saurait oublier ce que disait Foucault en 1980, dans un entretien: "Le mot d'intellectuel me paraît étrange. D'intellectuel, je n'en ai jamais rencontré. J'ai rencontré des gens qui écrivent des romans, et d'autres qui soignent des malades. Des gens qui font des études économiques et d'autres qui composent de la musique électronique. J'ai rencontré des gens qui enseignent, des gens qui peignent, et des gens dont je n'ai pas bien compris s'ils faisaient quoique ce soit. Mais d'intellectuels, jamais. / En revanche j'ai rencontré beaucoup de gens qui parlent de l'intellectuel. Et, à force de les écouter, je me suis fait une idée de ce que pouvait être cet animal. Ce n'est pas difficile, c'est celui qui est coupable. Coupable un peu de tout: de parler, de se taire, de ne rien faire, de se mêler de tout... Bref, l'intellectuel, c'est le premier à subir verdicts, sentences, condamnations, exclusions. / Je ne trouve pas que les intellectuels parlent trop, puisque pour moi ils n'existent pas. Mais je trouve qu'il est bien envahissant et pas très rassurant, le discours sur les intellectuels."² Les choses ne sont cependant pas aussi simples. En 1984, dans un autre entretien, Foucault se prononçait une nouvelle fois sur le sujet: "Le rôle d'un intellectuel n'est pas de dire aux autres ce qu'ils ont à faire. De quel droit le ferait-il? Souvenez-vous de toutes les prophéties, promesses, injonctions et programmes que les intellectuels ont pu formuler au cours des deux derniers siècles et dont on a vu maintenant les effets. Le travail d'un intellectuel n'est pas de modeler la volonté politique des autres; il est, par les analyses qu'il fait dans les domaines qui sont les siens, de réinterroger les évidences et les postulats, de secouer les habitudes, les manières de faire et de penser, de dissiper les familiarités admises, de reprendre la mesure des règles et des institutions et, à partir de cette *reproblématisation* (où il exerce son métier spécifique d'intellectuel), de participer à la cristallisation d'une volonté politique (où il a son rôle de citoyen à jouer)."³ Nous avons donc besoin de continuer de réfléchir à cette figure dont la fonction (et même l'existence) n'est pas du tout évidente. Je crois qu'Antonio Gramsci avait raison quand il affirmait que dans le monde moderne nous

nando sobre esa escurridiza figura cuya función (e incluso cuya existencia) no está nada clara. Creo que Antonio Gramsci tenía razón cuando afirmaba que en el mundo moderno todos somos intelectuales, aunque sólo unos pocos ocupen la *función social* de intelectuales. Esta aclaración puede ser una buena manera de responder a la pregunta que antes nos hacíamos; seguramente es verdad que media docena de personas escogidas en la calle completamente al azar pueden tener opiniones tan valiosas como las de media docena de intelectuales; por eso creo que debiéramos ponernos algo nerviosos cuando vemos esos manifiestos que firman tanto una larga lista de intelectuales (profesores de universidad, por ejemplo) como *representantes* sindicales de los trabajadores. Como si estos últimos (es decir, los trabajadores) no fueran capaces de hablar por sí mismos. ¿No tiene esto algo de insultante? ¿No transluce un elitismo implícito con el que no debiéramos ser condescendientes? Pero lo que podemos afirmar es que si las opiniones morales o políticas de un visitador médico o de un tornero son tan valiosas como las mías o las de cualquiera de mis ilustres colegas de la universidad, nuestra responsabilidad –en tanto que a nuestro carácter de intelectuales se une el desempeño de esa función social: somos intelectuales en nuestros ratos libres y *en nuestro trabajo*– nuestra responsabilidad, digo, es mucho mayor. En tanto que trabajadores intelectuales, ¿cómo nos vemos a nosotros mismos? Por utilizar la expresión de Said, ¿cómo nos representamos? Tanto si somos un profesor de universidad, como si somos un ensayista que vive de su pluma y escribe en los periódicos, o un asesor de algún comité del Ministerio de Defensa, ¿cómo nos vemos? ¿como profesionales que ofrecen consejos “objetivos” a cambio de dinero? ¿Creemos que lo que enseñamos a nuestros estudiantes posee el valor de la verdad? ¿O pensamos que nuestra función es la de proporcionar perspectivas “excéntricas”, pero consistentes? ¿Somos todavía más ambiciosos y en contra de la opinión de Foucault creemos que podemos decir a los demás lo que han de hacer o la opción política que han de escoger? En

sommes tous des intellectuels, même si seulement quelques-uns occupent la fonction sociale d'intellectuels. Cette explication est peut-être une façon satisfaisante de répondre à la question que nous nous posions ; c'est sûrement vrai qu'une demi-douzaine de personnes choisies au hasard dans la rue peuvent avoir des avis aussi valables que celles d'une demi-douzaine d'intellectuels; c'est pourquoi je crois que nous devrions nous sentir quelque peu agacés de voir si souvent ces longues listes, tant d'intellectuels (professeurs d'université...) que de représentants syndicaux, qui signent, en Espagne par exemple, des manifestes au nom des travailleurs, comme si ces derniers n'étaient pas capables de parler eux-mêmes. N'est-ce pas un peu insultant pour eux ? Ne transparait-il pas là un élitisme implicite pour lequel nous ne devrions ressentir aucune condescendance ? Mais nous pouvons affirmer que si les opinions morales ou politiques d'un représentant de laboratoire médical ou d'un tourneur sont aussi pertinentes que les miennes ou celles de n'importe lequel de mes "illustres" collègues de l'université, notre responsabilité en est d'autant plus grande ; puisque, étant intellectuels pendant notre temps libre aussi bien que pendant *notre temps de travail*, s'ajoute à notre spécificité d'intellectuel l'exercice même de cette fonction sociale. L'autre question est donc : comment nous considérons-nous en tant que travailleurs intellectuels ? Pour utiliser l'expression de Said, comment nous représentons-nous ? Que nous soyons professeur d'université ou essayiste qui vit de sa plume et écrit dans les journaux, ou conseiller dans un bureau du Ministère de la Défense, comment nous voyons-nous ? Nous considérons-nous comme des professionnels qui offrent, contre de l'argent, des conseils "objectifs" ? Si nous sommes enseignants, nous apparait-il que ce que nous enseignons à nos étudiants a valeur de vérité ? Ou pensons-nous que notre fonction est de leur offrir des perspectives à la fois divergentes et cohérentes⁴ ? Ou bien sommes-nous plus ambitieux encore et, contre l'avis de Foucault, estimons-nous pouvoir dire aux autres ce qu'ils doivent faire ou quelle option politique doit être la leur ? Said, dans *Orientalisme*, s'était déjà interrogé sur

Orientalismo Said ya se había hecho algunas de estas preguntas: “¿Cuál es el papel del intelectual? ¿Será el de dar validez a la cultura y al Estado del que forma parte? ¿Qué importancia debe él dar a una conciencia crítica e independiente, a una conciencia crítica de *oposición*?”⁵ Buscando responder a estas cuestiones Said insistirá en sus conferencias de la BBC en la necesidad de que el intelectual asuma el papel de un voluntario “outsider”, de alguien que defiende a toda costa la expresión de su independencia de juicio, y que gracias a la misma se ve capaz de trastornar el orden existente y de cuestionar los estereotipos y los dogmas recibidos de nuestra educación, de nuestra cultura nacional o de cualquier otra instancia. En este sentido el verdadero intelectual ha de oponerse a la especialización que predomina en el mundo académico actual; ha de reconocerse como un *amateur*. Y esto por dos motivos, en primer lugar porque muchas veces a través del recurso a la especialización se intenta que determinados temas no se debatan públicamente, en suma se atenta contra la democracia. Y, en segundo lugar, porque la perspectiva que traspasa fronteras puede llegar a ser mucho más amplia y enriquecedora, pues permite ver conexiones que de otra forma no saldrían a la luz.

Por otra parte, el verse como un “outsider” significa aceptarse como un exiliado. El pensador alemán Theodor W. Adorno pudo afirmar en su *Minima moralia* que es parte de la moralidad no sentirse en casa en el propio lugar. La de exiliado es, por tanto, una condición metafísica, una metáfora; lo importante es que el exiliado ve las cosas desde fuera. Hay una imagen muy brillante que utiliza el antropólogo Claude Lévi-Strauss y que me gustaría mencionar en este contexto: las culturas serían semejantes a trenes que circulan a diferente velocidad por sus propias vías y en diferente dirección. Aquellos que lo hacen en la misma que la nuestra se nos presentan de manera más estable y podemos observar con detenimiento a los pasajeros que allí viajan. Pero, si sobre otra vía oblicua o paralela, un tren pasa en sentido contrario, no percibiremos más que una imagen fugaz y confusa, y de la que poca información co-

ces questions : “Quel est le rôle de l'intellectuel ? Soutenir la culture et l'état auxquels il appartient ? Quelle importance doit-il donner à une conscience critique et indépendante, à une conscience critique d'opposition ?”⁵ En cherchant une réponse à ces questions Said insistira au cours de ces conférences de la BBC sur le nécessaire choix de l'intellectuel qui consiste à assumer volontairement le rôle d'un outsider, de quelqu'un qui défend à tout prix l'expression de son indépendance de jugement, ce qui peut l'amener à déranger l'ordre établi et à questionner les stéréotypes et les dogmes inculqués par l'éducation et par la culture nationale, ou par toute autre instance. En ce sens, le véritable intellectuel doit s'opposer à sa propre spécialisation et se faire reconnaître comme amateur. Et ceci pour deux raisons. En premier lieu, parce que la spécialisation favorise le fait que certains sujets tout simplement ne soient pas portés au débat public, ce qui constitue une atteinte à la démocratie ; en second lieu, parce que lorsque la mise en perspective traverse les frontières, elle risque de se révéler beaucoup plus vaste et enrichissante, et de permettre alors la découverte de connexions qui autrement ne verraient jamais le jour.

Par ailleurs, s'accepter comme outsider c'est se reconnaître comme exilé. Le penseur allemand Théodor W. Adorno affirmait, dans *Minima Moralia*, que ne pas se sentir chez soi dans son propre milieu fait partie de la morale. La condition d'exilé est par conséquent une condition métaphysique, une métaphore fondée sur l'importance du fait que l'exilé voit les choses du dehors. Il y a une image remarquable, utilisée par l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, que j'aimerais mentionner dans ce contexte : on pourrait dire que les cultures ressemblent à des trains qui circulent plus ou moins rapidement, chacun sur sa voie et dans des directions différentes. Ceux qui vont dans la même direction sont visibles plus longtemps et nous pouvons observer attentivement leurs passagers. Mais si sur une autre voie, oblique ou parallèle, un train passe dans le sens contraire, nous n'en percevons qu'une image confuse et fugace de laquelle nous ne pourrions extraire que peu d'information exacte. Lévi-Strauss conclut : “Or, tout membre d'une culture

recta podremos extraer. Y concluye Lévi-Strauss: "Ahora bien, todo miembro de una cultura es tan estrechamente solidario con ella como este viajero ideal lo es con su tren, puesto que desde nuestro nacimiento, el medio ambiente hace penetrar en nosotros de muchos modos conscientes e inconscientes un complejo sistema de referencia consistente en juicios de valor, motivaciones y puntos de interés, ... Nosotros nos movemos literalmente con este sistema de referencias, y las realidades culturales del exterior no son observables más que a través de las deformaciones que el sistema le impone, cuando no nos adentra más en la imposibilidad de percibir lo que es."⁶ A partir de aquí podemos obtener todo un programa de lo que el intelectual se propone y nos propone. Se trata de cambiar de tren, de aprender a ver las cosas, los valores, los acontecimientos desde perspectivas nuevas y distintas. Se trata de aumentar nuestro grado de autoconciencia sobre lo condicionada que está la visión en la que hemos sido educados, asumiendo aquí que esta autoconciencia es liberadora, pues nos hace menos dogmáticos y mas comprensivos con los puntos de vista distintos del nuestro. El otro no es que esté en un error o sea un insensato o un estúpido. Puede muy bien ocurrir que en función de su situación vea las cosas de una manera distinta. A lo mejor aprendemos algo si nos ponemos en su lugar.

Por lo demás, hay que ser muy conscientes de que admitir ese carácter condicionado de todo conocimiento, y aceptar con generosidad la tarea ética de intentar ver las cosas desde la perspectiva del otro, no supone caer en un relativismo. Puede que todo dependa de una perspectiva, pero también es claro que hay perspectivas mucho más amplias que otras. No es lo mismo ver una habitación desde el ojo de la cerradura de la puerta, que desde una ventana o desde el interior inundada de luz. El intelectual podría entonces definirse por su amplitud de miras, por una mirada que de forma tentativa, como tarea ciertamente inacabada, aspira a la universalidad.

Admitiendo lo anterior, hay que plantearse un nuevo tema: esa mirada desde fuera, esa mirada "descolocada", ¿qué objetivos persigue? Desde

[...] est aussi étroitement solidaire que ce voyageur idéal l'est de son train. Car, dès notre naissance l'entourage fait pénétrer en nous, par mille démarches conscientes et inconscientes, un système complexe de références consistant en jugements de valeur, motivations, centres d'intérêt [...] Nous nous déplaçons littéralement avec ce système de références, et les réalités culturelles du dehors ne sont observables qu'à travers les déformations qu'il leur impose, quand il ne va pas jusqu'à nous mettre dans l'impossibilité d'en percevoir quoi que ce soit."⁶ [...] À partir de cela nous obtenons tout un programme sur ce que l'intellectuel se propose – et nous propose – de faire. Il s'agit de changer de train pour apprendre à voir les choses, les valeurs, les événements dans des perspectives nouvelles, différentes. Le fait d'accroître notre conscience du niveau de conditionnement de notre vision – conditionnement qui vient de notre éducation – nous libère, en nous rendant moins dogmatiques et plus compréhensifs avec les différents points de vue. L'autre n'est pas nécessairement soit dans l'erreur, soit insensé ou stupide ; il peut être dans une situation qui fait qu'il voit les choses différemment. Sans doute apprendrions-nous quelque chose en nous mettant à sa place.

En outre, il convient d'être conscient que, d'une part, le fait d'accepter le caractère conditionné de toute connaissance et, d'autre part, le fait de tenter généreusement de voir les choses du point de vue de l'autre – ce qui relève de l'éthique – n'impliquent en aucun cas de tomber dans le relativisme. Tout dépend peut-être de la perspective, mais il est également évident qu'il y a des perspectives qui sont beaucoup plus vastes que d'autres : ce n'est pas la même chose de regarder une chambre par le trou de la serrure, par la fenêtre ou de l'intérieur, inondée de lumière. L'intellectuel pourrait alors se définir par l'ampleur de ses points de vue, puisque son regard devrait aspirer sans cesse à l'universalité.

Par conséquent, un nouveau thème s'impose, celui du regard extérieur. Quels objectifs ce regard décalé poursuit-il ? Il ne suffit évidemment pas d'affirmer qu'il cherche à comprendre l'autre tout en l'interprétant correctement. Car, bien qu'il s'agit là d'un acquis important, ce n'est somme toute que

luego, no basta con afirmar que busca comprender al otro y no malinterpretarle. Esto es de justicia y es un logro importante, pero deja abierta una posibilidad no muy agradable, que busquemos conocer y comprender a alguien para dominarle y manipularle mejor. Recuerdo haber leído en alguna parte que Hernán Cortés conocía a los indios mucho mejor que Bartolomé de Las Casas; pero el primero aspiraba a sojuzgarlos, mientras que Las Casas –que sin duda idealizaba a los indios y a su cultura– aspiraba a protegerlos de la explotación española. Podemos concluir, por consiguiente, que además de obtener y presentar una visión amplia y realista de un problema o una situación, el intelectual necesita otro compromiso ético. Así, con unas palabras en donde el eco de Walter Benjamin es claro Said escribirá: “Creo que la elección a la que se enfrenta el intelectual es la de decidir si aliarse con la estabilidad de los vencedores y los gobernantes o –el camino más difícil– considerar esa estabilidad como un estado de emergencia que amenaza a los menos afortunados con el peligro de una extinción completa, y tener en cuenta tanto la misma experiencia de la subordinación como la memoria de las personas y las voces olvidadas.”⁷ La función del intelectual habrá de ser, por tanto, la de un disidente impopular –al menos, impopular para el poder establecido–, habrá de realizar la función de quien rehuye confirmar las convenciones al uso y hace preguntas embarazosas, “buscando con ello recuperar la memoria de las personas olvidadas, de los humillados y ofendidos; en suma, hacerse portavoz de los grupos que carecen de representación o cuya voz está en clara desventaja”. Esto significa que como Said defendió en *Orientalismo*, deberíamos intentar llegar a “un tipo de erudición no dominante y no esencialista.”⁸ Si hay algo a lo que debe oponerse el verdadero intelectual es a lo que Said ha denominado la perspectiva imperial, esa forma de contemplar o analizar una realidad social distante en la que ésta queda subordinada a nuestros intereses, a un punto de vista en el que el otro queda inevitablemente sometido y es visto como súbdito, como un inferior al que por su propio bien debemos controlar. En este

justice. Il faut craindre en revanche que par cette brèche ne s'introduise quelque chose de “désagréable”, c'est-à-dire d'affligeant : l'idée de chercher à connaître et à comprendre pour mieux dominer, mieux manipuler. Je me souviens avoir lu quelque part que Hernán Cortés connaissait mieux les Indiens que Bartolomeo de Las Casas : alors que le premier visait à les soumettre, Bartolomeo de Las Casas – qui sans doute idéalisait les Indiens et leur culture – aspirait au contraire à les protéger de l'exploitation espagnole. On peut donc conclure que, outre une vision vaste et réaliste des problèmes et des situations, l'intellectuel a besoin d'un autre contrat moral, plus significatif. Ainsi, avec des mots qui font écho à ceux de Walter Benjamin, Said écrira : “Je crois que le choix auquel est confronté l'intellectuel est soit de s'allier avec la stabilité des gagnants et des dirigeants, ou d'emprunter un chemin plus difficile qui est celui de considérer cette stabilité comme une situation grave qui menace de détruire complètement les plus faibles, et de tenir compte de l'expérience de domination ainsi que de la mémoire des personnes et des voix oubliées.”⁷ La fonction de l'intellectuel devra être par conséquent celle d'un dissident impopulaire – en tout cas pour le pouvoir établi : il devra endosser le rôle d'un opposant à la légitimation des conventions d'usage et il devra poser des questions embarrassantes, “cherchant par-là même à récupérer la mémoire des personnes oubliées, des humiliés et des victimes; cherchant à se faire le porte-parole des groupes qui ne sont pas représentés ou dont la voix se fait difficilement entendre”. Ce qui signifie, comme l'affirme Said dans *Orientalisme*, que nous devrions essayer d'atteindre “une sorte d'érudition qui ne soit ni dominante, ni de nature “essentielle.”⁸ S'il est une chose à laquelle l'intellectuel doit s'opposer absolument, c'est ce que Said appelle la perspective impériale, cette façon d'analyser une réalité sociale lointaine en la subordonnant à nos intérêts, au point de vue selon lequel l'autre est inévitablement soumis, considéré comme un sujet inférieur qui doit être contrôlé pour son propre bien. Said cite à cet égard Joseph Conrad : “la conquête de la terre, qui signifie au fond de l'arracher à ceux qui ont une peau différente ou des nez plus plats

contexto Said no podía dejar de citar a Joseph Conrad. Este escribió: "la conquista de la tierra, que significa fundamentalmente arrebatarla a quienes tienen una piel diferente o narices algo más chatas que nosotros, no es nada agradable cuando se examina con detalle. Lo único que le redime es la idea. Una idea de fondo; ... algo ... ante lo que podemos inclinarnos y a lo que podemos ofrecer sacrificios."⁹ Esas ideas que justifican la explotación y el dominio son las que el intelectual debe desenmascarar.

¿Qué es lo que en cualquier situación debe reclamar el verdadero intelectual? No otra cosa que la aplicación estricta de principios universales. Como afirma Said: que todos los seres humanos tienen derecho a esperar de las naciones y de los poderes mundanos normas decentes de conducta en lo que se refiere a la libertad y la justicia, y que es necesario que se denuncien las violaciones deliberadas o inadvertidas de las mismas¹⁰. La tarea no es fácil, porque como hemos mencionado supone tanto luchar contra los propios prejuicios como fortalecer el deseo y la capacidad de traspasar fronteras intelectuales e investigar las cosas desde perspectivas cambiantes y siempre nuevas.

A estas alturas de nuestro ensayo alguien podría preguntarse, visto todo lo anterior ¿en qué se diferencia el intelectual del periodista?, ¿no debe el buen periodista proporcionarnos una visión nueva de un problema o llamar nuestra atención sobre un conflicto o una guerra que han quedado olvidados? Creo que una respuesta a estas preguntas puede vislumbrarse si atendemos al hecho de que el periodista se ocupa esencialmente (perdóneme la expresión manida y una generalización que es sin duda injusta para con muchos profesionales de la información) de la actualidad más inmediata, y su función es ponérsela delante de los ojos. En este sentido, el periodista busca impactarnos. El intelectual puede muy bien hacer lo mismo, pero no estará cumpliendo con su misión si no relaciona el acontecimiento impactante con sus orígenes, si no desvela sus causas, y no sólo las inmediatas. El intelectual nos proporciona entonces una perspectiva que no es la de la

que le notre est, lorsqu'on l'examine de près, on ne peut plus désagréable. La seule chose qui l'excuse, c'est l'idée. Une idée de fond, [...] quelque chose [...] face auquel s'incliner et offrir des sacrifices."⁹ Ce sont précisément ces idées qui justifient l'exploitation et la domination que l'intellectuel doit démasquer.

Que réclame le véritable intellectuel, quelle que soit la situation où il se trouve ? Rien que la stricte application des principes universels. Comme l'affirme Said : tous les êtres humains sont en droit d'attendre des nations et des pouvoirs mondiaux des normes de conduite décentes en ce qui concerne la liberté et la justice ; en même temps, il est nécessaire de dénoncer les violations, délibérées ou non, de ces normes¹⁰. La tâche n'est pas facile, parce que comme nous l'avons mentionné, cela suppose de combattre les préjugés autant que de renforcer la volonté et la capacité de franchir les frontières intellectuelles, tout comme d'entreprendre des investigations à partir de perspectives changeantes, toujours nouvelles.

Compte tenu de ce qui a été dit jusqu'ici, on pourrait se demander quelle est la différence entre un intellectuel et un journaliste. Un bon journaliste n'offre-t-il pas une vision nouvelle des problèmes, ne rappelle-t-il pas les conflits et les guerres oubliées ? Il me semble qu'une réponse pourra être donnée à ces questions si l'on s'accorde sur le fait que, la plupart du temps, le journaliste s'occupe essentiellement (pardonnez-moi cette expression galvaudée) de l'actualité immédiate, sa fonction se limitant à nous la montrer. En ce sens, le journaliste cherche à nous impressionner. Certes, l'intellectuel peut procéder lui aussi de la même sorte ; mais s'il ne dévoile pas les rapports qui existent entre l'impact impressionnant d'un événement et ses causes proches et lointaines, il ne remplira pas sa mission. L'intellectuel doit fournir ainsi une perspective qui n'est pas celle de l'actualité immédiate, pour nous obliger à remonter dans le temps. Son point de vue est alors nécessairement historique : il s'occupe de la genèse des problèmes. Il ne se concentre pas seulement sur *comment sont les choses* (reconnaissons-le, une caméra de télévision ou des photos le font beaucoup mieux ; il

actualidad. Nos obliga, por el contrario, a retrotraernos en el tiempo. Su punto de vista es necesariamente histórico, se ocupa de la génesis de los problemas. No tiene que centrarse solamente en *cómo son las cosas* (eso, reconozcámoslo, puede hacerlo mucho mejor una cámara de televisión o un conjunto de fotografías; pensemos en las imágenes de presos torturados en Irak), sino en *cómo han llegado a ser*. Y, a su vez, para reforzar este mecanismo del remitirse a la historia, el intelectual siempre puede recurrir a las comparaciones. Esto es muy importante, porque acabamos de mencionar que para representar u ofrecer testimonio del sufrimiento de un pueblo o una persona basta una imagen. Pero el intelectual debe reivindicar la importancia del pensamiento abstracto. Hacernos tomar conciencia de lo que de universal hay en el sufrimiento. Aunque uno represente el sufrimiento de su propio pueblo o nación, no debiera olvidar el sufrimiento que a lo mejor ese mismo pueblo está causando a los demás. Se trata de protegernos contra la posibilidad de que una lección que la Historia nos haya enseñado en lo relativo a la opresión en un lugar quede olvidada, volviendo a repetirse lo mismo en otra parte¹¹. En este sentido, y para poner un ejemplo concreto, al hablar del fundamentalismo islámico el intelectual no dejará de mencionar el fundamentalismo cristiano o judío. Bajo ningún concepto debiéramos olvidar que los creyentes cristianos se han mostrado históricamente muy propensos a recurrir a conductas persecutorias e intolerantes, algo que entre otras causas, puede explicarse muy bien por una característica de su religión: el hecho de que nos presenta una divinidad que emplea castigos tan desproporcionados como injustificables, y que por tanto parecería autorizar a sus devotos para que se comporten de la misma manera. ¿Acaso no choca a nuestro sentido moral el que se hable de un castigo eterno para las ofensas por fuerza limitadas de una criatura tan frágil como es el hombre? Por otra parte, ¿no es cierto que todos hemos llegado a pensar que los castigos, para diferenciarse de la mera venganza, tienen que cumplir algún propósito? Pero, ¿qué finalidad pueden cumplir esos casti-

suffit de prendre pour exemple les images de prisonniers torturés en Irak), mais aussi sur *comment les choses sont devenues, ce qu'elles sont*. Pour renforcer ce principe qui consiste à s'en remettre sans cesse à l'histoire, l'intellectuel peut toujours – et cela est très important – recourir à des comparaisons. Nous venons de dire que pour représenter ou pour rendre témoignage de la souffrance d'un peuple ou d'une personne, une image suffit. Cependant l'image montre, elle ne démontre pas. C'est pour cela que l'intellectuel doit revendiquer l'importance de la réflexion, qui lui permet de prendre conscience de ce qu'il y a d'universel dans la souffrance. Bien que l'on puisse représenter la souffrance de son propre peuple ou de sa propre nation, on ne peut pas pour autant oublier la souffrance que peut-être ce même peuple cause aux autres. Il s'agit de se protéger ainsi contre le risque d'oublier ce que l'Histoire nous a enseigné sur l'oppression et de reproduire ailleurs cette même oppression¹¹. En ce sens, pour donner un exemple concret, lorsqu'un intellectuel parle du fondamentalisme islamique il aura soin de ne pas oublier de mentionner le fondamentalisme chrétien ou juif. Sous aucun prétexte nous ne devrions par exemple oublier que les croyants chrétiens se sont montrés historiquement très enclins à l'intolérance et à la persécution. Cela pourrait s'expliquer, entre autres, par une des caractéristiques de leur religion : le fait de vénérer une divinité qui punit d'une façon aussi disproportionnée qu'injustifiable, semble par-là même, inviter ses croyants au même comportement. L'idée de punition éternelle pour des offenses dues aux limites de la nature humaine si fragile ne heurte-t-elle pas notre sens moral ? De plus, les punitions, pour se distinguer de la simple vengeance, ne doivent-elles pas avoir un but ? Mais quel but peuvent bien avoir des punitions qui condamnent à l'Enfer alors que, comme disait David Hume, philosophe des Lumières, "la scène est achevée" ? Si Dieu punit certains hommes avec des peines aussi interminables que terribles, comment ne serait-il pas imité dans sa cruauté ? Prenons un exemple littéraire de Walter Scott. Inspiré par la lecture de la Bible, un personnage du roman *Old Mortality* s'exclame : "Qui parle de paix et de

gos del Infierno cuando, como se expresaba el famoso filósofo ilustrado David Hume, "toda la escena ha concluido"? Si Dios va a castigar a algunos hombres con unas penas tan terribles como interminables, ¿no está justificado el que nosotros imitemos la crueldad de su conducta? Pongamos un ejemplo literario tomado de Walter Scott. Inspirado por la lectura de la Biblia un personaje de la novela *Old Mortality* exclama: "¿Quién habla de paz y de un salvoconducto? ¿Quién habla de perdón para la estirpe sanguinaria de los malignos? Yo digo: coged a los niños y estrelladlos contra las rocas; sacad a las hijas y a las madres de sus casas y arrojadlas desde las almenas de su confianza, para que los perros puedan engordar con su sangre, como hicieron con la de Jezabel, la esposa de Acab, y que sus cadáveres sean como estiércol en la superficie del campo, incluso en la porción de sus padres."¹² Pensando en la inspiración de procedencia divina, uno siempre puede creer que ha oído el siguiente mensaje: "Matad, matad –castigad– matad completamente. ¡No dejéis que vuestro ojo tenga piedad! Matad completamente, a viejos y jóvenes, a la doncella, al niño, a la mujer cuyos cabellos son grises. ¡Profanad la casa y henchid de muertes los patios!"¹³ En su *Historia de Inglaterra* David Hume, ocupándose de una rebelión contra los ingleses ocurrida en Irlanda en 1641, insistirá en las crueldades, los asesinatos y las torturas cometidas por los irlandeses en el Ulster; añadiendo que: "En medio de estas barbaridades resonaba por todas partes el sagrado nombre de la religión; no para detener las manos de los asesinos, sino para conferir fuerza a sus golpes y endurecer sus corazones contra todo movimiento de una simpatía social o humana. Los sacerdotes señalaron que los ingleses, en tanto que herejes, aborrecidos por Dios y detestables para todos los hombres santos, debían ser exterminados; y el librar al mundo de estos enemigos declarados de la piedad y la fe católicas se representó como la más meritoria de todas las acciones. La naturaleza, que en esas gentes rudas ya estaba suficientemente inclinada hacia los actos atroces, se vio todavía más estimulada por el precepto; y los prejuicios nacionales se

laissez-passer? Qui parle de pardon pour la lignée sanguinaire des malins? Je dis: prenez les enfants et précipitez-les contre les roches; sortez les filles et les mères de leurs maisons et jetez-les du haut de leurs remparts de confiance afin que les chiens puissent grossir de leur sang comme ils l'ont fait avec celui de Jézabel, l'épouse d'Achab, et que leurs cadavres soient comme du fumier sur la surface du champ et même dans la parcelle de ses pères."¹² En parlant de l'inspiration divine, on croit également avoir entendu le message suivant: "tuez, tuez – punissez – anéantisiez-les. Ne laissez pas votre œil s'apitoyer! Anéantisiez-les, les vieux et les jeunes, la pucelle, l'enfant, la femme aux cheveux grisonnants. Profanez les maisons et remplissez de morts les cours!"¹³ Dans son *Histoire de l'Angleterre* David Hume, en traitant d'une rébellion contre les Anglais qui s'était produite en Irlande en 1641, insistait sur les cruautés, les meurtres et les tortures commises en Ulster par les Irlandais. Il ajoutait: "Au milieu de ces barbaries résonnait de toute part le nom sacré de la religion; non pour retenir les mains des assassins, mais pour donner davantage de force à leurs coups et pour durcir leurs cœurs contre tout mouvement de sympathie sociale ou humaine. Les prêtres avaient désigné les Anglais comme des hérétiques détestés de Dieu et détestables pour tout saint homme, qu'il fallait exterminer. Libérer le monde de ces ennemis déclarés de la piété et de la foi catholique était considéré comme la plus méritoire des actions. La nature, qui chez ces êtres rudes était déjà suffisamment encline à des actes atroces, a été encore plus stimulée par ce précepte. Les préjugés nationalistes ont été envenimés par ces haines mortelles et incurables qui, regorgeant de colère, naissent de la superstition. Entre-temps, alors que la mort mettait fin aux souffrances des victimes, les fanatiques, en jubilant, hurlaient aux oreilles des mourants que leurs souffrances n'étaient que le commencement de tourments infinis et éternels."¹⁴

On pourrait me rétorquer, à la lecture de ces lignes, que je m'en remets à ce qu'un penseur du XVIIIème siècle affirmait à propos d'un événement qui s'était produit en 1641! Il est vrai que ces choses n'arrivent plus en Europe occidentale, sûrement

vieron envenenados por esas aversiones más mortales e incurables que surgen de la superstición enfurecida. Mientras la muerte terminaba con los sufrimientos de cada víctima, los fanáticos asesinos exclamaban con júbilo y alegría al oído de los que espiraban que sus sufrimientos no eran sino el comienzo de tormentos infinitos y eternos.”¹⁴

Alguien podría exclamar al leer esto, ¿pero usted nos está remitiendo a lo que un pensador del siglo XVIII afirmaba sobre algo acaecido en 1641! Es verdad que estas cosas no ocurren en la Europa occidental actual, ¿seguramente porque la religión ya no es una fuerza operante en nuestras vidas! Con esto me quiero aproximar al tema de la secularización. No sólo el intelectual debe analizar las consecuencias sociales y políticas de las creencias religiosas, además él debe estar completamente secularizado. Con esto no quiero decir que no pueda tener creencias religiosas en lo más íntimo de su ser. Lo que defiende es que metodológicamente no puede admitir nada como sagrado, como fuera del alcance del debate público. Por el contrario, ha de estar dispuesto a someterlo todo al procedimiento de la crítica, de esa duda en la que tanto insistió Descartes, y que es la base de nuestra autonomía. El intelectual ha de estar siempre en movimiento; para él no hay nada estable ni permanente. Si hay algo a lo que debiera oponerse es al dogma, a lo que se acepta sin una labor previa de cuestionamiento racional. Él sabe perfectamente, por ejemplo, que un concepto como el de “pueblo elegido” rompe con la igualdad básica de la especie humana, y acaba convirtiéndose en justificación de todo tipo de actos criminales. Eso era parte de lo que David Hume quería transmitirnos. Puede que ahora haya que recordárselo a muchos ciudadanos del Estado de Israel y a muchos creyentes en la verdad y vigencia del Corán. Quien se cree en posesión de la verdad absoluta y que cayendo en la senda de Alá (o de cualquier otra divinidad) acabará bien provisto al lado de su señor, tiene una buena razón psicológica para hacerse fanático.

Volviendo a insistir en la defensa de criterios universales, lo opuesto a esto (y lo que el intelectual

parce que la religion n'est plus une force agissante! Cela dit, je souhaite aborder la question de la sécularisation. Non seulement l'intellectuel doit-il analyser les conséquences sociales et politiques des croyances religieuses, mais en plus il doit être lui-même complètement sécularisé. Je ne prétends pas qu'il ne puisse pas y avoir des croyances religieuses au plus profond de son âme; ce que je maintiens, c'est que, méthodologiquement, il ne doit rien considérer comme sacré, comme hors de portée du débat public. Au contraire, il doit être prêt à *tout* soumettre au processus critique, à retrouver le doute, ce doute sur lequel a tant insisté Descartes et qui fonde notre autonomie. L'intellectuel se doit d'être toujours en mouvement; pour lui rien n'est ni stable, ni permanent. S'il s'oppose à quelque chose, c'est au dogme, à tout ce qui est accepté sans questionnement rationnel préalable; il sait parfaitement, par exemple, que le concept de "peuple choisi" rompt avec la fondamentale égalité de l'espèce humaine et finit par se transformer en une justification pour toutes sortes d'actions criminelles. C'était en partie ce que David Hume voulait nous léguer. Peut-être faut-il le rappeler maintenant à bon nombre de citoyens de l'État d'Israël et à bon nombre de croyants dans la vérité et la validité du Coran. Ainsi, celui qui croit posséder la vérité absolue et qui croit qu'en mourant pour Allah (ou pour toute autre divinité) il sera bien récompensé par son Seigneur, réunit toutes les conditions psychologiques pour devenir un fanatique.

Pour revenir aux critères universels et à leur défense, soulignons que ce qui s'oppose à eux et que l'intellectuel doit dénoncer, sont les doubles poids et les doubles mesures. Celui qui insiste sur l'importance de la mémoire des persécutions et des massacres dont le peuple juif a fait l'objet tout au long de son histoire devrait se sentir affecté tout autant par les victimes de ce véritable nettoyage ethnique qui au XXème siècle a affecté les Palestiniens. Celui qui croit au droit au retour des personnes d'une race ou d'une doctrine donnée pour se protéger contre des menaces réelles ou potentielles ne peut pas nier ce même droit à ceux qui ont été déplacés à leur tour. Dire que le problème des réfugiés palestiniens doit se résoudre hors des

tual debe entonces denunciar) son los dobles raseros. Quien insiste en la importancia de la memoria de las persecuciones y matanzas de las que el pueblo judío ha sido objeto a lo largo de su historia debiera también conmoverse por las víctimas de esa verdadera limpieza étnica que en el siglo XX cayó sobre los palestinos. Quien cree en un derecho al retorno de las personas de una cierta raza o un cierto credo para que así queden protegidas de amenazas reales o potenciales, no puede negar ese derecho a los que han sido desplazados a su vez. Decir que el problema de los refugiados palestinos ha de resolverse fuera de las fronteras del Estado de Israel (como, por ejemplo, defiende el escritor Amos Oz) es una clara inconsecuencia. ¿Sería un derecho muy extraño ese del retorno que legitimara a quienes nacieron en Argentina o Hungría para volver a la tierra de sus antepasados, pero no a quienes se vieron obligados a abandonarla hace poco! Precisamente porque realiza comparaciones el intelectual puede ver que el antisemitismo propio de lo peor de la historia de Europa tiene la misma estructura que ese orientalismo que ve a los árabes como inclinados por sus pasiones al terrorismo sanguinario; y verá también las conexiones entre el sionismo y el colonialismo europeo¹⁵. Y justamente porque el intelectual apuesta por el dominio de la razón en la vida de las personas desconfiará de los Estados que construyen su identidad sobre criterios raciales, religiosos, o de lengua. Los Estados no tienen nada que ver con entes naturales, con la unidad de sangre o la comunidad familiar. Son construcciones completamente artificiales, creadas por la inventiva humana para perseguir objetivos políticos y económicos. Como muy bien insistió Ortega y Gasset, no tienen que ver con el pasado, sino con proyectos (es decir, con el futuro) de vida en común. A este respecto la postura de Said (expresada en 1999 en un artículo en el *The New York Times Magazine*) fue muy clara, defendió el establecimiento de un Estado binacional, israelí-palestino. La paz sólo sería posible si se basaba en una ciudadanía democrática abierta a todos. La ciudadanía no puede sostenerse en principios de diferencia racial o reli-

fronteras de l'État d'Israël (como le maintient par exemple l'écrivain Amos Oz) est une inconséquence. Étrange, ce droit qui légitime le retour à la terre de leurs ancêtres pour ceux qui sont nés en Argentine ou en Hongrie, et qui en même temps le nie à d'autres qui ont été obligés d'abandonner leur terre il y a peu! C'est précisément parce que l'intellectuel compare qu'il peut voir que l'antisémitisme, qui représente le pire de l'histoire de l'Europe, possède la même structure que cette conception de l'Orient qui présente les Arabes comme étant enclins, de par leurs passions, au terrorisme sanguinaire; et il verra aussi les connexions entre le sionisme et le colonialisme européen¹⁵. C'est bien parce l'intellectuel parie sur le pouvoir de la raison dans la vie des personnes, qu'il se méfiait des états qui construisent leur identité sur des critères ethniques, religieux ou de langue. Les états n'ont rien à voir avec des entités naturelles, ni avec l'unité du sang, ni avec la communauté nationale vue comme une famille. Il s'agit là de constructions complètement artificielles, créées par l'imagination humaine pour poursuivre des objectifs politiques et économiques. Comme l'a si bien souligné Ortega y Gasset, ces objectifs n'ont rien à voir avec le passé, mais avec des projets de vie en commun, c'est-à-dire avec l'avenir. À ce sujet, la position de Said (exprimée en 1999, dans un article du *The New York Times Magazine*) a été très claire : il a défendu la création d'un état binational, israélo-palestinien. La paix serait possible seulement si elle était basée sur une citoyenneté démocratique, ouverte à tous. La citoyenneté ne peut pas se fonder sur des différences ethniques ou religieuses. Ajoutons qu'aucune nation civilisée du monde ne soutiendrait un tel principe.

Compte tenu de tout ce qui a été dit ici, nous devons, avant de finir, parler des limites de l'influence de l'intellectuel. Nous avons vu que celui-ci se remet à l'universalité et à la mise en évidence des causes immédiates ou lointaines des situations, pour que l'opinion publique prenne en compte de nouvelles perspectives et pour qu'elle découvre le point de vue des plus défavorisés. C'est alors que nous nous interrogeons : est-il vrai, comme le croyait Socrate, que personne ne commet le mal

giosa (como, añadiría yo, no se sostiene en ninguna nación civilizada del mundo).

Dicho todo lo anterior, no podemos acabar sin antes dejar constancia de los límites de la influencia del intelectual. Hemos visto que éste opera utilizando los mecanismos de la universalización y del alumbramiento de las causas cercanas o remotas de la situación de que se trate. Con ello espera que la opinión pública llegue al conocimiento de una nueva perspectiva o del punto de vista de los más desfavorecidos. Es el momento de preguntarse, ¿implica esto que es verdadera la afirmación socrática de que nadie obra mal a sabiendas? Es como si estuviéramos postulando que el problema de la opinión pública es su desconocimiento de una causa o un error de juicio sobre la misma; que tan pronto como la opinión pública descubra cómo es la realidad, dónde está “la verdad universal” no dudará en hacerla suya y defenderla. Pero podría muy bien darse el caso de que un pueblo o una nación —o al menos una parte muy numerosa de la misma— conozca perfectamente la injusticia que el intelectual denuncia; y que simplemente estén tan comprometidos con la misma, porque les beneficia, que hagan oídos sordos a sus denuncias o sus propuestas. Lo único que puedo decir es que espero tratar de este problema en otra ocasión.

Gerardo López Sastre es profesor de Filosofía en la Universidad de Castilla-La Mancha. Ha trabajado sobre filosofía comparada, concretamente sobre el nacimiento de la reflexión moral en el pensamiento chino y en el pensamiento griego.

sciemment ? C'est comme si nous postulions que le problème de l'opinion publique repose sur une méconnaissance des causes ou sur une erreur de jugement ; que, dès que l'opinion publique découvrirait la nature de la réalité, ou "la vérité universelle", elle n'hésiterait pas à se l'approprier et à la défendre. Or, il se peut qu'un peuple ou une nation — ou du moins une grande partie de cette nation — connaisse parfaitement l'injustice dénoncée par l'intellectuel; et que, puisque cela lui profite, ce peuple ignore ses dénonciations ou ses propositions. La seule chose que je peux dire est que j'espère aborder cette question à une prochaine occasion.

Gerardo López Sastre est professeur de philosophie à l'Université de Castilla-La Mancha. Il a écrit des travaux de philosophie comparée, notamment sur la naissance de la réflexion morale dans la pensée chinoise et dans la pensée grecque.

² “El filósofo enmascarado”, en FOUCAULT, Michel, *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*. Introducción, traducción y edición a cargo de Ángel Gabilondo. Ed. Paidós, Barcelona, 1999, p. 218.

³ “El cuidado de la verdad”, en FOUCAULT, Michel, op. cit., p. 378.

⁴ Véase SAID, Edward W., *Representations of the Intellectual*. Pantheon Books, New York, 1994, XV.

⁵ SAID, Edward W. : *Orientalismo*. Presentación de Juan Goytisolo. Traducción de María Luisa Fuentes. Random House Mondadori, Barcelona, 2003, p. 428.

⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Raza e Historia*, recogido en

² FOUCAULT, Michel, “Le philosophe masqué”, in *Dits et écrits, 1954-1988*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 105.

³ FOUCAULT, Michel, “Le souci de la vérité”, op. cit., p. 676-677.

⁴ Lire SAID, Edward W., *Representations of the Intellectual*, New York, Pantheon Books, 1994, p. XV.

⁵ SAID, Edward W., *Orientalism*, New York, Random House, 1979, p. 326.

⁶ LEVI-STRAUSS, Claude, *Race et histoire*, Gonthier, 1972, p. 43-44.

⁷ *Representation of the intellectual*, op. cit., p. 35.

⁸ SAID, Edward W., *Orientalismo*, presentación de Juan Goytisolo, traducción de María Luisa Fuentes, Barcelona, Random House Mondadori, 2002, postface de l'édition de 1995, p. 442.

⁹ Cité par SAID, Edward W. dans son article “Perspectivas imperiales”, publié dans *El País* du 27 juillet 2003.

¹⁰ Voir *Representations of the Intellectual*, p. 11-12.

¹¹ Voir *Representations of the Intellectual*, p. 44. Il va de soit qu'un journaliste peut accomplir cette tâche tout en étant en même temps un véritable intellectuel.

¹² SCOTT, Walter, *Old Mortality*, avec une introduction de Agnus Calder, Harmondsworth, Penguin, 1975, p. 272-273. Les textes bibliques de référence sont les *Psaumes*, 137, 9 et *II Rois* 9, 30-37.

¹³ *Old Mortality*, p. 274. La référence est *Ezéquiel* 9, 5-7.

¹⁴ HUME, David, *The History of England from the Invasion of Julius Caesar to the Revolution of 1688*, Indianapolis, Liberty Classics, 1983, vol. V, chap. LX, p. 343.

¹⁵ Bien que ce soit totalement différent. Comme écrivait récemment Bichara Khader, en contraste avec le

Raza y cultura. Introducción de Manuel Garrido. Traducción de Sofía Bengoa. Cátedra, Madrid, 1999, p. 69.

⁷ *Representations of the Intellectual*, p. 35.

⁸ *Orientalismo*, epílogo a la edición de 1995, p. 442.

⁹ Citado por SAID, Edward W. en su artículo "Perspectivas imperiales", publicado en el diario El País el 27 de julio de 2003.

¹⁰ Véase *Representations of the Intellectual*, pp. 11-12.

¹¹ Véase *Representations of the Intellectual*, p. 44. Por supuesto, no debiera sobreentenderse que un periodista no puede realizar esta tarea, y ser a la vez que periodista un verdadero intelectual.

¹² SCOTT, Walter, *Old Mortality*. Edited with an Introduction by Angus Calder. Penguin, Harmondsworth, 1975, pp. 272-273. Los textos bíblicos de referencia son Salmos, 137, 9 y II Reyes 9, 30-37.

¹³ *Old Mortality*, p. 274. La referencia es Ezequiel 9, 5-7.

¹⁴ HUME, D., *The History of England from the Invasion of Julius Caesar to the Revolution of 1688*. LibertyClassics, Indianápolis, 1983, VI vols., vol. V, capítulo LX, p. 343.

¹⁵ Aunque hay una clara diferencia. Como recientemente ha escrito el profesor Bichara Khader, en contraste con el colonialismo clásico (como el de Francia en Argelia), "el proyecto sionista no buscaba la explotación de una mano de obra abundante y barata a beneficio de una metrópoli externa, o la extracción de los recursos naturales. El sionismo codiciaba un territorio vaciado de sus habitantes para erigir su propio Estado judío. Olvidar este hecho fundamental impide la comprensión del problema. El sionismo jamás ha buscado una convivencia en un Estado binacional. Tenía un solo objetivo: crear un Estado mayoritariamente judío." En "Los palestinos, un pueblo martirizado por la Historia", Vanguardia Dossier, titulado *Los palestinos*, número 8, octubre/diciembre 2003, p. 9. Merece la pena comparar este proyecto con lo que afirma un refugiado palestino en Líbano: "No pensamos repetir el mismo error que cometieron los israelíes, de modo que nuestra existencia en nuestra tierra dependa de la inexistencia de los que ya viven aquí. Los israelíes creyeron que su existencia sobre el suelo de Palestina significaba la inexistencia de los demás. Nosotros no lo vemos de esta manera. No pretendemos decirles que se vayan.", Testimonio recogido en Karma Nabulsi: "Los refugiados", Vanguardia Dossier, ed. cit., p. 53.

colonialismo clásico (como el de la Francia en Argelia), "le projet sioniste ne repose pas sur l'exploitation d'une main d'œuvre abondante et bon marché au bénéfice d'une métropole extérieure, ou sur l'extraction de ressources naturelles. Le sionisme ambitionnait un territoire vidé de ses habitants pour y établir son propre État juif". "Los palestinos, un pueblo martirizado por la historia", dans Vanguardia Dossier, *Los palestinos*, número 8, octubre/décembre 2003, p. 9. Il convient de comparer ce projet avec ce que dit un Palestinien réfugié au Liban: "Nous ne pensons pas reproduire les mêmes erreurs que celles commises par les Israéliens, ce qui fait que nous ne croyons pas que notre vie sur nos terres dépend de l'inexistence de ceux qui y vivent déjà. Les Israéliens ont cru que leur existence sur le sol palestinien signifiait l'inexistence des autres. Nous ne voyons pas les choses de cette façon. Nous ne prétendons pas leur dire qu'ils s'en aillent." Témoignage recueilli par Karma Nabulsi : *Los refugiados*, Vanguardia Dossier, ed. cit., p. 53.



Ankara, Turquía/Turquie, 1987. Foto/Photo: © Doce Notas.

Exotismo y mercancía en la Sociedad del espectáculo multicultural.

Said, Benjamin, Tarantino

"—Si usted me pregunta si creo en el espíritu de las cosas usadas, le diré que sí. Ahí están todas esas cosas que sirvieron un día para algo. Nunca podremos utilizarlas sin sentirnos incómodos. Y esas montañas, por ejemplo, tienen nombres... Nunca nos serán familiares; las bautizaremos de nuevo, pero sus verdaderos nombres son los antiguos. La gente que vio cambiar estas montañas las conocía por sus antiguos nombres. Los nombres con que bautizaremos las montañas y los canales resbalarán sobre ellos como agua sobre el lomo de un pato. Por mucho que nos acerquemos a Marte, jamás lo alcanzaremos. Y nos pondremos furiosos, ¿y sabe usted qué haremos entonces? Lo destrozaremos, le arrancaremos la piel y lo transformaremos a nuestra imagen y semejanza."¹ (Ray Bradbury, *Las crónicas marcianas*).

Con *Orientalismo*² Edward Said inauguró una perspectiva crítica que hoy más que nunca está de plena actualidad. La empresa intelectual orientalista no sólo no ha mermado en su poder sino que su alcance llega hoy a amplios sectores del gran público en España; a raíz del 11-M las librerías se han llenado de ensayos divulgativos con un claro enfoque orientalista. Pero, más allá de la evidente empresa propagandística del orientalismo, existen otros muchos discursos científicos, políticos, artísticos y culturales en un sentido muy amplio que, cargados de buenas intenciones, llevan en sí un mensaje ideológico paralizador. Lo que muchas veces se presenta como "mestizaje", "apertura a otras culturas" o "foro de diálogo y encuentro entre pueblos", está asentado sobre unas nociones neo-racistas asumidas acriticamente. Posturas aparentemente progresis-

Exotisme et marchandise dans la Société du spectacle multiculturel.

Said, Benjamin, Tarantino

"— Si vous me demandez si je crois dans l'esprit des choses usées, je vous répondrais par un oui. C'est là que se trouvent toutes ces choses qui ont servi un jour à quelque chose. Nous ne pourrions jamais les utiliser sans sentir gênés. Et ces montagnes, par exemple, ont des noms... Ils ne nous seront jamais familiers ; nous les baptiserons à nouveau, mais leurs vrais noms sont les anciens. Les gens qui ont vu changer ces montagnes les connaissaient par leurs anciens noms. Les noms avec lesquels nous baptiserons les montagnes et les canaux glisseront sur eux comme l'eau sur les plumes d'un canard. Ce n'est pas parce que nous nous approchons de Mars que nous l'atteindrons. Et cela nous rendra furieux, et vous savez ce que nous ferons alors? Nous le détruirons, nous lui arracherons la peau et nous le transformerons à notre image."¹ (Ray Bradbury, *Chroniques martiennes*)

Avec *Orientalisme*², Edward Said a inauguré une perspective critique qui, aujourd'hui plus que jamais, s'avère actuelle. En effet, non seulement l'entreprise intellectuelle orientaliste ne s'est pas affaiblie mais elle touche actuellement en Espagne des secteurs larges du public. Après les attentats du 11 mars, les librairies ont été envahies par des essais de vulgarisation qui s'inscrivent clairement dans une descendance orientaliste. Mais au-delà de cette évidente entreprise de propagande orientaliste, on note un nombre important de discours scientifiques, politiques, artistiques et culturels dans un sens très large, pleins de bonnes intentions, qui véhiculent un message idéologique qui laisse perplexe. Adoptant souvent des termes comme "métissage", "ouverture à d'autres cultures" ou "forum de dialogue et de rencontre entre peuples", ces

tas y fenómenos pretendidamente neutrales constituyen el reflejo superestructural del neo-colonialismo económico.

El término "exotismo" refiere a un ámbito muy amplio, sin embargo, creemos que es posible acotar una forma particular de exotismo propia de nuestro tiempo. El exotismo moderno es un componente intrínseco de la mercancía, es más, es su modo de autoexposición por excelencia.

La asimilación del otro político en clave exótica, así, la reducción de su espontaneidad política a singularidad estético-ornamental, puede ser estudiada a partir del análisis que Walter Benjamin realizó como desarrollo de las tesis marxianas³ al respecto del fetichismo de la mercancía⁴. Este marco teórico quedó más tarde sistematizado en la teoría general de la sociedad de Guy Debord⁵. El espectáculo por excelencia de nuestro tiempo sería, de este modo, el del exotismo, un espectáculo multimedia y multicultural.

*

A través de su análisis de la empresa intelectual orientalista, Said mostró el trasfondo ideológico de determinado saber humanístico occidental. El orientalismo es la "coartada" moral para las políticas imperialistas más brutales. Este *saber* se reconocía en el libro de Said como un auténtico *saber-poder* en el sentido en que lo había postulado Foucault para el conjunto de las "ciencias humanas"⁶. Un análisis somero al respecto del exotismo moderno (algo que, desde luego, no vamos a intentar aquí) debería aportar un mapa general sobre los modos ideológicos de asimilación estética del "otro" (político o moral). La empresa orientalista presupone otra empresa, mucho menos elevada intelectualmente, de *reducción estética* del otro a una imagen que se puede *poseer*, a una forma ornamental, a una moda consumible.

Sin duda, la noción de exotismo entraña en sí misma el problema de la identidad, esto es, la construcción del yo y del otro o, más bien, la relación con la alteridad (el *tu*) que nos permite pasar del yo al nosotros. El exotismo, sin embargo, implica la apropiación estética de la cultura lejana pero, principalmente, la reducción del otro en lo que tie-

discours s'appuient sur des notions néo-racistes qu'ils s'approprient sans aucun esprit critique. De telles prises de positions, apparemment progressistes ou prétendument neutres, sont une expression du néo-colonialisme économique au niveau de la superstructure.

Le terme d'exotisme renvoie à un contexte très large. Nous croyons cependant que l'on peut citer une forme particulière d'exotisme qui est propre à notre époque : l'exotisme moderne, qui apparaît comme une composante intrinsèque du marché, voire comme un mode privilégié d'étalage de certaines marchandises.

L'assimilation de la politique de *l'autre* à un code exotique, c'est-à-dire sa réduction à une singularité esthétique-ornementale, peut être examinée à partir de l'analyse que Walter Benjamin, en développant des thèses marxistes³, fait du phénomène de fétichisation de la marchandise⁴. Ce cadre théorique a plus tard été systématisé dans la théorie générale de la société du spectacle, de Guy Debord⁵. Le spectacle par excellence représentatif de notre époque serait le spectacle multimédia et multiculturel de l'exotisme.

*

Dans son analyse de l'entreprise intellectuelle orientaliste, Said a mis en évidence les fondements idéologiques d'un certain savoir humaniste occidental. L'orientalisme est l'alibi moral des politiques impérialistes les plus brutales. Ce *savoir* est identifié dans le livre de Said à un véritable *savoir-pouvoir*, au sens où Foucault applique ce terme à l'ensemble des sciences humaines⁶. Une analyse sommaire de l'exotisme moderne (analyse que, bien entendu, nous n'allons pas tenter ici) devrait dresser un catalogue des modalités idéologiques d'assimilation esthétique de la politique et de la morale de *l'autre*. L'entreprise orientaliste suppose une autre entreprise, qui est d'un niveau intellectuel bien moins élevé : la *réduction esthétique de l'autre* à une image que l'on peut *posséder*, à une forme ornementale, à un mode de consommation.

La notion d'exotisme implique sans doute le problème de l'identité, c'est-à-dire la construction du "je" et de "l'autre" ; ou, plutôt, la relation avec l'al-

ne de otro (así, de irreducible) a *imagen*, a forma ornamental, a moda. Se podría hablar, por tanto, de una “estetización del otro”, entendiendo el término “estética” como una forma vaciada de simbolismo, puramente ornamental. En las siguientes páginas nos centraremos principalmente en las formas del exotismo moderno.

*

El exotismo no es, en un sentido general, un fenómeno exclusivamente moderno. El precedente más conocido del gusto y la moda de las culturas lejanas lo constituye la Roma imperial. Se suelen identificar los cultos a dioses importados de oriente con la decadencia cultural del imperio, pero lo cierto es que desde su mismo comienzo, e incluso en tiempos republicanos, existía afición a las culturas que hoy podemos considerar exóticas. La actitud romana hacia el otro “cultural”, como la del mundo clásico en general, era muy diferente, sin embargo, a la que se produce en el exotismo moderno.

El caso del enfrentamiento de Augusto y Marco Antonio constituye una narración paradigmática al respecto de las distintas actitudes hacia oriente de ambos aspirantes a emperadores⁷. La inclinación de Marco Antonio por Egipto, inclinación inspirada en Alejandro Magno (modelo para todos los emperadores romanos), le hizo alejarse de la ciudad de Roma. Augusto aprovechó el error estratégico para desprestigiar a su rival y emprendió su propia campaña oriental en un sentido muy distinto, precisamente de exaltación patriótica. Su campaña militar no se complementaba con una curiosidad por lo extraño y, ni mucho menos, con un interés sincero por la alteridad. Augusto interpretó la expansión de Roma hacia oriente como una búsqueda de los antiguos orígenes, como la recuperación del patrimonio greco-latino cuya narración estableció Virgilio en la *Eneida* por encargo del futuro emperador; Virgilio remontó la estirpe romana, más allá de Rómulo, hasta el troyano Eneas, que en su exilio recorrió un largo camino por fundaciones coloniales hasta llegar a la nueva patria: Roma. La empresa “orientalista” de Augusto venía a trabajar por su exaltación de la patria a la vez que ponía en entredicho el patriotismo de un Mar-

térité, qui nous permet de passer du “je” au “nous”. L'exotisme suppose certes l'appropriation esthétique d'une culture lointaine, mais cela se réalise principalement par la réduction de l'*autre* – précisément dans ce qu'il est autre, c'est-à-dire irréductible – à une *image*, à une forme ornementale, à une mode. On pourrait donc parler d'une esthétisation de l'*autre*, le terme “esthétique” renvoyant à une forme vidée de symboles, purement ornementale. Dans les pages suivantes, nous nous référerons en principal aux formes de l'exotisme moderne.

*

L'exotisme, au sens général du terme, n'est pas un phénomène exclusivement moderne. Le précédent le plus connu du goût et de la mode des cultures lointaines se situe à l'époque de la Rome impériale. On associe généralement les cultes voués à des dieux importés d'Orient avec la décadence culturelle de l'empire, mais il est certain que depuis le début, et même à l'époque de la république, il y avait un goût pour les cultures que nous considérons aujourd'hui comme exotiques. L'attitude romaine, comme celle du monde classique en général, vis-à-vis de la culture de l'*autre* était cependant très différente de celle de l'exotisme moderne.

L'affrontement entre les deux aspirants au pouvoir, Auguste et Marc Antoine, compose un récit paradigmatique qui illustre deux attitudes distinctes envers l'Orient⁷. Le penchant de Marc Antoine pour l'Égypte, penchant inspiré par Alexandre le Grand (un modèle pour tous les empereurs romains), l'éloigna de la ville de Rome. Auguste profita de cette erreur de stratégie pour amoindrir le prestige de son rival. Il réalisa sa propre campagne orientale, bien différemment, en jouant sur l'exaltation des sentiments patriotiques. Sa campagne militaire ne comportait pas une curiosité pour les pays étrangers et, encore moins, un intérêt sincère pour l'altérité. Auguste interprétait l'expansion de Rome vers l'Orient comme une recherche de ses origines anciennes et comme une récupération du patrimoine gréco-latino dont l'histoire, rédigée par Virgile dans l'*Enéide*, avait précisément été commandée par le futur empereur. Virgile avait fait remonter la lignée romaine au-delà de Romulus, jusqu'à Enée le Troyen, qui au

co Antonio que trasladaba su sede a la Alejandría egipcia, descuidando la cercanía de sus manes.

La estrategia de Augusto, que le llevó a convertirse en el primer emperador, condensa una actitud muy generalizada de la antigüedad respecto al otro conquistado. Una actitud semejante a la de los colonos griegos que en el siglo VIII a. C. se expandieron (y quizás se exiliaron) hacia la península itálica fundando polis de nuevo cuño. En su toma de las nuevas tierras habían de enfrentarse y desterrar a los nativos pero lo harían de un modo ambiguo. Por un lado se alejaba a los nativos contemporáneos pero, por otro, se establecía el ágora sobre cementerios nativos, sobre los nativos muertos. Estos nativos muertos eran asimilados a antepasados heroicos. La construcción de la ciudad sobre un antiguo asentamiento indoeuropeo otorgaba a la ciudad colonial la estabilidad ontológica que precisaba, a la vez que se borraba la mancha de la ruptura con la metrópoli (algo que no era suficiente con la participación del fuego de Apolo y del de Hestia). Las nuevas tierras no habían sido robadas a los dioses infernales sino que estaban consagradas *In Illo Tempore* por los héroes antiguos que un día las habían fundado, con lo que el nuevo acto no es sino estrictamente un acto de refundación. El problema de la *diferencia* y de la *alteridad* se resuelve a través de una identificación automática con la alteridad pretérita y una *marginalización* de la contemporánea (como residuo inerte de la anterior). El saber del otro evade la realidad contemporánea y sólo se orienta por la búsqueda del autorreconocimiento en los restos arcaicos; una actitud emparentada con la que más de dos milenios después adoptaría occidente con respecto a sus colonias (con Egipto como ejemplo paradigmático). Sin embargo, existe una diferencia de tono entre aquel orientalismo antiguo y el moderno exotismo que debemos examinar.

Teniendo en cuenta el precedente antiguo podemos considerar a lo largo de la historia tres modos "míticos" o "imaginarios" de asimilación del otro cultural. El primero sería este *orientalismo de crisis*, que consiste en reconocer en el rostro del otro el propio rostro en su forma original o sublime, así, como Héroe o dios, lo cual es posible que

cours du long chemin de son exil fonda des colonies avant d'atteindre sa nouvelle patrie, Rome. L'entreprise "orientaliste" d'Auguste servait son exaltation de la patrie tout en jetant un doute sur le patriotisme d'un Marc Antoine, qui s'installait dans l'Alexandrie égyptienne, en négligeant de ce fait la proximité de ses mânes.

La stratégie d'Auguste, qui lui permit de devenir empereur, exprime une attitude courante dans l'antiquité par rapport à l'autre, dans sa posture de conquis. Cette attitude rappelle celle des colons grecs qui, au VIIIème siècle avant l'ère chrétienne sont partis (et sans doute, s'exilèrent) vers la péninsule italique pour fonder des villes d'un nouveau genre. En s'emparant de nouvelles terres ils durent affronter les autochtones et les expulser, mais ils le firent d'une manière ambiguë. D'un côté, ils éloignaient ceux qui y vivaient mais, d'un autre côté, ils plaçaient l'agora sur leurs cimetières, sur leurs morts. Ces derniers étaient assimilés à des ancêtres héroïques. Le fait d'être bâtie sur un ancien site indoeuropéen donnait à la ville coloniale le fondement ontologique dont elle avait besoin, tout en effaçant la tache de la rupture avec la métropole (la participation du feu d'Apollon et de Hestia n'y suffisait pas). Les nouvelles terres n'avaient pas été volées aux dieux infernaux car elles avaient été consacrées *in illo tempore* par les héros anciens qui les avaient jadis fondées ; ce nouvel acte n'est donc rien d'autre qu'un acte de refondation. Le problème de la *différence* et de l'*altérité* se résout par une identification automatique avec l'ancienne altérité et par une *marginalisation* de l'identité contemporaine, qui est considérée comme un résidu inerte du passé. La connaissance de l'autre ignore la réalité contemporaine et s'oriente seulement vers la recherche d'une reconnaissance de soi-même dans les vestiges archaïques. Cette attitude s'apparente à celle que l'Occident adoptera plus de deux mille ans plus tard dans ses colonies (avec l'Égypte comme exemple paradigmaticque). Il y a cependant une différence de nuance, que nous devons examiner, entre cet orientalisme ancien et l'exotisme moderne.

En prenant en considération les précédents anciens, nous distinguons au cours de l'histoire trois modes "mythiques" ou "imaginaires" d'assimilation

ocurra con el “otro conquistador” (como Moctezuma ante Hernán Cortés), pero también con el “otro conquistado” (como los colonos griegos con los nativos muertos). En el polo contrario a este orientalismo de crisis se encontraría el más típico de la tradición cristiana (y en el que se centró Said), el *orientalismo demonizador*, que reconoce en el rostro del otro (del otro religioso, del Islam) al sarraceno-mahometano-hereje, al anticristo: al *demonio*. De nuevo se evita el enfrentamiento con la diferencia, reduciéndola a la proyección de la propia identidad imaginaria, sólo que, en este caso, se trata de la inversión de nuestros dioses, como una forma de teología negativa. Finalmente y diferenciado de estos dos aparecería el orientalismo *exotista*, en el cual se da un efectivo encuentro con el otro pero reduciendo sus expresiones culturales a algo banal, mera superficie, a ornamento vacío de todo simbolismo, puro juego formal. Este tercer tipo, en el que nos centramos en estas páginas, aunque está presente en distintos grados a lo largo de todas las épocas, es particularmente aquel que ha obsesionado a la modernidad y sigue centrando el encuentro con la alteridad en la modernidad tardía o postmodernidad. Se caracteriza como una mirada indolente o desapasionada hacia el otro, una mirada atiborrada de experiencias que toma el fruto exótico con desdén.

*

Con el término exotismo podemos entender infinidad de fenómenos. Estableceremos una primera división entre los objetos exóticos *naturales* y los objetos exóticos *artificiales*. Los primeros estarían constituidos por aquellos instrumentos “nativos” de una cultura *lejana* espacial y /o temporalmente que aparecen descontextualizados en nuestro entorno. Una máscara africana o un kimono japonés resultaban exóticos en su momento por aparecer como un elemento aislado del resto de la cadena de significantes que componen el “significado” y sentido de una cultura. El erotismo de lo exótico nace a la vez de una impotencia crítica para comprender lo otro y de una voracidad estética para integrarlo a toda costa, asimilándolo, de este modo, desde sus claves *externas* (las únicas de las que

cultural de l'autre. Le premier serait cet *orientalisme de crise* qui consiste à reconnaître dans le visage de l'autre son propre visage, dans son hypostase originaire ou sublime, c'est-à-dire comme héros ou dieu. Cela a pu être le cas par rapport au conquérant (Moctezuma face à Hernán Cortés), mais aussi par rapport à ceux que l'on a conquis (les colons grecs face aux autochtones morts). Diamétralement opposé à cet orientalisme de crise est celui typique de la tradition chrétienne (sur lequel se concentre Said), un “orientalisme qui diabolise”, qui reconnaît dans le visage de l'autre (en l'occurrence, de celui qui appartient à une autre religion, l'Islam) le Sarrasin-musulman-mécréant, l'antéchrist: le *diable*. Là aussi on évite d'affronter la différence en la réduisant à une projection de sa propre identité imaginaire ; seulement, dans ce cas il s'agit d'inverser les dieux, comme une forme de théologie négative. Enfin, à la différence de ces deux types l'orientalisme *exotique* comporte une rencontre effective avec l'autre, mais en réduisant ses formes d'expression culturelle à quelque chose de banal, simple surface, décor vide de tout symbolisme, pur jeu formel. Ce troisième type, que nous abordons dans ces pages, bien qu'il soit présent à des degrés divers à toutes les époques, a particulièrement obsédé la modernité et continue de définir la rencontre avec l'altérité au cours de la modernité tardive ou de la postmodernité. Il se caractérise par un regard indolent, sans passion, porté sur l'autre, un regard lourd d'expériences qui se pose avec condescendance sur le fruit exotique.

*

Le terme d'exotisme nous permet de comprendre une infinité de phénomènes. Nous établissons une première division entre les objets exotiques *naturels* et ceux *artificiels*. Les premiers seraient ces objets “autochtones” appartenant à une culture *lointaine* dans l'espace, et/ou qui nous sont présentés hors de leur contexte temporel. Un masque africain ou un kimono japonais semblent parfois exotiques car ils apparaissent isolés du reste de la chaîne de signifiants qui composent le “signifié” et le sens de leurs cultures respectives. L'érotisme associé à l'exotisme naît à la fois d'une incapacité critique de

disponemos) en una *totalidad de sentido*. El exotismo artificial se compone en un intento de revivir la experiencia que suscitan los objetos exóticos naturales, lo cual se conseguirá primariamente imitando de forma espontánea y puramente exterior la *fonética* de una cultura "remota" (espacial y/o temporalmente), reduciéndola a una cita semi-olvidada en el interior de un ornamento. Este exotismo artificial puede, sin embargo, prescindir de toda referencia al exotismo natural y trabajar sobre la experiencia misma de *extrañamiento*, presentando elementos de la propia cultura aislados de su conjunto, haciéndolos aparecer en su alteridad más dislocada, en su forma menos digerible. Nos centraremos en las distintas formas del exotismo artificial.

Se puede establecer el punto de partida para el exotismo moderno en el arte decorativo del *Art Nouveau*, como falsa conciencia "estética" del colonialismo. La colonia explotada aparece en el *Intérieur* burgués en un modo *cosificado*, como si se tratase de un "recurso natural" más que la metrópoli simplemente recoge de la tierra a la vez que aprovecha sus flores para adornar sus estancias (y que decir tiene que para que se pueda dar esta cosificación del otro humano se ha tenido que dar previamente la cosificación de la misma naturaleza). El impulso de la industria decorativa burguesa del XIX se expandiría en el siglo XX a todas las masas sociales. Lo exótico pierde su carácter lujoso y se convierte en un bien de consumo masivo y cotidiano. Al pasar por el *Art Decó*, la fisicidad (los materiales preciosos como el marfil, los minerales preciosos) del objeto exótico se volatiliza y a la vivencia de extrañeza se suma la virtualidad del cine; a partir de este momento lo exótico va a ser implícitamente *audiovisual*. Desde aquí, el mercado y la vida cotidiana se inundan con lo exótico: desde la decoración interior y la ornamentación arquitectónica de espacios privados y públicos, pasando por la moda textil, hasta la gastronomía, la medicina, la pintura, la literatura, la música, la filosofía. Lo exótico y la imitación exterior (sin diálogo) de los hábitos y formas de otras culturas llena nuestra vida pública y privada. Pero, al menos desde la aparición del *Peplum*, es también la imi-

comprender l'autre et d'une voracité esthétique qui vise à intégrer l'autre à tout prix et ainsi à l'assimiler, en lui appliquant des clés d'interprétation *extérieures* à sa culture (les seules dont nous disposons) et en lui donnant un *sens global*.

L'exotisme artificiel comporte une tentative de revivre l'expérience occasionnée par les objets exotiques naturels, en imitant à un niveau primaire, spontanément et de façon purement extérieure la *phonétique* d'une culture "lointaine" (dans l'espace et/ou dans le temps), en la réduisant à une référence à moitié oubliée au milieu d'un décor. Cet exotisme artificiel peut cependant se passer de toute référence à l'exotisme naturel et miser sur l'expérience même de l'*étrangéité*. Il pourrait présenter certains éléments d'une culture donnée dans leur altérité la plus décalée, dans leur aspect le plus indigeste, en les isolant de leur contexte. Nous nous concentrerons par la suite sur les différentes formes de l'exotisme artificiel.

On peut situer le point de départ de l'exotisme moderne à l'époque de l'*Art Nouveau*, avec sa composante décorative qui peut être interprétée comme une fausse conscience "esthétique" du colonialisme. La colonie exploitée est présente dans l'*intérieur* bourgeois, sur un mode *réifié*, comme s'il s'agissait d'une "ressource naturelle" supplémentaire que la métropole puiserait simplement dans la terre, en profitant au passage de ses fleurs pour décorer ses chambres et ses salons (inutile de préciser que la réification de l'autre a été forcément précédée par la réification de la nature elle-même). L'essor de l'industrie bourgeoise de la décoration, au cours du XIX^{ème} siècle, allait affecter dans le siècle suivant toutes les classes sociales. L'exotisme perd son caractère de luxe et devient un bien de consommation courante. En passant dans l'*Art Déco*, l'aspect physique caractéristique de l'objet exotique (les matières précieuses comme l'ivoire, les minéraux précieux) disparaît. À l'expérience de l'*étrangéité* s'ajoute la virtualité du cinéma et à partir de ce moment l'exotique sera implicitement *audiovisuel*. Ensuite, le marché et la vie quotidienne seront envahis par l'exotique : depuis la décoration intérieure et les ornements architectoniques des espaces privés et publics, en passant par les tissus, jusqu'à

tación y el gusto estético por otras épocas que reduce la historia a una pasarela de disfraces vistosos. Incluso en fenómenos aparentemente tan distintos como el *Revival* podemos reconocer un elemento exótico: ¿no se realiza aquí una mimesis exterior de elementos aislados de la propia cultura inmediatamente anterior? ¿No se tratan aquí los propios productos culturales como objetos extraños de los que no se posee ya el contexto o clave de interpretación? Incluso en fenómenos aparentemente más sofisticados como el arte de fusión subsiste un elemento exótico residual. El arte de fusión no busca ya aislar los elementos culturales en su puridad sino que pretende la imbricación y la contaminación, el diálogo, algo totalmente ajeno a lo exótico pues lo exótico parte de la inaccesibilidad del otro. Pero esta *pretensión* del arte de fusión se realiza de forma puramente “voluntarista”. Utilizando una terminología que Benjamin tomó prestada de Riegl, el diálogo intercultural que el arte de fusión realiza por lo general es de tipo “visual”, en lugar de una auténtica fusión “táctil” que sólo puede nacer de un diálogo político previo (entendiendo la política en su sentido más material).

En busca de una definición de lo exótico podemos reciclar las definiciones que Walter Benjamin dio de lo que él llamo *Aura*. El aura de los objetos naturales es “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que ésta pudiera estar)”⁸. También describía un aura propia de los objetos culturales (y entre ellos específicamente de los artísticos) caracterizada por su *unicidad* y *autenticidad*. Al respecto de lo exótico parece claro que entraña una relación muy particular entre lejanía (espacial y/o temporal) y presencia inmediata (vivencia), que anteriormente hemos explicado desde la pérdida del código de mediación con la alteridad citada por lo exótico, además de una unicidad, sustancialidad o acabamiento en la que está implicada su autenticidad: un objeto exótico no puede serlo si no es auténtico (en el caso del exotismo natural) o, al menos, si no connota una autenticidad (en el caso del exotismo artificial).

Benjamin cita un poema de Baudelaire de *Las flores del mal* para hacer referencia a la experiencia de la *alteridad* que se esconde tras la vivencia

la gastronomía, la medicina, la pintura, la literatura, la música, la filosofía. L'exotique et l'imitation superficielle (sans dialogue) des coutumes et des formes d'autres cultures envahissent notre vie publique et privée. Au moins depuis l'apparition du péplum, l'imitation et le goût esthétique pour d'autres époques réduisent également l'histoire à un défilé de déguisements clinquants. On peut identifier un aspect exotique même dans un phénomène comme le *revival* : ne s'agit-il pas là d'une imitation superficielle d'éléments isolés d'une culture immédiatement antérieure ? Les mêmes produits culturels ne sont-ils pas traités comme des objets étranges dont on ne possède plus la clé de leur interprétation et dont on ignore le contexte ? Un élément exotique résiduel subsiste même dans des phénomènes apparemment plus sophistiqués tels que les métissages. Ceux-ci n'essayent plus d'isoler les éléments culturels dans leur pureté, mais préconisent le mélange et la contamination, le dialogue – ce qui est tout à fait étranger à l'exotisme, car celui-ci part de la prémisse de l'inaccessibilité de l'autre. Mais cette *prétention* de l'art métissé se réalise de façon purement “voluntariste”. En utilisant une terminologie que Walter Benjamin a empruntée à Riegl, les métissages réalisent un dialogue intercultural qui est en général de type “visuel”, au lieu d'être une authentique fusion “tactile” qui, elle, ne peut naître que d'un dialogue politique, au sens le plus concret de ce mot.

En cherchant une definición de l'exotique, on peut recycler les définitions que donne Walter Benjamin à ce qu'il appelle aura. L'aura des objets naturels est “la manifestation, unique, d'un lointain (malgré sa proximité possible)”⁸. Il décrit aussi une aura propre aux objets culturels (et en particulier aux objets artistiques), caractérisée par son *unicité* et son *authenticité*. En ce qui concerne l'exotique, il paraît évident qu'il implique une relation particulière entre le lointain (spatial et/ou temporel) et la présence immédiate (le vécu). Nous avons expliqué précédemment cette situation par la perte du code de communication avec l'altérité à laquelle renvoie l'élément exotique, ainsi que par l'unicité que l'authenticité implique. Un objet exotique ne peut l'être ainsi s'il n'est pas authentique (dans le cas de l'exotisme

aurática. En “A una paseante”⁹, el *flâneur* cae enamorado de una transeúnte al mismo tiempo que ésta se pierde entre la multitud, pérdida que se presume “para siempre”: es un “amor a última vista”. Como la transeúnte del poema de Baudelaire, el objeto exótico es incapaz de devolvernos la mirada, está ciego y mudo arrancado de su contexto hermenéutico. Sin embargo, nuestra mirada ensueña una suerte de gratificación nacida de este mismo estado de incomunicación, un reconocimiento que se extrae de quien no nos puede devolver la mirada, como la satisfacción erótica que el cliente busca en la prostituta¹⁰. Si Benjamin define el aura en su forma de experiencia tradicional como la capacidad de los objetos de “alzar la vista” sobre el espectador, lo exótico se define justo por lo contrario, porque la alteridad cultural se reduce a un objeto hermético, incapaz de devolvernos la palabra ni la mirada (y tal vez incapaz, como ve Said, porque no se lo permitimos).

Detrás de la noción moderna de lo exótico subyace un concepto muy determinado de *cultura* que algunos, como Manuel Delgado, han entendido realiza la función que la ahora desfasada noción de *raza* realizó en tiempos anteriores. Como veremos, no es para menos.

Basta perderse en la red y caer en una página Web tan interesante como la de la asociación (registrada) “Círculo de Estudios Indoeuropeos” para descubrir la conexión entre el culto a la raza, en tanto que esencia inalienable de los pueblos, y la protección y respeto por la diversidad de las culturas. El C. E. I. nos introduce en una peculiar reivindicación del nacionalsocialismo a la altura de los nuevos tiempos, en la que se cambia la orientación clásica nazi de la supremacía racial a una por un culto naturalista a la diversidad mundial de las etnias. Las culturas son concebidas por estos nazis del siglo XXI como hechos artísticos autárquicos, paradigmas de belleza, como una colección de minerales. Curiosamente, los elementos determinantes de la cultura no son aquí los raciales ni los lingüísticos sino, especialmente, los territoriales; se trata de un determinismo cultural de tipo ecológico en el contexto de un culto global a la *madre-tierra* –su credo pasa por el respeto y no

naturel) ou, au moins, s'il n'a pas une connotation d'authenticité (dans le cas de l'exotisme artificiel).

Benjamin cite un poème de *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, pour illustrer l'expérience d'une altérité qui est dissimulée derrière le vécu auratique. Dans *À une passante*⁹, le *flâneur* tombe amoureux d'une passante à l'instant même où elle se perd dans la foule – une perte dont on suppose qu'elle est définitive : c'est un “amour à la dernière vue”. Comme la passante du poème de Baudelaire, l'objet exotique est incapable de croiser son regard avec le nôtre, il est aveugle et muet, arraché à son contexte herméneutique. Cependant, notre regard rêve à une sorte de gratification qui naît de cette même incommunicabilité ; il rêve à la satisfaction que l'on obtient de quelqu'un qui ne peut pas soutenir notre regard, satisfaction semblable à celle érotique que le client cherche en compagnie d'une prostituée¹⁰. Si Benjamin définit l'expérience traditionnelle de l'aura comme étant la capacité des objets de “lever les yeux” vers le spectateur, l'exotisme se définit par le contraire, car l'altérité culturelle se réduit à un objet hermétique, incapable de nous répondre par la parole ni par le regard (peut-être, comme le pense Said, parce qu'on ne le lui permet pas).

La notion moderne d'exotisme cache une conception bien déterminée de la *culture*. Ainsi, selon un auteur comme Manuel Delgado, la culture remplit la même fonction que remplissait à des époques antérieures la notion de *race*, qui aujourd'hui apparaît dépassée. C'est ce que nous allons voir par la suite.

Il suffit de naviguer sur l'internet pour tomber sur une page web aussi intéressante que celle de l'association (dûment enregistrée) intitulée “Cercle d'Etudes Indo-Européennes”, pour découvrir le lien qui existe entre le culte de la race, considérée comme l'essence inaltérable des nations, et la protection et le respect de la diversité des cultures. Le C. E. I. nous propose une revendication typique du national-socialisme des temps nouveaux, qui remplace l'orientation nazie classique de la suprématie raciale aryenne par un culte naturaliste de la diversité mondiale des ethnies. Les cultures sont conçues par ces nazis du XXIème siècle comme des faits artistiques autonomes, paradigmes de beauté, semblables à une collection de minéraux. Curieu-

violencia de los recursos de la naturaleza, así, por igual los recursos minerales, vegetales y animales y, entre estos últimos, los de los seres humanos—. En todo ello el episodio de Hitler constituiría la expresión de *fuera* (natural) más impresionante conocida por los pueblos indoeuropeos, de ahí la reivindicación de la tradición nacional-socialista. La conexión que establece esta extraña vanguardia nazi entre la perpetuación de los pueblos en su “esencia” y la “divinización” de la “madre tierra” nos proporciona una primera clave para comprender el modo más habitual en el que occidente ha entablado relación con “los otros”.

En el ámbito teórico, la conexión de pueblo y naturaleza nos retrotrae al menos hasta Oswald Spengler¹¹, un autor no muy alejado del credo nacionalsocialista, el cual popularizó un concepto de “Cultura” inspirado en la biología. Para Spengler las culturas son organismos vivientes únicos que nacen, se desarrollan y mueren. El lugar prioritario del territorio o, al menos, del *espacio*, en la determinación de la idiosincrasia de cada cultura sería también central para Spengler. La intuición “primigenia” de cada cultura —y enumera a lo largo de la historia una decena, entre las que destaca la cultura *clásica*, la *mágica* (oriental) y la *faústica* (occidental)— es siempre una intuición de espacio, la cual puede reconocerse ya en las primeras edificaciones, pues la arquitectura es el elemento inaugural de una cultura. Así, la armonía y el concepto de *lugar* presente en el templo griego se expandirán más tarde al resto de los ámbitos, igual que el espacio cualitativo y mágico de las basílicas bizantinas y sus mosaicos adelanta el mundo milagroso del primer cristianismo y el oriente mágico del Islam, del mismo modo que el espacio abstracto que definió la matemática infinitesimal estaba adelantado por las líneas ascendentes de la catedral gótica. El resto de los desarrollos en cada una de aquellas culturas, desde su matemática hasta su gastronomía, son deducciones a partir de los axiomas constituidos por las intuiciones seminales de su arquitectura.

Spengler no era un caso aislado. Toda la filosofía del arte de la escuela formalista de Wölfflin profundizó al mismo tiempo en perspectivas simila-

mente, aquí los elementos determinantes de la cultura no son de naturaleza racial o lingüística sino que relatan en particular de la noción de territorio. Il se trata d'un déterminisme culturel de type écologique, dans le contexte d'un culte global voué à la *mère-terre*. Son credo passe par le respect de la nature et le refus de violenter ses éléments, c'est-à-dire, sans distinction, les minéraux, les végétaux et les animaux — et, parmi ces derniers, les êtres humains. Par rapport à cela, l'épisode d'Hitler constituerait l'expression de *force* (naturelle) la plus impressionnante qu'avaient connue les peuples indo-européens, d'où la revendication de la tradition national-socialiste. Le lien que cette étrange avant-garde nazie établit entre le caractère permanent des nations, dans leur “essence” et dans leur “divinisation” de la “mère terre”, nous donne une première clé pour comprendre la manière dont l'Occident a le plus souvent fondé sa relation avec “les autres”.

D'un point de vue théorique, le lien entre peuple et nature nous ramène au moins à Oswald Spengler¹¹, auteur qui n'est pas très éloigné du credo national-socialiste et qui a popularisé un concept de culture inspiré par la biologie. Pour Spengler, les cultures sont des organismes vivants uniques qui naissent, se développent et meurent. La place privilégiée accordée au territoire ou, au moins, à l'*espace* dans la détermination de la spécificité de chaque culture constitue également pour Spengler un élément central. L'intuition “primitive” de chaque culture — et il en énumère tout au long de l'histoire une dizaine, parmi lesquelles se détachent la culture *classique*, celle *magique* (orientale) et celle *faustienne* (occidentale) — relève toujours d'un espace que l'on peut déjà identifier dans les premiers édifices, car l'architecture est l'élément inaugural d'une culture. Ainsi, l'harmonie et le concept de *topos*, qui sont présents dans le temple grec, s'étendront plus tard à d'autres éléments, tout comme l'espace qualitatif et magique des basiliques byzantines et leurs mosaïques anticipent le monde miraculeux du premier christianisme et l'Orient magique de l'Islam, de même que l'espace abstrait qui définit les mathématiques infinitésimales était annoncé par les silhouettes ascendantes de la cathédrale gothique. Les développements ultérieurs de ces cultures, depuis

res. Worringer¹² llamaba la atención sobre el arte ornamental como elemento característico que aportaba las claves de las que llamaría “alma primitiva”, “alma clásica” y “alma gótica”. Al contrario que Spengler, su interés no se extendía más allá del horizonte inmediato del debate nacionalista alemán que se remonta al menos hasta Goethe (*Fausto*) y que enfrentaba lo latino con lo ario. Worringer identificaba el alma gótica con la tradición propiamente germánica y el alma clásica con la tradición latina de sus enemigos políticos y culturales. El alma primitiva, por su parte, podría corresponder a oriente, en tanto que residuo cultural inerte, oriente como un tipo psico-social arcaico que no puede ser fuente de amenaza para la integridad étnica gótico-germánica. De nuevo, la esencia de cada cultura queda determinada como una intuición de *estilo*, como un modo de formar peculiar, reconocible ya desde sus primeras expresiones.

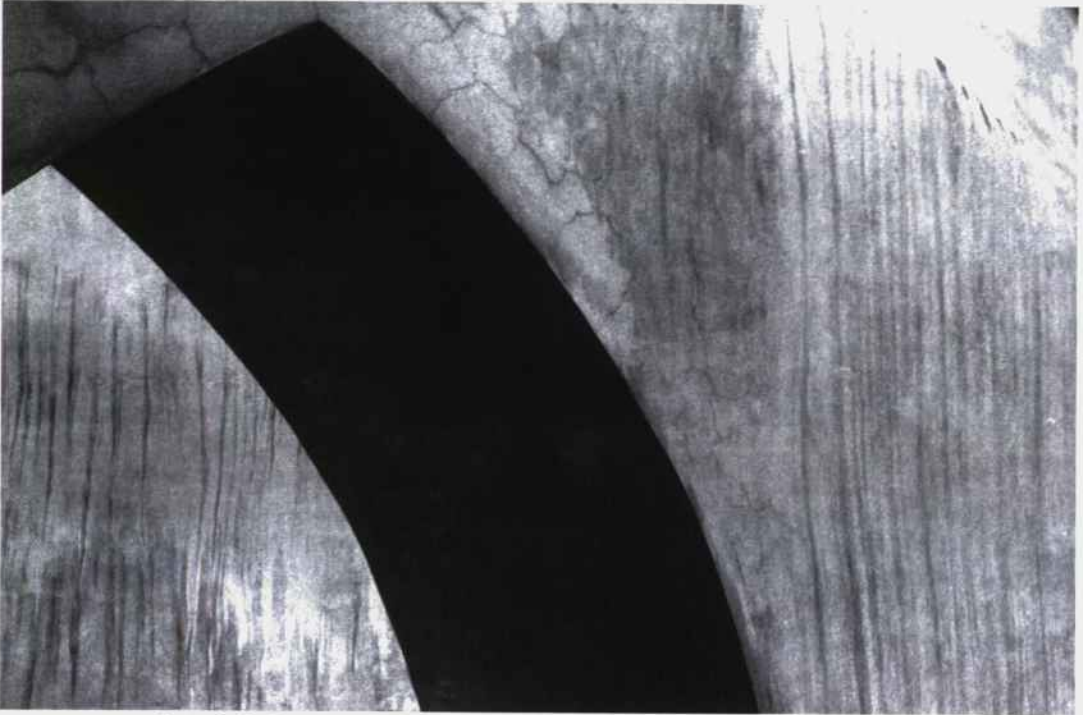
Al margen de sus intereses socio-políticos evidentes, la estetización de las culturas no obedecía en estos autores sino a la elaboración de modelos teóricos puros desde los que poder ensayar sus filosofías de la historia (de la historia universal y de la historia del arte). Sin embargo, el destino del concepto de cultura en la postmodernidad ha sido muy distinto: se ha terminado por confundir el modelo teórico, el *mapa cultural*, con la compleja realidad socio-política subyacente. La historia pasa a convertirse en un tapiz de imágenes de las distintas culturas. Con ello, se reduce lo inabarcable, la complejidad de grupos humanos, lingüísticos, territoriales, a una rápida y característica intuición visual, mecanismo del “tipicismo folklórico” que, si no es en absoluto característico de nuestro tiempo (en las descripciones romanas de los pueblos invadidos podemos detectarlo), en la era de la mercancía adquiere nuevas perspectivas. El esquematismo formal al que reduce la mirada occidental al otro, el arabesco ornamental en el que queda encajonado, permite antes que nada una rápida clasificación en el *archivo global*.

Como vemos, detrás de esta reducción formalista, tanto Worringer como Spengler no pretendían una esclerotización y vaciamiento simbólico

les mathématiques jusqu'à la gastronomie, sont tous issus des axiomes constitués par les intuitions originaires de leur architecture.

Spengler n'était pas un cas isolé. Toute la philosophie de l'art de l'école formaliste de Wölfflin entreprend à la même époque des recherches qui se situent dans des perspectives similaires. Worringer¹² attirait l'attention sur l'art ornamental comme étant un élément caractéristique qui fournit des clés pour réinterpréter ce qu'il appelait “l'âme primitive”, “l'âme classique” et “l'âme gothique”. À la différence de Spengler, son intérêt ne dépassait pas l'horizon immédiat du débat nationaliste allemand, qui remonte au moins à Goethe (*Faust*) et qui oppose l'élément latin et l'élément aryen. Worringer identifiait l'âme gothique avec sa propre tradition germanique et l'âme classique avec la tradition latine de ses ennemis politiques et culturels. L'âme primitive pourrait quant à elle correspondre à l'Orient, vu comme un résidu culturel inerte et comme un modèle psychosocial archaïque qui ne peut constituer une source de menace pour l'intégrité ethnique gothique-germanique. Là encore, l'essence de chaque culture est déterminée comme une intuition de *style* et comme une forme particulière, qui est déjà reconnaissable dans ses premières expressions.

En marge des intérêts socio-politiques évidents de ces auteurs, l'esthétisation des cultures obéissait à l'élaboration de modèles théoriques purs à partir desquels ils pouvaient vérifier leurs philosophies de l'histoire (de l'histoire universelle et de l'histoire de l'art). Cependant, à l'époque postmoderne la fortune du concept de culture change complètement : on finit par confondre le modèle théorique, la carte *culturelle* du monde et la complexe réalité socio-politique sous-jacente. L'histoire est en train de devenir un patchwork d'images des différentes cultures. Sur la base d'une simple impression visuelle, l'insaisissable complexité des groupes humains, linguistiques ou régionaux se réduit alors au cliché de la “spécificité folklorique”. Si ce concept n'est pas caractéristique de notre époque (nous pouvons déjà le détecter dans les descriptions que les Romains faisaient des peuples envahis) – à l'ère de la marchandisation il trouve de nouvelles perspectives. Les schémas formels auxquels le regard occidental



Santa Sofía, Estambul, 1987 / *Sainte Sophie, Istamboul, 1987*. Foto/Photo: © Doce Notas

de la esfera de lo que suele ser llamado "cultura" (superestructura), sino, como buenos idealistas, lo contrario. Frente a la severa brecha que abrió la *Crítica del juicio* de Kant entre la esfera del conocimiento y la del arte, Hegel había recuperado el arte para la historia del espíritu y el saber. La herencia hegeliana ahondó y actualizó el valor de verdad de la obra de arte, algo que la hermenéutica moderna, en sus innumerables perspectivas, establecería más tarde como postulado central (el arte como forma simbólica, así, conocimiento y verdad).

A pesar de ello, la tradición anglosajona no sólo no desautorizó la distinción kantiana sino que profundizó en ella. El neopositivismo lógico disolvería finalmente el problema ontológico y epistemológico del arte dejando en manos de la psicología el estudio científico del mismo. Los enunciados no declarativos no poseen valor de verdad, son meras exclamaciones, expresión irracional de un estado de ánimo cuyo significado se reduce, como ya veía Kant, a determinados anhe-

réduit l'autre, l'arabesque ornementale à laquelle il le relègue, permettent surtout de le classer rapidement dans une sorte d'*archive globale*.

Nous verrons qu'en opérant cette réduction formaliste, Worringer et Spengler n'avaient pas la prétention de parvenir à la sclérose et au vide symbolique de la sphère de la "culture" (superstructure) ; en bons idéalistes, ils envisageaient même le contraire. Devant la sérieuse brèche ouverte par la *Critique de la raison pure* de Kant entre la sphère de la connaissance et celle de l'art, Hegel avait récupéré l'art en le rattachant à l'histoire de l'esprit et du savoir. L'héritage hégélien avait approfondi et actualisé la question de la valeur de vérité de l'œuvre d'art, valeur que l'herméneutique moderne, avec ses innombrables perspectives, établira plus tard comme un postulat central (l'art comme forme symbolique, c'est-à-dire, connaissance et vérité).

Malgré cela, la tradition anglo-saxonne non seulement n'a pas réfuté la distinction kantienne mais elle l'a même analysée en profondeur. Le néopositivisme logique va finalement dissoudre le problème

los formales y cuya única intención comunicativa es la de una comunión en la “forma de un concepto” (que se expresa sin objeto). El jardín, que tanto gustaba a Kant, regresa junto a la ornamentación abstracta como las formas más puras y sinceras de arte, aquellas que se abstienen desde el primer momento de caer en la tentación declarativa.

Worringer, al contrario, trataba de ver en el ornamento y en el jardín expresiones simbólicas, por lo tanto plenamente comunicativas, poseedoras de un valor de verdad, expresiones de una “visión del mundo” concreta. Para Spengler el paradigma científico que posibilitaba la matemática no euclidiana estaba adelantado en el contrapuntismo de Bach. Sin embargo, como decimos, a estos autores les salió “el tiro por la culata” y el *Common Sense* se apoderó de sus intuiciones a su modo. Los rasgos culturales más característicos y vistosos de las colonias fueron interpretados en un sentido ornamental, vaciando estas culturas de toda posible amenaza retórica, impidiendo cualquier intercambio simbólico, previniendo a occidente de cualquier posible contagio. Lo exótico actúa, de este modo, como vacuna frente al extranjero.

*

Como veíamos, según Said, en sus inicios el orientalismo actuaba como proyección de los demonios de la metrópoli en la imagen especular del otro sometido (siguiendo el modelo del *orientalismo demonizador* que anteriormente distinguíamos). El otro era el *mahometano*, el *hereje*, el *sarraceno*. Más tarde, sin embargo, el mecanismo ha tendido a ser más sutil y sobre todo se ha cuidado de diferenciar la modernización, patrimonio propio de occidente, de un oriente que para conservar su idiosincrasia debe permanecer según sus modos tradicionales, en perfecto equilibrio simbólico y ecológico, como una “reserva” natural de la “diversidad cultural”. De nuevo se trata de evitar contagios y mezclas y, sobre todo, no exponerse a que la “modernidad” pueda ser redefinida y refundada en formas alternativas al capitalismo multinacional. Este peligro no era en absoluto peregrino en los años cincuenta y sesenta, cuando la modernización de Oriente Medio

ontologique et épistémologique de l'art, laissant à la psychologie le soin d'étudier scientifiquement. Les énoncés non déclaratifs ne possèdent aucune valeur de vérité, ce sont de simples exclamations, expressions irrationnelles d'une disposition de l'esprit. Leur sens se réduit – Kant le remarquait déjà – à des désirs formels précis et leur unique intention de communiquer vise une communion dans la “forme d'un concept” (qui s'exprime sans objet). Le jardin, qui plaisait tant à Kant, représente avec l'ornementation abstraite deux des formes les plus pures et authentiques d'art, qui évitent d'emblée de tomber dans la tentation déclarative.

Worringer, au contraire, essayait de voir dans l'ornement et dans le jardin des expressions symboliques donc tout à fait porteuses d'une valeur de vérité – des expressions d'une “vision du monde” concrète. Pour Spengler, le paradigme scientifique qui rend possible la mathématique non euclidienne était annoncé dans le contrepoint de Bach. Cependant, comme nous l'avons remarqué, il y a eu pour ces auteurs “un retour de bâton” : le *common sense* s'est emparé, à sa façon, de leurs intuitions. Les aspects les plus caractéristiques et les plus brillants des cultures qui existaient dans les colonies furent interprétés dans un sens décoratif. Toute menace rhétorique fût ainsi éliminée, en empêchant tout échange symbolique et en rassurant l'Occident contre toute contagion possible. L'exotisme agit ainsi comme un vaccin contre l'étranger, contre l'autre.

*

L'orientalisme, à ses débuts – nous l'avons remarqué – agissait, selon Said, comme une projection des démons de la métropole dans l'image spéculaire de l'autre, considéré comme soumis (selon le modèle de l'*orientalisme diabolisant* que nous avons distingué plus haut). L'autre, c'était le *musulman*, le *mécristien*, le *Sarrasin*. Plus tard, cependant, le mécanisme allait tendre à une plus grande subtilité et il s'est surtout employé à dissocier l'idée de modernité – apanage de l'Occident – d'un Orient qui devait, lui, pour conserver sa spécificité, continuer à vivre selon ses coutumes traditionnelles, dans un parfait équilibre symbolique et écologique, comme une “réserve” naturelle de la “diversité culturelle”. Là

empezó a constituir para occidente una nueva amenaza roja. Es bien conocido que el actual integrismo religioso-cultural islámico fue patrocinado y animado por los cruzados contra el terrorismo internacional, tal vez como parte de su proyecto global neo-conservador.

Tanto en el orientalismo clásico (correspondiente al colonialismo clásico) como en el contemporáneo (correspondiente al imperialismo ¿más sutil? de nuestros días) se reconoce un dispositivo alucinatorio que produce *visiones* del otro en tanto que modo de compensación de la mala conciencia colectiva. Esta relación, además de adentrarse en una larga tradición de discursos de saber-poder (el orientalismo en tanto que discurso es patrimonio exclusivo de los colonizadores, el oriental es su objeto), lo hace, como vemos con el exotismo, en una serie de apropiaciones puramente estéticas del otro, en su reducción a fetiche exótico, a mercancía de consumo rápido (a comida rápida).

Un ejemplo paradigmático de cómo se estableció esta relación es el de Egipto, al que Said dedica una atención especial. La invasión de Egipto por Napoleón fue el ensayo general de las formas económicas, culturales y políticas de la apropiación moderna de oriente por parte de occidente. Como decíamos, en un principio se podría establecer en este ejemplo cierto paralelismo con las colonizaciones en la antigüedad; igual que ocurría con los colonos griegos, los modernos europeos creían reconocer en las tumbas de los faraones a sus propios ascendentes en tanto que bisabuelos de la humanidad. De este modo, se pasaría de una categoría de identidad basada en criterios de territorialidad y consanguinidad (nativos), a otra que engloba el conjunto de los “grandes momentos” de la historia universal, dejando de lado a los contemporáneos colonizados, sin derechos sobre su territorio ni sobre los restos de sus antepasados, como residuos de la historia de la humanidad.

El encuentro con “Egipto”, tanto a nivel intelectual como artístico, pasó por centrarse en el Egipto milenario (enterrado hacia millones de años), en el Egipto faraónico sobre el que la industria intelectual y la cultural pondrían todo su afán en adelante. La imaginación erudita y, después, la

encore, il s'agit d'éviter la contagion et les mélanges et, surtout, de ne pas risquer que la “modernité” soit redéfinie et refondée dans des formes alternatives au capitalisme multinational. Ce danger était loin d'être irréal dans les années 50 et 60, quand la modernisation du Moyen-Orient commença à devenir pour l'Occident une nouvelle menace rouge. On sait bien que l'actuel intégrisme islamique, religieux et culturel, a été parrainé et encouragé par les croisés contre le terrorisme international, peut-être comme une partie de leur projet global néo-conservateur.

On retrouve dans l'orientalisme classique (qui correspond au colonialisme classique) aussi bien que dans celui contemporain (qui correspond à l'impérialisme – plus subtil? – de nos jours) une machine à créer des illusions, *des visions* de l'autre, pour compenser une mauvaise conscience collective. Cette démarche s'inscrit dans une longue tradition de discours tenus par le savoir-pouvoir (le discours orientaliste étant l'apanage exclusif des colonisateurs). Elle procède, comme nous le constatons à l'égard de l'exotisme, à l'appropriation purement esthétique de l'autre par sa réduction à un fétiche exotique, à une marchandise – sorte de fast food culturel – destinée à la consommation rapide.

L'Égypte, que Said analyse avec une attention particulière, constitue un exemple paradigmatique de la façon dont cette relation s'est créée. L'invasion de l'Égypte par Napoléon fut la répétition générale des formes économiques, culturelles et politiques de l'appropriation moderne de l'Orient par l'Occident. Comme nous l'avons remarqué, on pourrait en principe établir, à partir de cet exemple, un certain parallélisme avec les colonisations dans l'Antiquité; comme les colons grecs, les Européens modernes croyaient reconnaître dans les tombes des pharaons leur propre ascendance en tant qu'ancêtres de l'humanité. Il était possible de passer ainsi d'une identité basée sur des critères de territorialité et de consanguinité à une identité qui englobait l'ensemble des “grands moments” de l'histoire universelle, en oubliant les contemporains colonisés, sans droits sur leur territoire et sur les reliques de leurs ancêtres, et en les traitant comme des déchets de l'histoire de l'humanité.

imaginación de masas, consiguieron rellenar con esta operación estético-política una buena franja de la programación espectacular del continente africano. La metrópoli dibujaba el mapa de África a partir de unas visiones muy concretas y por completo tranquilizadoras. El colonizado presenta un rostro tan exótico y tan alejado en el tiempo que no es "imaginable" ninguna amenaza, ninguna de las amenazas que el *tirano* en todo momento presente como pago justo de su insoportable (incluso para su propia conciencia) imperio de terror. La imaginación colectiva exotista actúa aquí igual que aquellos *románticos* que gustan de interrogar a sus amadas sobre su pasado remoto, cuando ellos no estaban presentes y no podían aún ensuciar el curso de su vida, la perfección e inocencia de su *naturaleza*. Como una idea platónica, el otro es contemplado en estos casos como objeto extático y, evidentemente, este tipo de relación unilateral termina por arruinar a ambas partes, aunque mayormente a quien se ve prematuramente embalsamado por el fetichismo cobarde de su "amante" colonizador. Esta relación coincide con la dialéctica de la mercancía tal y como la concibió Benjamin, basculando entre los extremos de la historia natural (fetichizada) y la naturaleza histórica (ruina), sin un término medio. De hecho, no deja de ocurrir en todos estos ámbitos de relación imaginaria con la alteridad que el bello objeto de contemplación – la amada, el oriental, la naturaleza – estalle súbitamente en un marasmo de sangre y tripas¹³.

*

En el contexto colonial clásico, el Museo Británico se encargó en un primer momento de difundir masivamente la imagen cosificada del Egipto colonial (y con él, metonímicamente, de todo África), a la vez que el arte modernista incorporaba todo oriente en su forma ornamental a la vida cotidiana de las metrópolis.

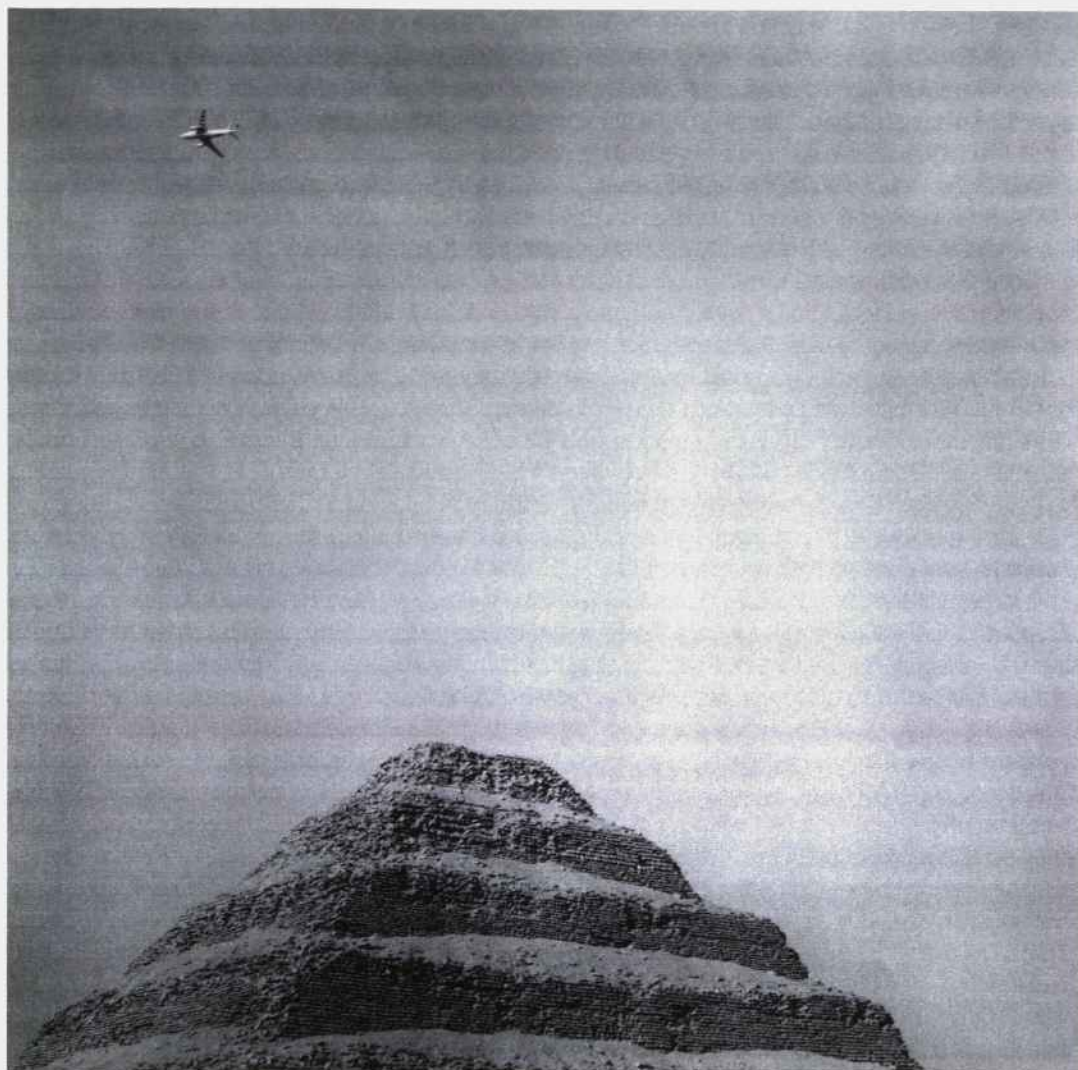
Walter Benjamin llamó la atención en su momento (en sus estudios sobre Baudelaire) al respecto del especial significado de la arquitectura modernista y especialmente el *intérieur* burgués, así como su mobiliario Luis Felipe, en la constitución del capitalismo contemporáneo. Por un lado

La rencontre intellectuelle et artistique avec "l'Égypte" se focalisa sur l'Égypte millénaire des pharaons (enterrée depuis des milliers d'années), qui deviendra ensuite une cible de l'industrie intellectuelle et culturelle. Avec cette opération esthétique-politique, l'imagination des savants et ensuite celle des masses populaires réalisèrent en grande partie un spectaculaire projet sur le continent africain. La métropole dessinait la carte de l'Afrique à partir de visions très concrètes et tout à fait rassurantes. Le colonisé présente un visage si exotique et si éloigné dans le temps qu'aucune menace n'est "imaginable" – aucune de ces menaces que le *tyran* ressent toujours comme le prix qu'il doit payer pour son insupportable (même pour sa propre conscience) empire de terreur. L'imaginaire exotique collectif agit ici à la façon de ces *romantiques* qui aimaient poser à leurs amantes des questions sur leur passé lointain, époque à laquelle ils n'étaient pas encore présents et ne pouvaient encore affecter le cours de leur vie, ni entamer la perfection et l'innocence de leur *nature*. L'autre est regardé dans ce cas comme un objet d'extase, comme une sorte d'idée platonicienne. Ce type de relation unilatérale finit évidemment par détruire les deux parties, notamment "l'amante" que l'on voit prématurément empaillée, victime du fétichisme lâche de son "amant" colonisateur. Cette relation confirme la dialectique de la marchandise de Walter Benjamin, avec son idée d'un basculement sans transition entre les deux extrêmes que sont l'histoire naturelle (fétichisée) et la nature historique (détruite). En fait, partout où il se produit une relation imaginaire avec l'altérité, le bel objet de contemplation – l'amante, la nature orientale – éclate soudainement dans un amas de chair et de sang¹³.

*

Dans le contexte colonial classique, le Musée Britannique se chargea dans un premier temps de diffuser massivement l'image réifiées de l'Égypte coloniale (et, par extrapolation, celle de toute l'Afrique). Au même moment, l'art moderniste intégrait dans la vie quotidienne des métropoles l'Orient dans son ensemble, sous une forme ornementale.

Walter Benjamin attirait alors l'attention (dans ses textes sur Baudelaire) sur la signification de l'archi-



El Cairo, 1993. Foto/Photo: © Isabel Muñoz

están los interiores sobrecargados de huellas, depósitos de huellas familiares, como las cajitas con forro de terciopelo, especialmente diseñadas para que el pequeño fetiche burgués –la miniatura– esparza sus huellas, igual que el sillón recoge las huellas de sus habitantes (del mismo modo que las alfombras). Estos interiores sobrecargados, con su memoria selectiva, son el contrapunto de la fábrica, espacio higiénico especialmente diseñado para eliminar recuerdos, recuerdos de las condiciones a las que se somete a los empleados, recuerdos que

tectura modernista, en particular celle de l'intérieur bourgeois et de son mobilier Louis-Philippe, dans la constitution du capitalisme contemporain. Les intérieurs sont surchargés de traces, dépôts d'empreintes familiares, comme ces minuscules boîtes doublées de velours, spécialement pensées pour que le petit fétiche bourgeois – la miniature – y laisse ses empreintes ; ou comme le fauteuil et le tapis qui recueillent les empreintes de leurs habitants. Ces intérieurs surchargés, avec leur mémoire sélective, sont le contrepoint de l'usine, espace hygiénique

deben aislarse herméticamente del salón de té. Si el hábitat del interior burgués es el de la vivencia (*Erlebnis*), el de la falsa experiencia, el de la fábrica es el del *Shock*, el de la cancelación de la memoria. Las fábricas están diseñadas como hábitats higiénicos que, además de ser impermeables a las huellas del tiempo (el único tiempo que conoce el trabajo disciplinado es el del cronómetro, un tiempo vacío), permiten eliminar de un día para otro a la plantilla completa sin dejar rastro de su paso, como un crimen perfecto. Exterior e interior burgués del siglo XIX, tal y como los describe Benjamin, constituyen un ensayo general de un nuevo modo de distribución de la intimidad, una micropolítica del yo y del "otro". Pero ¿dónde queda aquí la identidad del otro lejano?, ¿del otro doblemente expoliado?, ¿dónde la identidad del colonizado? Precisamente entre el exterior funcional, espacio del *Shock*, y el interior *vivencial*: en las fachadas del edificio modernista y en los monumentos del poder.

Walter Benjamin dedicó gran parte del esfuerzo intelectual del primer periodo de su producción a desmontar las concepciones estéticas del romanticismo del *Sturm und Drang*, que estaban en la base del Expresionismo alemán (movimiento artístico coetáneo al Benjamín juvenil y que tenía su referente teórico principal, precisamente, en Worringer). El concepto central del romanticismo fue, según Benjamin, el de símbolo artístico. A decir de Benjamin, el símbolo artístico viene a vaciar el símbolo genuino, el religioso. En el símbolo artístico se quiere hacer coincidir esencia y apariencia, signifiante y significado, echando por tierra la tan importante dialéctica entre ambos extremos, la cual constituye la verdad de la obra de arte y que según Benjamin se realiza propiamente en la temporalidad de la *Alegoría*, temporalidad similar a la de la escritura. El tiempo del símbolo es el místico *NU*, el de la pura vivencia (*Erlebnis*), la detención absoluta del cambio, el vaciamiento de la conciencia crítica (conciencia que es a su vez llenada por una vivencia). El símbolo artístico rompe la cadena de significantes, el hilo narrativo, con lo que la vivencia que produce no deja memoria —al menos no narrativa—, no deja, paradójicamen-

expressément conçu pour éliminer le souvenir des conditions auxquelles sont soumis les employés, ce souvenir par rapport auquel le salon de thé doit être isolé hermétiquement. Si l'intérieur bourgeois est celui du *vécu* (*Erlebnis*), de la fausse expérience, l'habitat de l'usine est celui du *Shock*, de la mémoire effacée. Les usines sont conçues comme des habitats hygiéniques qui non seulement sont imperméables aux traces du temps (le seul temps que connaît le travail discipliné est celui du chronomètre, un temps vide), mais qui permettent aussi de faire disparaître d'un jour à l'autre une équipe complète d'ouvriers, sans laisser aucune trace de son passage, comme un crime parfait. L'extérieur et l'intérieur bourgeois du XIX^{ème} siècle constituent, selon la description de Benjamin, les prémisses d'un nouveau mode de répartition de l'intimité, une micropolitique du "je" et de "l'autre". Quelle est alors l'identité de l'autre, lorsqu'il se trouve loin et qu'il est doublement spolié? Quelle est l'identité du colonisé? Elle se trouve précisément quelque part entre l'extérieur fonctionnel, espace du *Shock*, et l'intérieur *vécu*: sur les façades de l'édifice moderniste et dans les monuments du pouvoir.

Au cours de sa première période de création Walter Benjamin a consacré une importante partie de son effort intellectuel à la décortication des conceptions esthétiques romantiques du *Sturm und Drang*, qui étaient à la base de l'expressionnisme allemand (mouvement artistique contemporain du jeune Benjamin, dont la principale référence théorique était précisément Worringer). Le concept central du romantisme est, selon Benjamin, le symbole artistique. En suivant Benjamin, le symbole artistique vise à évacuer le premier et véritable symbole, qui est le symbole religieux. Le symbole artistique serait un lieu de rencontre entre l'essence et l'apparence, entre le signifiant et le signifié, en rompant ainsi avec la dialectique des extrêmes. Il constitue la vérité de l'œuvre d'art et il se réalise, selon Benjamin, précisément dans la temporalité de l'*allégorie*, qui est similaire à celle de l'écriture. Le temps du symbole est le temps mystique à l'état pur, celui du pur *vécu* (*Erlebnis*), possession absolue du changement, évidemment de la conscience critique (conscience qui est en même temps "rem-

te, huella. Pretendiendo un encuentro directo con lo trascendente, el simbolismo romántico no hace sino dejarnos a merced de una naturaleza desnuda, vacía de sentido, que se guía autónomamente por las leyes de la *Physis* que son las del azar y la necesidad, las del destino fatal.

La pasión romántica por la naturaleza está emparentada con el descubrimiento del montañismo. El "alpinismo" es un invento puramente romántico y nace en un contexto de *descubrimiento de la naturaleza* como paisaje; el paisajismo pictórico también se generaliza en este momento. Debemos regresar a la *Crítica del juicio* de Kant (y a Burke) y a su concepto de lo *sublime* para penetrar en la *acción* del símbolo romántico, que se realiza de forma perfecta con la naturaleza por objeto. La exposición completa a los abismos naturales, que en el hombre tradicional y antiguo causaba pánico, son para el hombre moderno motivo de éxtasis estético. La disciplina napoleónica nos ha enseñado que, incluso ante la muerte acechante en el campo de batalla, somos una razón enfrentada a la naturaleza, conflicto que no termina hasta el pleno dominio de la segunda por la primera. *El caminante frente a la niebla* de Friedrich es el adelanto de una experiencia que se repite en el balcón burgués del XIX, desde donde el industrial contempla la niebla urbana, o más tarde en el desierto árabe, donde T. E. Lawrence disfruta en éxtasis romántico de la niebla oriental, y más tarde, en el balcón virtual de la CNN, el telespectador contemporáneo se asoma a nuevos abismos exóticos.

*

Según Benjamin el símbolo estético encontró su transformación inmediata en el aura de la mercancía en tanto que aura falsificada. La mercancía proporciona la vivencia (*Erlebnis*) más superficial con el traje prestado de la auténtica experiencia (*Erfahrung*), una experiencia tradicional (la única que se puede entender como auténtica) que desde hace varios siglos ha sido borrada del horizonte de la modernidad. La tecnociencia moderna acabó con el suelo y con el cielo de la tradición y los puso en órbita alrededor de la mercancía. El aura de la

plie" par un vécu). Le symbole artistique rompt la chaîne des signifiants, le fil narratif : le vécu ainsi produit ne laisse, paradoxalement, aucune trace dans la mémoire. Prétendant une rencontre directe avec le transcendant, le symbolisme romantique ne fait que nous laisser à la merci d'une nature nue, vide de sens, qui se guide d'une façon autonome selon les lois de la *Physis*, qui sont celles du hasard et de la nécessité, de la fatalité du destin.

La passion romantique pour la nature s'apparente à la découverte de l'alpinisme, qui est en effet une invention purement romantique et qui naît dans le contexte de la découverte de la *nature* comme paysage ; le genre pictural du paysage se développe également à la même époque. Il faut revenir à la *Critique de la faculté de juger* de Kant (et à Burke) et à son concept de *sublime* pour comprendre comment agit le symbole romantique et comment son action s'applique parfaitement à la nature. Le fait de se trouver devant les abîmes de la nature, qui faisait paniquer l'homme traditionnel, constitue pour l'homme moderne un motif d'extase esthétique. La rigueur napoléonienne nous a montré que, même face à la mort, sur le champ de bataille, nous représentons la raison qui s'affronte à la nature, dans un conflit qui ne se termine que lorsque la première l'emporte complètement sur la seconde. *Le promeneur contemplant une mer de nuages*, de Friedrich, est l'anticipation d'une expérience qui sera réitérée dans le balcon bourgeois du XIX^{ème} siècle d'où l'industriel contemple les brouillards de la ville, ou plus tard dans le désert arabe où Thomas Edward Lawrence savoure l'extase romantique des brumes de l'Orient ; ou plus tard encore, dans le balcon virtuel de la CNN, d'où le téléspectateur contemporain se penche sur de nouveaux abîmes exotiques.

*

Selon Benjamin, le symbole esthétique a trouvé un équivalent dans l'aura de la marchandise en tant qu'aura falsifiée. La marchandise a habillé le vécu (*Erlebnis*) le plus superficiel avec les habits prêtés par l'expérience traditionnelle (*Erfahrung*) – la seule pouvant être considérée comme authentique – expérience qui a été effacée de l'horizon de la modernité depuis plusieurs siècles. La technosci-

mercancía es sólo la *imagen* de esta autenticidad, la proyección imaginaria de la alteridad en la conciencia individual que viene a sustituir a la praxis conjunta de los dos actores: occidente y oriente, el hombre y la naturaleza.

El hombre moderno compone estéticamente la naturaleza, la cosifica, como ensayo de la cosificación de toda alteridad y, finalmente, como modo de creciente auto-cosificación. Benjamin trató de desarrollar esta relación, que es la que subyace a lo exótico, pasando del modelo dialéctico de dominación de Hegel del amo y el esclavo al del *especulador y la prostituta*¹⁴.

Benjamin elige la figura del especulador en tanto que consumidor por excelencia, consumidor que tiene como modo de vida el propio consumo. La prostituta representa a la persona devenida mercancía, una mercancía por la que se paga en tanto que promete reconocernos no como objeto, sino como persona. La mirada del *flâneur* sobre la transeúnte es análoga a la del consumidor sobre la prostituta, es un amor a *última vista* pues, tan pronto se produce el intercambio, la esperanza de reconocimiento se desvanece y se aplaza hasta la próxima ocasión mercantil. La mercancía alcanza, por tanto, su éxtasis no entre las manos del consumidor sino en el escaparate, en su exhibición previa. El especulador es aquel que se conforma siempre con mirar escaparates y vende antes de poder tocar la mercancía adquirida. Así es también el exotista frente al escaparate de la cultura.

Frente a la dialéctica del amo y el esclavo en esta relación no se puede pensar una posible superación, en una *Aufhebung* en la que la prostituta haga reconocer sus derechos. Las figuras del especulador y la prostituta tienen un antecedente en Benjamin en las del tirano y el mártir, de su libro sobre el drama barroco. Allí quedaba perfectamente claro que mártir y tirano son las dos caras de una misma moneda. El consumidor de fetiches culturales es ya él mismo, en tanto que se expone al reconocimiento de la mirada del objeto, una imagen exótica. Quien convierte la historia política del otro en historia natural realiza a su vez un proceso de autocosificación. Cuando occidente cosifica oriente está poniendo las bases para naturalizar su

ce moderne en a fini avec la terre et avec le ciel de la tradition et les a fait tourner autour de la marchandise. L'aura de la marchandise est seulement le *reflet* de cette expérience authentique, la projection imaginaire de l'altérité dans la conscience individuelle qui vient se substituer à la praxis conjointe des deux acteurs : l'Occident et l'Orient, l'homme et la nature.

L'homme moderne remodèle la nature en esthète. Il la réifie comme un prélude à la réification de toute altérité et, finalement, comme une forme d'auto-réification croissante. Benjamin a essayé de développer cette relation qui est sous-jacente à l'exotisme, en passant du modèle dialectique hégélien de la domination – du maître et de l'esclave – au modèle du spéculateur *et de la prostituée*¹⁴.

Benjamin choisit la figure du spéculateur en tant que consommateur par excellence, quelqu'un dont le mode de vie même est la consommation. La prostituée représente la personne devenue marchandise, une marchandise qu'on paye tant qu'elle promet de nous identifier non comme objet mais comme personne. Le regard du *flâneur* sur la passante est analogue à celui du client sur la prostituée. Il s'agit en quelque sorte d'un amour à *la dernière vue* : à peine l'échange s'est-il produit que l'espoir d'être identifié s'évanouit et il est remis à la prochaine occasion de marchandage. La marchandise atteint donc son extase, non pas entre les mains du consommateur mais dans les vitrines, au moment de son exhibition préalable. Le spéculateur est celui qui s'en tient toujours à regarder les vitrines et qui vend la marchandise acquise avant de pouvoir la toucher. C'est également le cas de l'exotisme face aux vitrines de la culture.

Par rapport à la dialectique du maître et de l'esclave, dans cette relation on ne peut pas penser à un dépassement, à une *Aufhebung* où la prostituée fasse reconnaître ses droits. Les figures du spéculateur et de la prostituée ont un précédent chez Benjamin dans les figures du tyran et du martyr qu'il évoque dans son livre sur le drame barroco. Il est parfaitement clair que le martyr et le tyran sont les deux faces d'une même médaille. En s'exposant à l'identification par le regard de l'objet, le consommateur de fétiches culturels est déjà, lui-même, une image exotique. Celui qui transforme l'histoire poli-

propia modernidad como un estilo biológico entre tantos otros. La modernidad deja de ser un proyecto de emancipación universal y se constituye en carácter étnico local, folklore.

El gran logro de la cultura postmoderna a partir de los años ochenta ha sido, quizás, éste. Hoy se puede asistir al fenómeno de reconocer la arquitectura moderna como un estilo más, apiñado junto al resto del repertorio historicista, estilo susceptible de *revival*, tan caprichoso como inofensivo. Tan pronto se está dispuesto a jugar con el disfraz clásico como con el *Art Nouveau*, como con el Bauhaus. Y esto ni mucho menos se detiene a nivel arquitectónico, sino que es la última expresión de una pan-exotización de la historia y los lugares comprobable en cada spot publicitario, en cada artículo de masas. En cada rincón y en cada instante queda concentrado y miniaturizado todo el espacio y todo el tiempo.

*

La postmodernidad ha sido el colofón de la cosificación en tanto que se ha logrado cosificar en una *imagen*, en un esquema apresurado, a la "propia modernidad" en lo que tenía de proyecto emancipador.

El caso de España resulta paradigmático. El país pasa en lo cultural desde el tradicionalismo nacional-católico hasta la postmodernidad realizando un tránsito sin mediación moderna alguna (la modernidad española fue fusilada, exiliada o sencillamente ignorada). La expresión de la autoidentidad española pasa por su reducción a un cliché exótico que, si en principio pretendió funcionar como "gancho" para la mercantilización turística del país (su *logotipo* identificador entre el mercado mediático), finalmente ha sido adoptado por las "nuevas generaciones" como su autorrepresentación más legítima (piénsese en el toro de Osborne como escudo de la bandera rojigualda del ejército a su regreso de Irak). El ejemplo de la monarquía española –pocas cosas tan exóticas en España– es muy clarificador para comprender el sentido de esta exotización de las autoidentidades y, especialmente, las nacionales.

El *símbolo* capaz de representar el poder y

tique de l'autre en une histoire naturelle procède en même temps à une auto-réification. Quand l'Occident réifie l'Orient, il pose les bases qui lui permettent de "naturaliser" sa propre modernité, qui apparaît alors comme un style de vie parmi d'autres. La modernité n'est plus un projet d'émancipation universelle et se constitue en un caractère ethnique local, en folklore.

Le grand succès de la culture postmoderne à partir des années 1980 relève sans doute de cette évolution. On constate aujourd'hui que l'architecture moderne est considérée comme un style de plus qui s'ajoute au répertoire historique, style aussi capricieux qu'inoffensif, susceptible de connaître un *revival*. On est prêt à jouer avec le déguisement classique autant qu'avec l'Art Nouveau ou le Bauhaus. Ce phénomène, que l'on observe dans les spots publicitaires et dans les articles de large consommation, ne se limite pas à l'architecture. Il apparaît comme l'ultime expression d'une "exotisation" généralisée de l'histoire et des lieux qui fait que dans chaque recoin et à chaque instant, l'espace et le temps sont concentrés et miniaturisés.

*

Le postmodernisme a atteint le comble de la réification en parvenant à réifier la modernité elle-même en tant que projet émancipateur, en la réduisant à une *image*, un schéma condensé.

Le cas de l'Espagne est paradigmatique. Depuis le traditionalisme national-catholique jusqu'à la postmodernité, ce pays accède au culturel sans être passé par la modernité (car la modernité espagnole a été abattue, exilée ou simplement ignorée). L'expression de l'identité espagnole passe par sa réduction à un cliché exotique qui – après avoir prétendu fonctionner comme "appât" touristique, logo médiatique vendeur – a été finalement adopté par les "nouvelles générations" comme leur représentation la plus légitime (nous pensons au taureau de Osborne comme emblème du drapeau rouge et or de l'armée à son retour d'Irak). L'exemple de la monarchie espagnole – peu de choses sont aussi exotiques en Espagne – montre clairement le sens de cette exotisation des identités, et en particulier des identités nationales.

autogobierno de la España postmoderna debe de ser un símbolo tan caduco como hueco para realizar su labor de logotipo identificador. La forma final del aura suspende la narratividad inherente al símbolo tradicional de la monarquía y, aún más, despacha la “profundidad” y la “seriedad” que aún conservaba el símbolo romántico de la aristocracia. El aura de la mercancía, como lo exótico, es plana. La monarquía postmoderna tiene su palacio real en las revistas del corazón. La vulgaridad y el ridículo de las instituciones del capitalismo tardío garantizan la estabilidad de nuestra postdemocracia, de un modo similar a como ocurría con los símbolos pastiche que identificaban a las instituciones políticas nazis.

Salvador Dalí defendió con gran fervor la figura de la monarquía española. Más que como un surrealista tardío, Dalí puede considerarse como precursor de la postmodernidad. Dalí se encapricha con este símbolo desfasado del poder de modo similar a los neoconservadores con las viejas instituciones religiosas. Dalí admira sobre todo el ridículo de este símbolo político-religioso vaciado de sentido y convertido en cliché pero no para reducirlo al absurdo y finalmente rechazarlo, sino para abrazarse a él en trance sadomasoquista.

Dalí había eliminado el inconsciente de su arte en el momento en el que se desembarazó de la conciencia vigilante (y crítica). No hay surrealismo sin el inconsciente igual que no lo hay sin la razón. Dalí se queda sólo con el juego de rimas formales que determinan la imaginación, la des-lingüística; el arte se reduce así a azar y a necesidad. El encaje de los viejos órdenes en la arquitectura postmoderna ha seguido la misma lógica que el encaje de las viejas instituciones en el pensamiento de Salvador Dalí: encajan en tanto que son inoperativos, inofensivos, superfluos. La postmoderna es una forma de ironía sin reverso, se queda “colgada” en su exaltación de la banalidad.

Finalmente, este proceso de *pan-exotización* pasa por las relaciones culturales y de reconocimiento simbólico de Europa y EE.UU. El proceso de exotización de la propia modernidad (del proyecto político y cultural de emancipación universal) y la reducción de la modernidad histórica

Pour remplir sa fonction identificatrice de logo, le symbole capable de représenter le pouvoir et la souveraineté de l'Espagne postmoderne doit être aussi caduque que vide. La forme finale de l'aura abolit la narrativité inhérente au symbole traditionnel de la monarchie et, de plus, elle se débarrasse de la “profondeur” et du “sérieux” que conservait encore le symbole romantique de l'aristocratie. L'aura de la marchandise, comme celle de l'exotisme, est figée. La monarchie postmoderne doit son palais royal aux magazines people. La vulgarité et le ridicule des institutions du capitalisme tardif garantissent la stabilité de notre post-démocratie d'une façon similaire à ce qui se passait avec les symboles-pastiches qui identifiaient les institutions politiques nazies.

Salvador Dalí a défendu avec une grande ferveur la figure de la monarchie espagnole. On pourrait considérer Dalí comme un précurseur du postmodernisme, bien plus qu'un surréaliste tardif. Dalí s'était entiché de ce symbole déphasé du pouvoir avec le même engouement qu'éprouvent les néoconservateurs pour les vieilles institutions religieuses. Dalí admire surtout le ridicule de ce symbole politique-religieux dépourvu de sens et transformé en cliché, non pour le rendre absurde et le rejeter, mais pour s'y accrocher dans une espèce de transe sadomasochiste.

Dalí avait évacué l'inconscient de son art au même moment où il se débarrassait de la conscience critique vigilante. Il n'y a pas de surréalisme sans inconscient, de même qu'il n'en n'existe pas un qui soit dépourvu de raison. Dalí ne conserve que le jeu de rimes formelles qui caractérisent l'imagination, en lui enlevant le contenu linguistique; l'art se réduit ainsi à l'hasard et à la nécessité. L'enchâssement de vieux styles dans l'architecture postmoderne a suivi la même logique que l'encastrement de vieilles institutions dans la pensée de Salvador Dalí : ils se télescopent car ils sont inopérants, inoffensifs, superflus. La postmodernité est une forme d'ironie sans objet, elle reste figée dans son exaltation de la banalité.

Finalement, ce processus de *pan-exotisation* passe par les relations culturelles et de reconnaissance symbolique entre l'Europe et les États-Unis. L'exotisation de la modernité historique (c'est-à-dire du

a forma folklórica o étnica, se jugó en la caricaturización que la imaginación americana hizo de Europa y viceversa. Estos dos territorios han tenido un largo proceso de mutua exotización. En el caso europeo, en plena postmodernidad sigue resultando irrisoria la caricatura con la que nos identifica el imaginario mediático estadounidense pero, a la vez, nos imaginamos a nosotros mismos en estos términos. Hay varias películas que desde los últimos veinte años han pensado con imágenes e historias esta cuestión. Y no es azar finalizar el artículo de la mano del cine: lo exótico es un fenómeno que concierne a la mirada y ha tenido, por ello, su espacio material por excelencia en el audiovisual. Así es como occidente se apoderó (exotizándola) de la arquitectura tradicional de sus colonias, o como las masas burguesas occidentales redujeron la historia de la arquitectura¹⁵ (y la propia historia de la humanidad) a una serie de clichés y logotipos simples, fácilmente identificables, como si se tratase de una pasarela. No es casualidad, por ello, que el propio cine en su autoconciencia haya querido denunciar y romper estos esquemas de la imaginación postmoderna.

El amigo americano de Wim Wenders planteaba los efectos de la aparición repentina de varios personajes americanos salidos del universo paralelo del cine negro y de complot en medio del paisaje grisáceo y cotidiano de la RFA. Fuera de todo lugar, la interpretación paranoide del mundo propia de la psicología de masas norteamericana se impone (a pesar de revelar su condición ridícula) y el protagonista europeo se deja llevar por ella hasta la misma muerte, muerte con una sonrisa melancólica en los labios, muerte como única vía de escape del realismo nihilista de la senil Europa. La seducción suicida del europeo es planteada aquí como una forma de ironía: sabe que *América* (su cine, su mitología, la ideología del capitalismo tardío) es una broma, y una broma peligrosa, que expuesta a la praxis real equivale a un salto en picado hacia el abismo. Pero también sabía que desde hacia tiempo estaba ya muerto. Algo más tarde, en *París-Texas*, Europa se ha borrado completamente del mapa (y recordemos que esta es siempre la mirada de un Euro-

projet politique et culturel d'émancipation universelle) et sa relégation à une forme de folklore se reflète dans la caricature que l'imaginaire américain a créée de l'Europe et vice-versa. Ces deux territoires ont connu un long processus d'exotisation mutuelle. Dans le cas de l'Europe, en plein postmodernisme la caricature à laquelle nous identifions l'imaginaire médiatique américain continue d'être dérisoire; cependant, nous nous imaginons nous-mêmes dans ces termes. Au cours des vingt dernières années de nombreux films ont abordé ces questions au moyen de l'image et par le choix de leurs sujets. Si cet article se termine par le cinéma, c'est parce que l'exotisme est un phénomène qui concerne le regard et qui trouve son médium par excellence dans le domaine de l'audiovisuel. C'est ainsi que l'Occident s'est emparé (en l'exotisant) de l'architecture traditionnelle de ses colonies; c'est ainsi que les bourgeoisies occidentales ont réduit l'histoire de l'architecture¹⁵ (et même l'histoire de l'humanité) à une série de clichés et de logos simples, facilement identifiables, comme s'il s'agissait d'un défilé de mode. Ce n'est donc pas par hasard que le cinéma conscient a voulu dénoncer et rompre ces schémas de l'imaginaire postmoderne.

L'ami américain, de Wim Wenders, abordait les effets de l'apparition intempestive, dans le paysage quotidien gris de la RFA, de plusieurs personnages américains surgis de l'univers parallèle du film noir et du film d'action. Hors de tout lieu, l'interprétation paranoïaque du monde, typique de la psychologie populaire nord-américaine, s'impose (bien qu'elle révèle son caractère ridicule). Le protagoniste européen se laisse entraîner par elle jusqu'à la mort avec un sourire mélancolique aux lèvres, la mort apparaissant comme seule voie de sortie du réalisme nihiliste d'une Europe sénile. La tentation suicidaire de l'Européen est présentée ici comme une forme d'ironie: il sait que *l'Amérique* (son cinéma, sa mythologie, l'idéologie du capitalisme tardif) est une blague: une blague dangereuse qui, confrontée à la praxis réelle, équivaut à un plongeon dans l'abîme. Mais il savait aussi qu'il était mort déjà depuis longtemps. Plus tard, dans *Paris-Texas*, l'Europe a été complètement effacée de la carte (et nous rappelons qu'il s'agit toujours du regard d'un

peo, Wim Wenders, sobre EE.UU.). Sólo queda de ella una imagen lejana y esclerótica, un anhelo en medio del desierto americano. La única París que queda en el *espacio* accesible está en el centro de Texas.

Lars Von Trier se atrevió a dar en esas mismas fechas un giro más de tuerca a la cuestión de la interrelación y mutua construcción imaginal de Europa y América. En *Europa* un americano "ve" como espectador de primera fila el derrumbe de Europa, la segunda guerra mundial. Europa está en esta película constituida por clichés, fabricada por un montaje omnipresente. Una Europa que no es un país concreto sino todos a la vez y ninguno, como los EE.UU. de *París-Texas*, como el oriente del orientalismo. En *Europa* el continente se ve reducido a la imagen de un purgatorio, un abismo claustrofóbico producido por la voz hipnótica de Max Von Sydow, un sueco hablando en inglés como emigrante en los EE.UU. Lars Von Trier juega a llevar hasta extremos paroxísticos el encierro en el castillo interior de la sociedad del consumo y la información (del consumo de la información y la información como una prolongación del "consumo", como fase primitiva del autorreconocimiento del espíritu en la naturaleza¹⁶). No olvidemos que en el comienzo de su carrera se interesó en medios tan extremos como el de la publicidad comercial y la pornografía. El final de *Europa* sintetiza de forma perfecta la condición postmoderna: seguimos *viéndonos* una vez muertos. El milagro de la reificación es que conquista lo que estrictamente podríamos llamar una vida postmortem: la vida del objeto. Del autorreconocimiento en la mercancía se pasa a la objetualización del otro que coincide y tiene como condición de posibilidad nuestra previa auto-objetualización. El exotismo como forma de embalsamamiento o taxidermia prematura.

La empresa de Lars Von Trier de análisis del exotismo no se detuvo con *Europa*. Su desafortunado aunque bienintencionada vuelta a la realidad (con el *Dogma*) se ha resuelto últimamente en un cine político de raíz brechtiana, que paga al exotismo imperialista con su misma moneda. *Dogville*, primera parte de una trilogía que pre-

Européen, Wim Wenders, sur les États-Unis) ; il ne reste d'elle qu'une image lointaine et désincarnée, un violent désir en plein désert américain. Le seul Paris accessible dans l'espace se trouve au milieu du Texas.

À la même époque, Lars von Trier a osé creuser la question de l'interdépendance et de la construction mutuelle imaginaire de l'Europe et de l'Amérique. Dans *Europa*, un américain "voit", comme le ferait un spectateur du premier rang, l'effondrement de l'Europe, la Seconde Guerre mondiale. Dans ce film, l'Europe est composée de clichés, fabriquée de toutes pièces par un montage omniprésent. Elle ne s'identifie pas à un pays réel mais à tous les pays et à aucun, comme les États-Unis de *París-Texas*, comme l'Orient de l'orientalisme. Dans *Europa* le continent est réduit à l'image d'un purgatoire, un abîme de claustrophobie créé par la voix hypnotique de Max von Sydow, un suédois qui parle anglais comme un émigrant aux États-Unis. Lars von Trier joue à porter à des extrêmes paroxystiques l'enfermement dans les murailles intérieures de la société de consommation et de l'information (de consommation de l'information et de l'information considérée comme une prolongation de la "consommation", comme une phase incipiente de l'auto-identification de l'esprit dans la nature¹⁶). N'oublions pas qu'au début de sa carrière il s'était intéressé à des domaines aussi différents que la publicité commerciale et la pornographie. Le final de *Europa* résume parfaitement la condition postmoderne : nous continuons à *nous voir* après notre mort. Le miracle de la réification consiste dans l'accès à ce que nous pourrions appeler une vie post mortem : la vie de l'objet. De l'auto-identification avec une marchandise, on passe à la transformation de l'autre en objet, ce qui coïncide avec – et qui nécessite comme condition de possibilité – notre propre transformation en objet. L'exotisme comme forme d'embaumement ou de taxidermie prématurée.

L'entreprise d'analyse de l'exotisme menée par Lars von Trier ne s'est pas arrêtée avec *Europa*. Son retour à la réalité (avec *Dogma*), malheureux malgré ses bonnes intentions, a débouché récemment dans un cinéma politique de souche brechtienne

tende retratar de forma sintética a los EE.UU. (nada más y nada menos), fue censurada por la crítica norteamericana porque su autor no ha viajado jamás a la tierra que pretende analizar y juzgar y se basa en una serie de clichés muy generales. Como es conocido, el director puso el ejemplo de *Casablanca* para defenderse, película en la que ninguna de las personas que trabajaron en ella había estado jamás en Marruecos. El orientalismo de *Casablanca*, ciudad-decorado como ornamento de una historia protagonizada por europeos y norteamericanos, es invertido por *Dogville*, imagen de pesadilla del fondo socio-político reprimido en el cine hollywoodiense, esa comunidad claustrofóbica que sólo en ocasiones muy puntuales (desde *Furia* de Fritz Lang) el cine se ha atrevido a mostrar.

Pero, para cerrar este recorrido, preferimos hacerlo con un director norteamericano, Quentin Tarantino, que, desde el corazón del imperio, desde el fondo de la industria cultural colonizadora-orientalista, da una vuelta de tuerca más a la cultura postmoderna constructora de fetiches exóticos para dinamitar los supuestos de la relajada mirada del consumidor. En *Kill Bill* el samurai pierde su pureza y las culturas se inter-contaminan en su esencia más profunda. La película bascula sobre un discurso pronunciado por uno de los personajes hacia la mitad de la cinta. El discurso lo pronuncia ante un clan de samuráis su jefe, una mujer mestiza (hija ilegítima de una japonesa y un soldado americano en la ocupación de la postguerra) que consigue ascender a lo más alto de las jerarquías en un mundo de tradición, hombres, y substancialismo cultural. Cuando esta misma heroína del mestizaje cultural incumpla el tabú que ella misma impuso a su clan, el de no poner en duda los "orígenes culturales" de un samurai, "perderá la cabeza", tal y como también ella misma profetizó. *Kill Bill* es también primera parte de una trilogía que parece serlo igualmente sobre la identidad pero, en este caso, de la identidad post-americana, como exploración hermenéutica que complementaría la deconstrucción que pretende Von Trier. En la película de Tarantino se nos ofrece una primera solución para el laberinto

qui rend bien la monnaie à l'exotisme impérialiste. *Dogville*, première partie d'une trilogie qui prétend réaliser de manière synthétique ni plus ni moins qu'un portrait des États-Unis, a été censuré par la critique nord-américaine parce que son auteur n'avait jamais vu la terre qu'il prétendait analyser et juger et se basait sur une série de clichés très généraux. On sait bien que pour se défendre, le réalisateur a cité l'exemple de *Casablanca* dont aucun des réalisateurs n'avaient jamais mis le pied au Maroc. À l'orientalisme de *Casablanca*, ville-décor, ornement d'une histoire dont les protagonistes sont des Européens et des Américains, s'oppose *Dogville*, image de cauchemar d'une communauté claustrophobe, fond socio-politique que le cinéma hollywoodien n'a osé montrer que dans de très rares occasions (*Fury*, de Fritz Lang).

Mais nous préférons terminer ce parcours avec un réalisateur américain, Quentin Tarantino, qui depuis le cœur de l'empire et de l'industrie culturelle colonisatrice et orientaliste, enfonce d'un cran la culture postmoderne constructrice de fétiches exotiques pour dynamiter les poncifs du regard déshabillé du consommateur. Dans *Kill Bill*, le samurai perd sa pureté et les cultures se contaminent mutuellement dans ce qu'elles ont de plus profond. Arrivé au milieu, le film bascule dans un discours prononcé par un des personnages, une métisse qui dirige un clan de Samurais. Cette fille illégitime née d'une Japonaise et d'un soldat américain durant l'occupation de l'après-guerre a réussi à obtenir la plus haute position hiérarchique dans un monde traditionnel d'hommes qui respecte la pureté de la culture. Au moment où cette héroïne du métissage culturel ne respecte pas l'interdiction qu'elle-même a imposée à son clan, celle de mettre en doute les "origines culturelles" d'un samurai, elle "perd la tête", comme elle l'avait prophétisé. *Kill Bill* est la première partie d'une trilogie qui semble elle aussi se centrer sur l'identité. Il s'agit dans ce cas de l'identité post-américaine, dans une exploration herméneutique qui pourrait compléter la déconstruction entreprise par Lars von Trier. Dans le film de Tarantino, une première solution nous est offerte pour sortir du labyrinthe de l'exotisme. Installés dans la condition postmoderne, nous sommes invités (depuis la bande sonore jus-

del exotismo. Instalados en la condición postmoderna, se nos invita (desde la misma banda sonora hasta la propia cuestión de fondo de la narración) a sumergirnos en un sincretismo sin anclaje, en un esfuerzo por perder el horizonte aborigen desde el que apoderamos del otro y, por fin, a dar un primer paso hacia la praxis concreta junto al otro, un paso del yo al nosotros que disuelva las perspectivas míticas del exotismo.

Garikoitz Gamarra Quintanilla es doctor en filosofía, músico pop y teleoperador.

qu'à l'aspect fondamental de l'intrigue) à nous immerger dans un syncrétisme sans enracinement, dans un effort visant à perdre de vue l'horizon spécifique à partir duquel nous nous approprions l'autre ; finalement, nous sommes conviés à faire un premier pas vers la praxis concrète aux côtés de l'autre, un pas du "je" vers le "nous", qui pourrait dissoudre les perspectives mythiques de l'exotisme.

Garikoitz Gamarra Quintanilla est docteur en philosophie, musicien pop et téléopérateur.

¹ BRADBURY, Ray, *Crónicas marcianas*. Minotauro, Barcelona, 2002. Pp. 87-88.

² SAID, Edward W., *Orientalismo*. De bolsillo, Barcelona, 2003.

³ MARX, Karl, *El Capital*. Vol. I. F. C. E., México, 1958.

⁴ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972. En castellano véase especialmente *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Madrid, 1970; *Iluminaciones II (Poesía y capitalismo)*. Taurus, Madrid, 1971.

⁵ DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*. Pretextos. Valencia, 1999. Últimamente podemos rastrear, entre otros, en Fredric Jameson el trabajo sobre las implicaciones en la cultura contemporánea del análisis que comenzaba con el fetichismo de la mercancía de Marx. Debemos ligar muy estrechamente el término "exotismo" al de *Postmodernidad*. JAMESON, Fredric: *Teoría de la postmodernidad*. Trotta, Madrid, 1996; *Estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós, Barcelona, 1992.

⁶ FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*. La piqueta, Madrid, 1992; *Vigilar y castigar*. Siglo XIX, Madrid, 1991.

⁷ ZANKER, Paul, *Augusto y el poder de las imágenes*. Alianza, Madrid, 1992.

⁸ BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Madrid, 1972. P. 24. Cuando Benjamin habla de aura no hace necesariamente referencia a una experiencia inauténtica sino que ésta se vuelve falsa en un contexto en que no es posible. Para ello debemos conocer la distinción que establece entre *Erfahrung* (experiencia) y *Erlebnis* (vivencia). La *Erfahrung* es un modo de experiencia propio de la sociedad tradicional, el cual está a la base del saber narrativo de la tradición; la *Erlebnis* se presenta como una experiencia de totalidad de sentido en un contexto en el que no hay cabida para un auténtico saber holístico. La modernidad y, especialmente, la revolución industrial acaban con el contexto experiencial que daba cabida tanto al saber narrativo como a la auténtica

¹ BRADBURY, Ray, *Chroniques martiennes*, Chardon bleu.

² SAID, Edward W., *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident* (deuxième édition), Paris, Éditions du Seuil, 1997.

³ MARX, Karl, *Le Capital*. Vol. 1.

⁴ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972. En particulier, *Discours interrompus I*; *Illuminations II (Poésie et capitalisme)*.

⁵ DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Buchet Chastel. On trouve, entre autres, chez Fredric Jameson un travail sur les implications dans la culture contemporaine de l'analyse qui commence avec le fétichisme de la marchandise de Marx. Il faut établir un lien très étroit entre le terme d'exotisme et celui de postmodernisme. JAMESON, Fredric, *Théorie du postmodernisme. Esthétique géopolitique. Cinéma et espace dans le système mondial*.

⁶ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Gallimard.

⁷ ZANKER, Paul, *The Power of Images in the Age of Augustus*.

⁸ BENJAMIN, Walter : "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité mécanique", dans *Discours interrompus I*. Allia. Quand Benjamin parle de l'aura il ne fait pas nécessairement référence à une expérience non authentique, mais à une expérience qui devient fautive dans un contexte où elle n'est pas possible. Nous devons donc connaître la distinction qu'il établit entre *Erfahrung* (expérience) et *Erlebnis* (vécu). *Erfahrung* est un mode d'expérience propre à la société traditionnelle, qui est à la base du savoir narratif de la tradition ; *Erlebnis* se présente comme une expérience de totalité de sens, dans un contexte où il n'y a pas de place pour un authentique savoir holistique. La modernité et, particulièrement, la révolution industrielle ont mis fin au contexte *expérientiel* qui permettait le savoir narratif et l'authentique expérience auratique ; la ville de la multitude rend l'expérience fragmentaire. Dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité mécanique*, Benjamin a exprimé un certain espoir face à une série de produits culturels qui renoncent à l'aura comme mode d'expression et qui séparent l'art de la sphère du culte (ce qui est absurde dans le contexte actuel). Les produits culturels modernes qui persistent dans l'invocation d'une aura ne peuvent plus être que des

experiencia aurática, la ciudad de la multitud fragmenta la experiencia. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Benjamin se muestra esperanzado ante una serie de productos culturales que renuncian al aura como modo de expresión y separan el arte de la esfera del culto (la cual es absurda en el contexto actual). Los productos culturales modernos que perseveran en la invocación de un aura no pueden ser más que falsificaciones de una auténtica *Erfahrung*, así, la *Erlebnis* con el traje prestado de la tradición. No es tanto el aura en sí la que se presenta como inauténtica sino su posibilidad en nuestro contexto fragmentario.

⁹ BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*. Cátedra, Madrid, 1997.

¹⁰ El ejemplo de la prostitución moderna o callejera será repetidamente utilizado por Benjamin para explicar los mecanismos del fetichismo de la mercancía.

¹¹ SPENGLER, Oswald, *La decadencia de occidente*. Planeta-Agostini, Buenos Aires, 1993.

¹² WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*. F. C. E., México, 1953.

¹³ Esta relación viciada que se establece por igual con el "otro" erótico y con el "otro" colonial se repite, efectivamente, con el "otro" socio-económico. El ejemplo de estetización del otro (en tanto que extorsión sin mala conciencia) lo encontramos de modo paradigmático en ciertas estampas recicladas de Dickens. El músico callejero es retratado como un humilde pero alegre artista que nunca deja de sonreír, a pesar del frío y la pobreza, en el edénico barrio obrero del siglo XIX. Aun hoy se puede ver uno sorprendido por una manta reconfortante al escuchar entre el frío de enero a un violinista formado en un conservatorio de la antigua URSS que mendiga por el barrio Salamanca de Madrid o por Getxo.

¹⁴ Véase para ello: BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*. Taurus, Madrid, 1990; BENJAMIN, Walter: *Iluminaciones II (Poesía y capitalismo)*. Taurus, Madrid, 1971; BUCK-MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada*. Visor, Madrid, 1995.

¹⁵ RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio, *La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro*. Alianza, Madrid, 1993; VILA, Santiago: *La escenografía. Cine y arquitectura*. Cátedra, Madrid, 1992.

¹⁶ HEGEL, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*. F. C. E. Madrid, 1998.

falsificaciones d'une authentique *Erfahrung*, c'est-à-dire l'*Erlebnis* portant les vêtements prêtés par la tradition. Ce n'est pas tant l'aura en soi qui apparaît comme inauthentique mais sa possibilité dans notre contexte fragmentaire.

⁹ BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Gallimard.

¹⁰ L'exemple de la prostitution moderne de rue sera utilisé à plusieurs reprises par Benjamin pour expliquer les mécanismes du fétichisme de la marchandise.

¹¹ SPENGLER, Oswald : *Déclin de l'Occident*.

¹² WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction et einföhlung. Contribution à la psychologie du style*. Éd. Klincksieck, coll. L'esprit et les formes, 2003.

¹³ Cette relation viciée qui s'établit de la même façon avec l'"autre" érotique et avec l'"autre" colonial se répète, effectivement, avec l'"autre" socio-économique. On trouve un exemple d'esthétisation de l'autre (en tant qu'extorsion sans mauvaise conscience), d'une façon paradigmatique, dans certaines scènes recyclées de Dickens. Le musicien de rue y est peint comme un artiste humble mais joyeux qui ne cesse de sourire, malgré le mauvais temps et la pauvreté, dans le quartier ouvrier paradisiaque du XIXe siècle. Aujourd'hui encore, dans le froid de l'hiver, on peut, non sans surprise, être enveloppé par les sons reconfortants d'un violoniste sorti d'un conservatoire de l'ancienne URSS, qui mendie dans un quartier chic de Madrid ou de Getxo.

¹⁴ Cf. BENJAMIN, Walter, *L'origine du drame baroque allemand*, Gallimard. BENJAMIN, Walter, *Iluminations II (Poésie et capitalisme)*; BUCK-MORSS, Susan, *The Dialectics of seeing*, MIT Press.

¹⁵ RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio, *La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro*. Alianza, Madrid, 1993 ; VILA, Santiago, *La escenografía. Cine y arquitectura*, Cátedra, Madrid, 1992.

¹⁶ HEGEL, G. W. F., *La Phénoménologie de l'esprit*.



El Cairo, 1993. Foto/Photo: © Isabel Muñoz

La música árabe en “femenino parisino”

Desde hace algunos meses, tres debates de dimensión continental –e incluso mundial– sacuden profundamente a la sociedad francesa. El primero se refiere a la integración de la población musulmana local en la comunidad nacional, el segundo a la integración de la república turca en la comunidad europea, el tercero a la integración de la mujer musulmana en la comunidad social.

Los tres debates están estrechamente ligados y, sin embargo, ninguno de los tres conduce a una reflexión profunda sobre la marcha del tiempo y las civilizaciones, sobre los pedestales que forjan los hombres al azar de los lugares y los siglos. ¡Lejos de mí la idea de intervenir en este triple debate apasionante e incierto! Pero, ¿por qué no interrogarlo de nuevo en nuestra revista, que tiene la vocación de descubrir en la música verdades que escapan a quienes no las buscan?

El Instituto del Mundo Árabe

Desde este punto de vista, París dispone de una herramienta muy valiosa en el Instituto del Mundo Árabe y, más concretamente, en el Departamento de Música que alberga, ya que en el universo árabe, *mujer y música* son conceptos unidos desde el origen, lo que no dejará de sorprender a los profesores que se enfrentan al análisis del denodado rechazo que los fundamentalistas presentan a la participación de las jóvenes musulmanas en las clases de educación musical ofrecidas por la escuela pública republicana.

Para intentar comprender esta asombrosa situación es necesario recordar, en primer lugar, que la islamización de las naciones árabes es un fenómeno reciente desde una perspectiva histórica, y que las tradiciones más antiguas de estas naciones ignoran el Islam. Las crónicas de los tiempos oscuros cuentan que la música árabe habría sido creada por criaturas femeninas emparentadas con saltamontes, pero que, sin embargo, el primer músico del que la historia informaría sería un

La musique arabe au féminin parisien

Depuis quelques mois, trois débats de dimension continentale – et même mondiale – agitent en profondeur la société française. Le premier porte sur l'intégration de la population musulmane locale à la communauté nationale, le second sur l'intégration de la république turque à la communauté européenne, le troisième sur l'intégration de la femme musulmane à la communauté sociale.

Tous les trois sont étroitement liés, et pourtant aucun des trois ne renvoie à une réflexion de fond sur la marche du temps et des civilisations, sur les socles que se forgent les hommes au hasard des lieux et des siècles. Loin de moi l'idée de seulement intervenir dans ce triple débat passionnel et incertain ! Mais notre revue ayant vocation à découvrir dans la musique des vérités qui échappent à ceux qui ne les y cherchent pas, pourquoi ne pas l'interroger à nouveau ?

L'Institut du monde arabe

De ce point de vue, Paris dispose d'un très précieux outil avec l'Institut du monde arabe et, plus précisément, avec le département de musique qu'il abrite. Car, dans l'univers arabe, la femme et la musique sont liées dès l'origine, ce qui ne manquera pas de surprendre les professeurs confrontés au refus opposé par les fundamentalistes à la participation des jeunes musulmanes aux cours d'éducation musicale dispensés par l'école républicaine.

Pour tenter de comprendre cette étonnante situation, il faut en premier lieu se rappeler que l'islamisation des nations arabes est un phénomène récent à l'échelle de l'histoire, donc que les plus anciennes traditions de ces mêmes nations ignorent l'Islam. Les chroniques des temps obscurs rapportent que la musique arabe aurait été créée par des créatures féminines apparentées aux saute-relles mais que le premier musicien attesté de l'histoire aurait été un chamelier ! Déjà la guerre des sexes ! Quoi qu'il en soit, les femmes ont tenu un rôle prépondérant dans l'histoire de la musique

camellero. ¡Ya estamos con la guerra de sexos! Sea como fuere, las mujeres tuvieron un papel preponderante en la historia de la música árabe formando una casta denominada "qayna". Tocando todos los instrumentos musicales, practicaban y enseñaban su arte para el placer de un público mayoritariamente masculino. Como los hombres no podían acceder a esta casta, frecuentemente sacaban de allí a sus esposas y concubinas.

De la artista a la esclava

La fama de las intérpretes árabes no nos es conocida sólo por textos orientales. En Roma, por ejemplo, las sirias fascinaban a los aficionados más exigentes, aun a pesar de que algunos autores, entre los más reaccionarios y los más misóginos, influidos por Juvenal u Horacio, acusaban a éstas de "corromper las costumbres". ¡Bello elogio del vicio de la virtud! Desgraciadamente, este triste ejemplo contaminará pronto las tierras de Oriente. Las mujeres árabes permanecerán como intérpretes privilegiadas hasta el comienzo del siglo XX (innumerables cuadros orientalistas las muestran tocando para deleite del señor de la casa), pero pierden su prestigioso estatus social para convertirse en simples sirvientas, incluso en tristes esclavas, cuyo precio era directamente tributario del repertorio musical que poseyeran (y del que debían dar testimonio haciéndoselo escuchar a sus futuros compradores). Así, entre otros lugares, la Andalucía del siglo XII fue a menudo el escenario de una auténtica trata de esclavas músicas, especialmente en Sevilla.

Fue después del nacimiento del Islam cuando los hombres ocuparon la escena musical pública. Y de rebote, la mujer árabe fue acusada de inmoralidad, de venalidad, e incluso, de perversidad. Apartada del universo de los sonidos por orden del árbitro masculino, la mujer permaneció sin embargo como una figura emblemática de la magia sonora, aunque fuera bajo la sombra de Salama al Zarqa, legendaria silueta del universo de *Las mil y una noches*. Lo más curioso de todo es que los hombres músicos no olvidaron nunca, en el transcurso de los siglos siguientes, presentar a la mujer como primera fuente de su inspiración. La

árabe, formando una casta placée sous le label de "qayna". Jouant de tous les instruments, elles pratiquaient et enseignaient leur art pour le plaisir d'un public fortement masculin. Car si les hommes n'avaient pas accès à cette caste, ils y puisaient fréquemment leurs épouses ou leurs concubines.

De l'artiste à l'esclave

La réputation des musiciennes arabes ne nous est pas connue par les seuls textes orientaux. À Rome, par exemple, les musiciennes syriennes fascinaient les amateurs les plus exigeants, même si certains auteurs, parmi les plus réactionnaires et les plus misogynes, à l'image de Juvénal ou d'Horace, les accusaient de "corrompre les mœurs" ! Bel éloge du vice à la vertu ! Mais hélas, ce triste exemple contaminera bientôt les terres d'Orient. La femme arabe restera certes une interprète choisie jusqu'à l'aube du XXème siècle (d'innombrables tableaux orientalistes la montrent jouant pour la délectation du maître des lieux), mais elles auront perdu leur prestigieux statut social pour devenir de simples servantes, voire de tristes esclaves dont le prix était directement tributaire du répertoire musical qu'elles possédaient (et dont elles devaient attester la réalité en le faisant entendre à leurs futurs acquéreurs). Ainsi, entre autres contrées, l'Andalousie du XIIème siècle a-t-elle été fréquemment le théâtre d'une authentique traite des esclaves musiciennes, notamment à Sevilla.

C'est après la naissance de l'Islam que les hommes ont véritablement investi la scène musicale publique. Par contrecoup, la femme arabe musicienne a été taxée d'immoralité, de vénalité, voire de perversité. Écartée de l'univers des sons par arrêt de l'arbitre masculin, elle est pourtant demeurée la figure emblématique de la magie sonore, ne fût-ce que sous le visage de Salama al-Zarqa, légendaire silhouette de l'univers des Mille et une nuits. Le plus curieux demeure que les hommes musiciens ne manqueront jamais, au cours des siècles suivants, de présenter la femme comme première source de leur inspiration. La femme inspiratrice de l'homme, soit ! mais à condition qu'elle se limite à cette fonction et ne s'avise pas de faire preuve, à son tour, de capacités créatrices qui pour-

mujer como inspiradora del hombre, ¡sea!, pero a condición de que se limite a esta función y no se empeñe en potenciar, a su vez, sus propias capacidades creativas, que podrían hacer sombra a su dueño y protector. Europa no sería precisamente la indicada para dar lecciones en esta materia, ya que rechazó sin piedad, hasta una época reciente –¿una época superada realmente?, ¡ved el entorno de Pierre Boulez!–, la idea misma de una mujer compositora. ¿No disponemos del significativo ejemplo de un Mendelssohn que arruinó el esplendor musical de su hermana Fanny, prohibiendo a los editores la publicación de su música (tan bella, a pesar de todo, que durante mucho tiempo se consideró obra del propio Félix)? Y una breve ojeada por las grandes áreas de la civilización, de China al África subsahariana, de la América precolombina a la India, no hace sino confirmar este ostracismo, que no debe ser motivo de orgullo para el macho humano.

Razones para la esperanza

Pero, precisamente ¿no habrá en el carácter universal de esta canallada masculina algún motivo de confianza? ¿No descubriremos aquí la prueba de que todos los hombres se parezcan, al menos en lo que tienen de menos edificante? He soñado a menudo con ello en los múltiples conciertos a los que asistí en las salas del Instituto del Mundo Árabe. Escuchando, por ejemplo, a la extraordinaria pianista franco-siria Racha Arodaky interpretar a los grandes románticos como sólo le es posible a los artistas elegidos, pero viéndola también realizar su conquista magistral de la escena y del público, pensé que, en ese lugar, nada demuestra mejor el formidable poder para aglutinar que tienen las almas poseídas por la música. El azar hizo, por otra parte, que pocos días después, un concierto, también mágico, fuera propuesto en las mismas salas, con la “heredera andaluza”, Beihdja Rahal, formada en el Conservatorio de Argel e instalada en Francia, donde canta los sortilegios del modo andaluz usando indiferentemente la *kouitra*, el *laúd*, la *derbouka* o el violín.

Lo habrán adivinado, en este año 2004, el Instituto del Mundo Árabe preparó una excelente

raient porter ombrage à son maître et protecteur ! L'Europe serait bien mal venue de donner quelque leçon que ce soit en la matière, elle qui a impitoyablement repoussé, jusqu'à une époque récente – une époque révolue, vraiment ? voyez l'entourage de Pierre Boulez ! –, l'idée même de la femme compositeur. Ne disposons-nous pas de l'exemple significatif d'un Mendelssohn brisant l'essor de sa jeune sœur, Fanny, en interdisant aux éditeurs la publication de sa musique (pourtant si belle qu'on l'a longtemps connue comme étant de la main de Félix) ? Et un bref regard jeté sur les plus grandes aires de civilisation, de la Chine à l'Afrique subsaharienne, de l'Amérique pré-colombienne à l'Inde, ne fait que confirmer cet ostracisme qui n'est pas précisément à la gloire du mâle humain !

Des raisons d'espérer

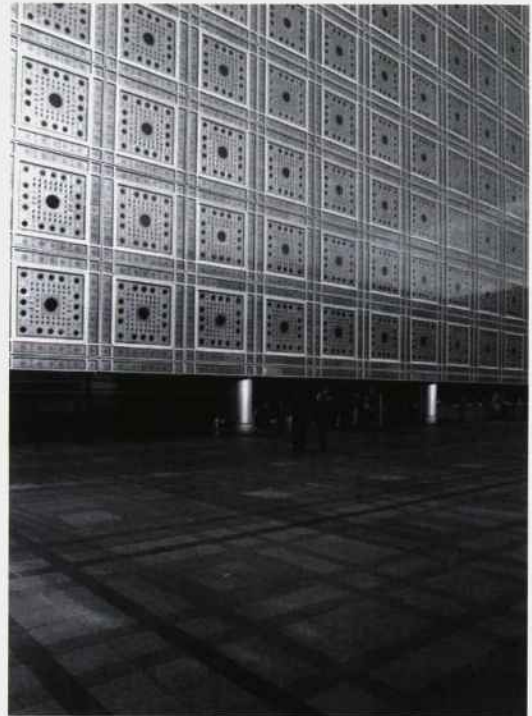
Mais précisément, n'y a-t-il pas dans le caractère universel de cette canaillerie masculine quelques raisons d'espérer ? N'y découvrons-nous pas la preuve que tous les hommes se ressemblent, au moins par ce qu'ils ont de moins édifiant ? J'y ai souvent songé à l'occasion des nombreux concerts auxquels j'ai assisté dans les locaux de l'Institut du monde arabe. En écoutant, par exemple, l'extraordinaire jeune pianiste franco-syrienne Racha Arodaky interpréter les grands romantiques comme il n'est donné qu'aux artistes élus de le faire, mais aussi en la regardant opérer sa conquête magistrale de la scène et du public, j'ai pensé qu'en ce lieu, rien n'était plus démonstratif du formidable pouvoir d'agrégation des âmes possédées par la musique. Le hasard fit d'ailleurs qu'à quelques jours d'intervalle, une rencontre, tout aussi magique, était proposée dans les mêmes locaux, avec "l'héritière andalouse", Beihdja Rahal, formée au Conservatoire d'Alger, installée en France et chantant les sortilèges du mode andalou en usant indifféremment de la *kouitra*, du *luth*, de la *derbouka* ou du violon ! On l'aura compris, en cette année 2004 l'Institut du monde arabe a lancé une formidable programmation sous le titre "Des voix et des femmes" qui a couvert les mois de mars et de mai. J'ai évoqué les deux premières rencontres, pour le choc qu'elles ont provoqué auprès du public, mais ce

programación, bajo el título "Voces y mujeres", durante los meses de marzo y mayo. He evocado los dos primeros conciertos por el impacto que provocaron en el público, pero merecerían ser citadas y presentadas las intérpretes que continuaron el ciclo, transmitiéndonos los ecos de Marruecos y de Egipto, de Túnez y de Turquía, de Uzbekistán y del Yemen. En una palabra, de todos los horizontes del mundo árabe. Estas intérpretes contribuyeron poderosamente a unirnos y a solicitar la renovación de tales iniciativas.

Una de las consecuencias más destacables de un compromiso como éste no es otra, de forma paradójica, que la superación de toda tentación patrioter y de todo repliegue comunitarista. Para un oyente francés contemporáneo, escuchar cómo una argelina canta el genio musical de la España medieval es una gran demostración, por absurdo, de la necesaria comunión de todos los destinos terrestres. Una vez más, la música, que escapa por esencia de todo yugo dogmático que no sea estético (¡y quizá ni eso!), demuestra su insustituible capacidad para unir. Para conciliar lo irreconciliable, para despojar de conflictos los encuentros (ni rencor ni triunfo al salir de un concierto, al contrario de lo que sucede con las imprecaciones y rugidos de felicidad que provocan las "victorias" y "derrotas" pretendidamente deportivas). A todos los que dudan de la posibilidad de un progreso común que, siendo beneficioso para todos (tanto para hombres como para mujeres, niños o ancianos, músicos o no), haga abstracción de todos los colores de la piel y de todos los rituales y dogmas, sólo les daría un consejo, que vayan a los conciertos que el Instituto del Mundo Árabe ofrece a un público del que hay que desear que se amplíe día a día.

La historia del Instituto

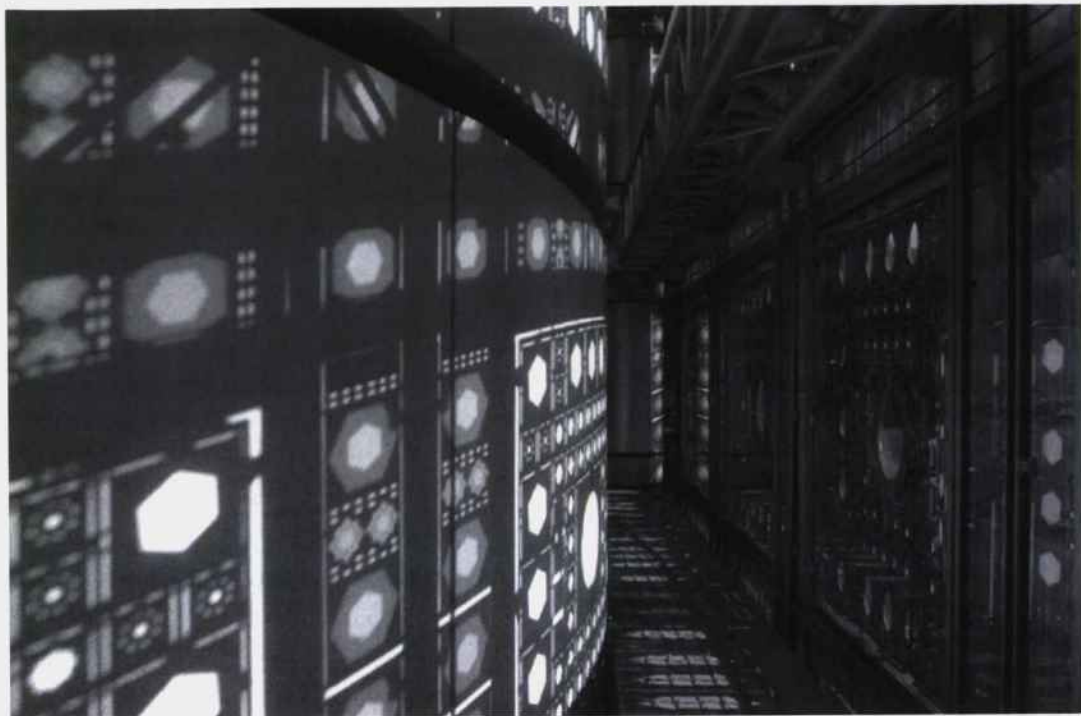
El Instituto del Mundo Árabe, símbolo brillante de cooperación cultural, nació de la voluntad política. Francia, amiga de numerosos países árabes, pensó a partir de 1974 en dar forma a un establecimiento cultural común a las dos civilizaciones. A pesar del acuerdo firmado en 1980 entre París y veinte países árabes, haría falta espe-



L'Institut du monde arabe, 2001. © Philippe Tarbouriech.

sont toutes les interprètes suivantes qui mériteraient d'être citées et présentées. Nous transmettant les échos du Maroc et de l'Égypte, de la Tunisie et de la Turquie, de l'Ouzbékistan et du Yémen, en un mot de tous les horizons de l'univers arabe, elles auront puissamment contribué à nous en rapprocher et à solliciter le proche renouvellement de telles initiatives.

L'une des conséquences les plus remarquables d'un engagement de cette nature n'est autre, de façon paradoxale, que le dépassement de toute tentation cocardière et de tout repli communautariste. Pour un auditeur français contemporain, entendre une Algérienne chanter le génie musical de l'Espagne médiévale est une grande démonstration, par l'absurde, de la nécessaire communauté de toutes les destinées terrestres. Une fois encore, la musique, qui échappe par essence à tout carcan dogmatique autre qu'esthétique (et encore !), fait la preuve de son irremplaçable capacité à unir. À concilier l'inconciliable, à déconflictualiser toutes les rencontres (ni rancœur ni



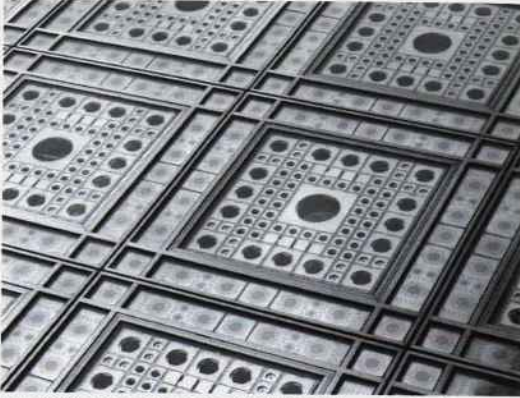
L'Institut du monde arabe, 2001. © Philippe Tarbouriech.

rar hasta el año 1984 para asistir a la apertura de la obra, confiada a los arquitectos Gilbert Lézénès, Jean Nouvel y Pierre Soria, con el apoyo de la agencia Architecture Studio. La fachada curva está constituida por una pared-cortina que forma una especie de inmensa persiana veneciana. Entre sus curiosidades, destacamos el reflejo dibujado de los grandes edificios parisinos. Más austero, el conjunto de la biblioteca está completamente acristalado y protegido por barras de aluminio. A semejanza de la Cité de la Musique, el Instituto nos habla de los nuevos valores del mundo contemporáneo, el saber, la memoria, el intercambio. Monumento de la tradición árabe en el corazón del mundo actual, el gran edificio conjuga innovación tecnológica occidental y mito oriental, especialmente en la concepción del muro de cuadrados de cristal con diafragmas que retoman el principio de las celosías del mundo árabe, destinadas a atenuar la luz del sol y permitir a las mujeres el ver sin ser vistas. Compuestos de elementos móviles, los cuadrados están equipados con

triumphe au sortir d'un concert, à l'inverse des imprécations et beuglements de joie qui saluent les "victoires" et les "défaites" prétendument sportives). À tous ceux qui doutent de la possibilité d'un progrès commun qui, profitable à tous (aux femmes comme aux hommes, enfants ou vieillards, musiciens ou non), fera abstraction de toutes les couleurs d'épiderme comme de tous les rituels et dogmes, je n'aurai qu'un conseil à donner : précipitez-vous aux concerts que l'Institut du monde arabe offre à un public qu'il faut souhaiter chaque jour un peu plus large.

L'histoire de l'Institut

L'Institut du monde arabe, symbole éclatant de coopération culturelle, est né d'une volonté politique, la France, partenaire de nombreux pays arabes, ayant pensé dès 1974 à fonder un établissement culturel commun aux deux civilisations. En dépit de l'accord signé dès 1980 entre Paris et vingt pays arabes, il faut attendre l'année 1984 pour assister à l'ouverture du chantier confié aux architectes



L'Institut du monde arabe, 2001. © Philippe Tarbouriech.



L'Institut du monde arabe, 2001. © Jason Kottke.

un mecanismo que permite regular la cantidad de luz favorable para la conservación de las obras y de los libros; por otro lado, el carácter heterogéneo de los elementos aquí reunidos atrae la atención hacia la rara eficacia estructural del esqueleto de acero. En fin, como Beaubourg, la nueva institución se ha implantado totalmente en el ambiente cultural local –especialmente por sus conciertos y exposiciones– hasta el punto de figurar ya, a pesar de su juventud, entre los “imprescindibles” de la capital francesa.

Gérard Denizeau es profesor de Historia del Arte Contemporáneo y encargado de la asignatura “Música y arte” en la Universidad de París 4.

Gilbert Lézénès, Jean Nouvel et Pierre Soria, avec le soutien de l'agence Architecture Studio. La façade courbe est constituée d'un mur-rideau formant une sorte d'immense store vénitien. Parmi ses curiosités, on relève le reflet dessiné des grands édifices parisiens. Plus austère, le bloc de la bibliothèque est entièrement vitré et protégé par des barres d'aluminium. À l'instar de la Cité de la Musique, l'Institut chante les nouvelles valeurs du monde contemporain, le savoir, la mémoire, l'échange. Monument de la tradition arabe au cœur du monde d'aujourd'hui, le grand édifice allie innovation technologique occidentale et mythe oriental, notamment dans la conception de ces parois en diaphragmes qui reprennent le principe des moucharabiehs du monde arabe, destinés à atténuer la lumière du soleil comme à permettre aux femmes de voir sans être vues. Composées d'éléments mobiles, les parois sont équipées d'un mécanisme permettant de régler la quantité de lumière favorable à la conservation des œuvres et des livres ; par ailleurs, le caractère hétérogène des éléments ici réunis attire l'attention sur la rare efficacité structurelle de la charpente d'acier. Enfin, comme Beaubourg, la nouvelle institution s'est totalement implantée dans l'animation culturelle locale – notamment par ses concerts et ses expositions – au point de figurer désormais parmi les “incontournables” de la capitale française, en dépit de sa jeunesse.

Gérard Denizeau est maître de conférences en Histoire de l'art contemporain et chargé de la matière “Musique et arts” à l'Université de Paris 4.

Vicente Escudero: el encuentro del flamenco con la India

Vicente Escudero : la rencontre du flamenco et de l'Inde



Vicente Escudero (dcha. /à droite) con/avec Uday Shankar, París 1930. (Foto cortesía/Photo courtoisie de María Milagros Sandonís Escudero y/et Julio Fraile Muñumer, sobrinos/neveux de V. Escudero).

A menudo se habla del encuentro o diálogo entre culturas como un ideal, una abstracción que se debate en foros mundiales, reuniones políticas y eventos académicos. Las Naciones Unidas tratan desde hace varios años de promover el "Diálogo entre Civilizaciones" con resoluciones que celebran "el empeño colectivo de la comunidad internacional en promover una mayor comprensión mediante el diálogo constructivo entre civilizaciones."¹

Pero los protagonistas del encuentro entre culturas son sin duda alguna las personas; casi siempre las personas comunes, individuos anónimos, que contribuyen con pequeños o grandes gestos al acercamiento de pueblos y culturas. Y a veces son los genios que logran integrar en su arte el encuentro

On parle souvent de la rencontre ou du dialogue entre les cultures comme s'il s'agissait d'un idéal, d'une sorte d'abstraction dont on discute dans des forums internationaux, réunions politiques ou conférences académiques. Depuis plusieurs années les Nations Unies essayent de promouvoir un "Dialogue entre les Civilisations", sur la base de résolutions qui mettent l'accent sur "la persistance de la Communauté internationale à promouvoir, par le dialogue, une plus grande compréhension constructive entre les civilisations."¹

Mais, sans aucun doute, les personnes sont les principaux protagonistes de la rencontre entre les cultures ; presque toujours les plus simples ; les anonymes, celles qui favorisent, à travers de gestes



Vicente Escudero. Foto del libro/*Photo du livre Mi baile* (Ed. Fundación Municipal de la Cultura, Valladolid, 1994).
Cortesía/*courtoisie*: Centro de Documentación de la Música y la Danza. INAEM.

de diversas tradiciones y se convierten en catalizadores de este diálogo en cuerpo y espíritu.

El insólito bailar de flamenco Vicente Escudero y el célebre bailarín de la India Uday Shankar mantuvieron a lo largo de muchos años una serie de contactos que tuvieron una singular importancia para Escudero, investigador de las raíces de los gitanos y del flamenco. Este pionero e innovador del baile flamenco nacido en la calle Tudela de Valladolid se instaló en París en 1909, después de haber salido de España a Lisboa en 1908 para "conquistar" la fama². Y así fue, pues llegó a ser considerado el máximo exponente del baile español y principal impulsor del baile flamenco en el mundo. Combinaba su imparable espíritu innovador y apuesta por la experimentación con un profundo conocimiento de la tradición y el flamenco: "Ha habido críticos que han calificado a Escudero de 'revolucionario'. Y lo fue... nadie como él indagó y ejercitó maneras nuevas, ritmos insólitos, estéticas atrevidas y concurrentes con las de las artes plásticas más de vanguardia. Pero para ello, nuestro bailarín ahondó primero en las más genuinas fuentes de la danza tradicional, del arte *jondo*, de la estética y plástica del flamenco puro."³

Su insaciable curiosidad por otras disciplinas, danzas, cantes y vanguardias artísticas (sobre todo en la pintura), le hicieron colaborar con los mejores coreógrafos, bailarines y artistas de la época. Poco después de darse a conocer en París al ganar un concurso internacional de danza en 1920, bailó en los ballets rusos de Diaghilev, que presentó en París *Cuadro Flamenco* en 1921. Un año más tarde ofreció en la prestigiosa Sala Gaveau un recital de danzas españolas "que era el primero que se ha bailado en el mundo con nuestras danzas y por un artista español."⁴ En 1924, el mismo año en que Uday Shankar terminó su primera experiencia con la compañía de Pavlova y empezó a colaborar con otras bailarinas europeas enseñándoles movimientos de la India, Escudero debutó junto a Carmita García en el Teatro Fortuny de París ofreciendo el primer ballet "auténticamente español."⁵

Durante las Navidades de 1932 hasta enero de

modestas o no, el rapprochement entre les peuples et entre les cultures. De leur côté, les génies parviennent parfois à intégrer dans leur art la fusion de diverses traditions : ils catalysent le dialogue qui se fait corps et esprit.

L'insolite danseur de flamenco Vicente Escudero et le célèbre interprète indien Uday Shankar ont entretenu durant de nombreuses années des contacts qui, pour Escudero, en tant que chercheur qui s'interroge sur les racines des Gitans et sur celles du flamenco, ont pris une importance singulière. Né à Valladolid, dans la rue Tudela, ce pionnier novateur de la danse flamenco s'est installé à Paris en 1909, après avoir quitté l'Espagne en passant en 1908 par Lisbonne, pour se jeter à l'assaut de la notoriété². C'est ainsi qu'il est parvenu à être reconnu comme le principal représentant de la danse espagnole et incontestable promoteur du flamenco dans le monde. Son incontrôlable esprit novateur se nourrissait de cette recherche fondée sur une connaissance profonde de la tradition et du flamenco : "Certains critiques ont qualifié Escudero de 'révolutionnaire'. Ce qu'il fut... Personne d'autre n'a étudié et exploré comme lui tant de formes nouvelles, de rythmes inattendus, d'esthétiques audacieuses pouvant rivaliser avec celles des avant-gardes des arts plastiques. Pour cela notre danseur s'est d'abord plongé dans les sources authentiques de la danse traditionnelle, dans l'esthétique de l'art *jondo*, ce chant traditionnel andalou, et dans la plastique du flamenco pur."³

Sa curiosité insatiable pour un grand nombre de disciplines telles que la danse et le chant, tout comme pour les avant-gardes artistiques (surtout en peinture) l'a conduit à collaborer avec les meilleurs chorégraphes, danseurs et artistes de son époque. Peu après s'être fait connaître à Paris, ayant participé à un concours où il fut couronné en 1920, il a dansé, en 1921, avec les Ballets Russes de Diaghilev, qui présentaient à Paris *Cuadro Flamenco*. Une année plus tard, dans cette même ville, dans la prestigieuse salle Gaveau, il inaugurerait un récital de danses espagnoles : "le premier récital au monde de danses espagnoles interprétées par un artiste espagnol."⁴ En 1924, Escudero débute avec Carmita García au Théâtre Fortuny de Paris

1933 el empresario Sol Hurok organizó un Festival de Danza Internacional en el New Yorker Theater en el que tres famosos solistas y sus compañías compartían cartelera: Mary Wigman de Alemania, Uday Shankar y el bailar vallisoletano Vicente Escudero. Este último había sido presentado al público neoyorquino el 17 de enero de 1932 en el teatro de la Calle 46, y la gira de 1932/33 en Estados Unidos significó la cumbre del éxito y la fama en su brillante carrera que ya había cosechado triunfos en Europa⁶. En febrero de 1931 había bailado en Londres en el homenaje a Anna Pavlova, fallecida en enero de ese mismo año en La Haya. Pavlova había planeado para la temporada 1931/32 una gira por Estados Unidos con Escudero, a quien había conocido en París unos años antes en una actuación del bailarín en la Sala Pleyel. Sol Hurok en sus memorias hace mención especial a Uday Shankar y Vicente Escudero, ambos presentados a él por el marido de Anna Pavlova. Los dos bailarines eran las atracciones exóticas de Hurok, un astuto hombre de negocios de los espectáculos, que supo lanzar al público americano las nuevas tendencias en la danza probadas en Europa e introducir en el circuito americano el gusto por lo diferente, lo extraño y lo exótico. En 1932 y 1933 produjo extensas giras presentando por todo el territorio de los Estados Unidos sus nuevos espectáculos estrella: la delicadeza y originalidad de los ballets indios de Shankar y el fuego y la furia del flamenco del pintoresco Escudero y sus compañeras de tablao, Carmita y Carmela. Hurok describe con detalle cómo estos dos genios de la danza, cada uno con su peculiar estilo, manejaban con distinguido carisma y firmeza sus *troupes* artísticas⁷.

En una entrevista publicada en 1956 en el semanario *El Español*, Escudero comenta que conoció a Uday Shankar en 1930 en París. El artículo incluye una foto de ese supuesto primer encuentro⁸. Ambos bailarines trabajaban en París desde principios de los años veinte, experimentando y dándose a conocer antes de saltar al estrellato internacional en EE.UU., donde coincidieron de nuevo en la gala de danza de Nueva York del invierno de 1932/33. Es posible que se

où il inaugure cette fois un ballet "authentiquement espagnol."⁵ La même année, Uday Shankar, qui achève son expérience avec la compagnie de danse Anna Pavlova, commence à collaborer avec d'autres danseuses européennes auxquelles il enseigne des mouvements indiens.

À New York, l'impresario Sol Hurok a organisé durant les fêtes de Noël des années 1932 et 1933 un Festival International de Danse, au New Yorker Theater, festival au cours duquel trois solistes célèbres et leurs compagnies partageaient l'affiche: l'Allemande Mary Wigman, l'Indien Uday Shankar et le danseur espagnol de Valladolid, Vicente Escudero. Ce dernier avait été présenté au public new-yorkais le 17 janvier 1932, au cours d'une représentation qu'il donnait au théâtre de la *46th Street*. Ses triomphes en Europe⁶, sa performance à New York, s'ajoutant à la tournée de la saison 1932/1933 aux États-Unis, ont consacré sa renommée et l'ont porté au sommet de sa brillante carrière. En février 1931, à l'occasion d'un hommage rendu à Anna Pavlova, décédée en janvier de la même année à La Haye, il dansait à Londres. Anna Pavlova avait projeté pour la saison 1931/1932 de partager avec Escudero une tournée à travers les États-Unis. Elle l'avait rencontré à la salle Pleyel, à Paris, quelques années auparavant, alors qu'il donnait un spectacle. Dans ses mémoires, Sol Hurok accorde une attention particulière à Uday Shankar et à Vicente Escudero, tous deux présentés à Sol Hurok par le mari d'Anna Pavlova. Ils incarnaient, chacun à sa manière, le charme exotique qu'Hurok, astucieux homme d'affaires du monde des spectacles, a su présenter au public américain comme les figures des nouvelles tendances de la danse en Europe. Ces "attractions exotiques" permettaient d'instiller dans les circuits américains et dans les habitudes, le goût pour ce qui est différent, étrange, le goût pour l'exotisme. Sol Hurok a produit en 1932 et 1933 d'énormes tournées, présentant ses nouveaux spectacles vedettes sur tout le territoire des États-Unis : la délicatesse et l'originalité des Ballets Indiens de Shankar, opposées au feu et la fureur du flamenco du pittoresque Escudero et de ses compagnes de scène, Carmita et Carmela. En ce qui concerne la vie des deux groupes artistiques, Hurok

conocieran ya desde finales de los años veinte, y que el vínculo conector fuera la diva del ballet Anna Pavlova, que tenía relación con ambos artistas y que había investigado tanto la danza india como el flamenco durante los años veinte. En el libro autobiográfico *Mi baile*, publicado en 1947, Escudero habla de su vida, su mundo, su trayectoria como bailarín, su estética, sus amistades y viajes, y su búsqueda de los orígenes del flamenco, incluido sus contactos con la India: "Está demostrado que los gitanos provienen del Indostán, como es sabido, y no de Egipto como erróneamente se ha venido diciendo, ya que en este país fue precisamente donde menos tiempo les dejaron pasar, a través de su trágica historia. En el Indostán, como es sabido, existe una gran cantidad de lenguas y razas diferentes, que en la antigüedad estaban constituidas en tribus. Una de ellas fue la gitana, pero por no aceptar las leyes que sus vecinos querían imponerles, les declararon la guerra y tuvieron que huir, iniciando su éxodo a través de Europa.

Convencido de que lo que llamamos baile flamenco no es sino la forma de expresión que tomaron los bailes gitanos en España, y tratando de descubrir las analogías que pudiera tener con las manifestaciones coreográficas gitanas en otros países, he recorrido en sentido inverso la misma ruta que siguió este pueblo, hace cinco siglos, a través de Europa. En todas partes donde viven gitanos he podido encontrar en sus cantes y bailes vestigios de una misma influencia."⁹

Cuando estalló la Primera Guerra Mundial Escudero, que tenía 26 años, viajó por toda Europa huyendo de la guerra y presentando su arte de bailar. Pero la Europa de esos años no era la mejor fuente de inspiración y el bailarín tenía la mirada puesta más lejos. Su espíritu aventurero e investigador le llevó más tarde a recorrer desde Europa Central y los Balcanes gran parte de Asia Meridional pasando por Siria, Caldea, Palestina y Egipto hasta llegar al "Indostán" e incluso a la isla de Bali en Indonesia, como él mismo comenta¹⁰. En todos esos lugares buscó los orígenes del baile flamenco y, a la vez que trató de mostrar su danza, quiso encontrar formas locales que incor-

decrir en detalle comment ces génies de la danse, chacun dans son style, maniaient avec un charisme particulier et une fermeté singulière leurs compagnies respectives⁷.

Selon un entretien publié en 1956 dans l'hebdomadaire *El Español*, Escudero commente qu'il a connu Uday Shankar en 1930 à Paris. L'article inclut une photographie de cette hypothétique première rencontre⁸. Les deux danseurs travaillaient à Paris depuis le début des années vingt. Ils se familiarisaient avec la scène et se faisaient connaître avant d'affronter le public international, en particulier aux États-Unis, où ils se rencontrèrent de nouveau à l'occasion du gala de la danse de New York de l'hiver 1932/1933. Il n'est pas impossible qu'ils se soient déjà connus vers la fin des années vingt, et que leur lien ait été Anna Pavlova, la diva du ballet. Elle connaissait les deux artistes car elle avait entrepris des recherches sur la danse indienne et s'intéressait alors tout autant au flamenco. Dans son livre autobiographique, *Mi baile [Ma Danse]*, publié en 1947, Escudero parle de sa vie, de son monde, de sa trajectoire comme danseur, de son esthétique, de ses amitiés, de ses voyages et de sa recherche des racines du flamenco, y compris de ses contacts avec l'Inde : "Il est démontré que les Gitans proviennent de l'Indoustan. Ils ne sont en effet pas originaires d'Égypte comme il a été prétendu. Parmi les tragédies de leur histoire, l'Égypte représente l'un des pays où ils ne purent demeurer. En Indoustan, durant l'antiquité, l'existence de nombreuses langues et races avait favorisé un regroupement des groupes ethniques en tribus. L'une d'elles était le peuple gitan. Ne voulant pas accepter les lois imposées par leurs voisins, les Gitans furent confrontés à une guerre. Ils durent s'enfuir; c'est alors que commença leur exode à travers l'Europe.

Convaincu que ce que nous appelons danse flamenco n'est autre chose que la forme qu'adoptèrent ces danses en Espagne, et afin de découvrir les possibles analogies entre les manifestations chorégraphiques gitanes des autres pays, j'ai parcouru en sens inverse le même chemin qu'avait suivi ce peuple à travers l'Europe il y a cinq siècles. Là où vivent des Gitans, j'ai trouvé dans leurs chants et dans leurs danses des vestiges d'une même influence."⁹

porar en su propio baile. En los bailes de la India, “que tienen todos los elementos que caracterizan al baile gitano”, Escudero encontró “el arranque de la música, del canto, y del baile de los gitanos”, y los vestigios más antiguos del baile y traje flamenco. Escudero relata en varias entrevistas: “estuve mucho tiempo en el Indostán, estudiando el origen de la raza gitana... para incorporar a mi arte la riqueza plástica de sus éxitos.”¹¹ De ninguno de los documentos del archivo de Escudero se desprende en qué fechas exactas llegó a realizar esa expedición hasta la India e Indonesia, pero parece ser que fue en el primero de los dos viajes que hizo a Oriente Medio y Egipto, es decir, hacia finales de la primera década, “en un ferrocarril construido por los Alemanes durante la guerra y que se hallaba en las peores condiciones.”¹² El segundo viaje a Oriente Medio lo realizó en 1929/1930 como parte de una gira de actuaciones contratadas en Grecia, Turquía, Siria y Egipto, viajando en el famoso tren *Orient Express*¹³.

Escudero fue el primer bailarín de flamenco que indagó en las raíces del flamenco por toda Europa, Oriente Medio y Asia. De ser confirmadas las fechas de su viaje a la India a finales de la primera década del siglo, también sería Vicente Escudero el primer bailarín moderno que investigó las danzas y vestuarios de la danza india llegando hasta allí. Antes de que lo hicieran otros bailarines famosos como Pavlova (1922/23) y los americanos Ted Shawn (1926), esposo de Ruth St. Denis, “La Meri” (Russell Meriwether Hughes), primera bailarina extranjera que estudió en las recién creadas escuelas regionales de danza india en los años treinta¹⁴, e incluso antes que el propio Uday Shankar, que no se había dedicado a la danza hasta que conoció a Pavlova a principios de los años veinte. Es muy significativo pues el papel pionero de Escudero en el mundo como investigador del flamenco y de los “lazos culturales” entre España y la India. Su propia obra y estilo hacen de él un puente entre culturas, entre tradición e innovación, y entre disciplinas artísticas. En *Mi Baile*, aparte de dejar constancia de su interés por la India, el bailarín escribe sobre sus

Lorsque la Première Guerre Mondiale a éclaté, Escudero avait 26 ans. Il fuyait la guerre et étalait à travers l'Europe son art de danseur. Mais l'Europe de ces années-là n'était pas la meilleure source d'inspiration qui soit et le danseur entrevoyait d'autres perspectives. Plus tard, son esprit aventureux et chercheur le conduisit à parcourir, depuis l'Europe Centrale et les Balkans, une grande partie de l'Asie Méridionale, en passant de la Syrie à la Chaldée, de la Palestine à l'Égypte, pour aboutir en “Indoustan” et même à l'île de Bali, en Indonésie, comme il le commente¹⁰. Dans tous ces lieux il a tenté de découvrir les origines de la danse flamenco en même temps qu'il a essayé de montrer sa danse. Il intégrait dans sa propre danse des formes locales. Dans les danses indiennes, “qui possèdent tous les éléments qui caractérisent la danse gitane”, Escudero a découvert “le point de départ de la chanson et de la danse des gitans”, ainsi que les vestiges les plus anciens de sa danse et du costume flamenco. Escudero raconte dans divers entretiens : “j'ai passé beaucoup de temps à étudier en Indoustan l'origine de la race gitane... pour incorporer à mon art la richesse plastique de ses succès.”¹¹ Rien dans ses documents d'archive ne nous indique à quelle date il a entrepris ce voyage jusqu'en Inde et en Indonésie. Il semble cependant que ce fut à l'occasion du premier de ses deux voyages au Moyen Orient et en Égypte, c'est-à-dire vers la fin de la première décennie, “dans un chemin de fer construit par les allemands pendant la guerre et qui se trouvait dans les pires conditions.”¹² Le second voyage au Moyen-Orient il l'a effectué en 1929/1930, dans le cadre d'une tournée de spectacles en Grèce, en Turquie, en Syrie et en Égypte, voyageant dans le mythique *Orient Express*¹³.

Escudero a été longtemps l'unique danseur de flamenco à avoir étudié les racines du flamenco en Europe, au Moyen-Orient et en Asie. Si les dates supposées de son premier voyage devaient se confirmer, il aura été également, en tant que danseur moderne, à l'initiative des recherches liées aux costumes de la danse indienne. Donc avant d'autres danseurs célèbres, comme Anna Pavlova (1922/1923) et les Américains Ted Shawn (1926), époux de Ruth St. Denis, ou “La Meri” (Russell Meriwether

contactos con Uday Shankar, el creador de la "danza moderna india": "También he tenido ocasión de presenciar interpretaciones de bailes indostánicos por el excepcional bailarín indígena Udaï-Shankar, y en todos ellos he podido apreciar coincidencias con el nuestro, en cuanto a estilo y carácter se refiere. Recuerdo que una cantadora de su compañía, en una canción, imprimía a su voz las mismas inflexiones que en la 'seguriya gitana'.

En muchas conversaciones con Shankar, ambos hemos coincidido en opinar que el origen de la raza y folklore gitano es indostánico. En el diccionario de este país he podido encontrar más de un treinta por ciento de palabras gitanas, mientras que en el egipcio no he hallado ni una sola. Sin embargo, tanto el idioma como los bailes se han ido desvirtuando con el tiempo, al contacto con los usos y costumbres de las distintas naciones donde se establecieron."¹⁵

Varias personalidades del mundo artístico e intelectual han señalado que Escudero asumió como bailarín influencias y elementos vinculados a la India. La bailarina y coreógrafa Gloria Mandelik cuenta que a finales de los años cincuenta en el Café Gijón artistas como Manuel Viola¹⁶ o el cantaor Rafael Romero hablaban de las conexiones que Vicente Escudero solía establecer entre el flamenco y técnicas esenciales de la danza india, sobre todo algunas posiciones de los brazos y la intensidad de la mirada. Mandelik atribuye el peculiar braceo de Escudero a que el bailarín podría haberse fijado en la posición de brazos *Natyarambhe*, utilizada en *Alarippu*, la pieza inicial de un recital de danza *Bharata Natyam*. Ya en sus inicios Escudero hacía hincapié en la importancia de los brazos, como comenta en *Mi Baile*: "Veía que todos bailaban igual, como cortados por un mismo patrón, con estilo uniforme, aprendido en las mismas fábricas de baile. Y aunque algunos realizaban su trabajo con una precisión y un virtuosismo admirables, no me interesaba imitarles... Me creé pues mi propia escuela, con la técnica que iba aprendiendo de ver y observar. Y digo mi propia escuela porque, a pesar de que los pasos eran los mismos, siempre les fal-

Hughes) qui, dans les années trente¹⁴ fut la première danseuse étrangère à étudier dans les nouvelles écoles régionales de danse indienne, avant Uday Shankar lui-même, qui ne s'est consacré à la danse qu'après avoir connu la grande Pavlova, au début des années vingt. Le rôle pionnier d'Escudero, en tant que chercheur du flamenco et des "liens culturels" entre l'Espagne et l'Inde, est donc très significatif. C'est son œuvre même qui jette un pont entre des cultures, des traditions et des innovations, et entre des disciplines artistiques. Dans *Mi baile*, non content d'évoquer son intérêt pour l'Inde, il ajoute à propos de ses relations avec Uday Shankar, le créateur de la "danse moderne indienne": "J'ai eu aussi l'occasion d'assister à des représentations de danses de l'Indoustan interprétées par l'exceptionnel danseur autochtone Udaï-Shankar, dans lesquelles j'ai pu apprécier des coïncidences avec la nôtre en ce qui concerne le style et le caractère. Je me souviens qu'une chanteuse de sa compagnie imprimait à sa voix les mêmes inflexions que celles de la *seguriya gitana*.

À l'occasion de nombreuses conversations avec Shankar, nous avons tous les deux été d'accord pour considérer que l'origine de la race et du folklore gitan est de l'Indoustan. Dans leur dictionnaire j'ai trouvé environ trente pour cent de mots gitans, tandis que dans celui égyptien je n'en ai trouvé aucun. Toutefois, la langue comme les danses ont été affaiblies avec le temps, au contact des us et coutumes des différentes nations où elles se sont établies..."¹⁵

Diverses personnalités du monde artistique et intellectuel ont fait observer qu'Escudero a intégré en tant que danseur des influences et des éléments liés à l'Inde. La danseuse et chorégraphe Gloria Mandelik raconte qu'à la fin des années cinquante, dans le fameux Café Gijón de Madrid, des artistes comme Manuel Viola¹⁶ ou le chanteur Rafael Romero parlaient des relations que Vicente Escudero établissait généralement entre le flamenco et les techniques fondatrices de la danse indienne, surtout concernant la positions des bras et l'intensité du regard. Mandelik attribue en particulier au mouvement des bras d'Escudero le fait que le danseur ait emprunté cette position des bras *Natyarambhe*,

taba o les sobraba algo que yo quitaba o añadía. Con el movimiento y la plástica hacía lo mismo y con el ritmo otro tanto... Hay bailarines de medio cuerpo para abajo: se expresan únicamente con las piernas, pero no saben qué hacer con los brazos, apenas tienen braceo..."¹⁷

En un artículo de prensa publicado en 1962 sobre las relaciones entre la India y los gitanos, "Sánscrito entre cante jondo con calés en medio", Pablo Corbalán menciona como puntos de referencia las investigaciones realizadas por Roger Riviere, catedrático de Indología de la Facultad de Letras de Madrid, y el propio baile de Vicente Escudero: "El que los indios tengan alguna relación con los gitanos no me extraña nada si recuerdo unas memorables *seguiriyas* que vi bailar a Vicente Escudero en el curso de las cuales el estatuario vallisoletano nos mostró dinámicamente todas las figuras que en el alto relieve adornan los milenarios templos del hinduismo. Aquella tarde Vicente Escudero más que un bailarín parecía un sacerdote en trance de evocar a las divinidades por medio de la danza. Para esa comunidad hispano-india de la flamenquería, Vicente estaría como pintando para el puesto de gran jefe."¹⁸

Otro importante vínculo entre el flamenco y la India la establece el bailarín mismo repetidas veces en el cante. Para Escudero "el cante y el baile deben ir siempre unidos porque este es el eco plástico del misterio poético." Y es que Escudero no sólo apreció "pasos como los nuestros en bailes de la India..."¹⁹, sino que también constató el sabor indio de la "seguiriya gitana" y decidió trasladar ese "arte jondo" a la danza: "la 'seguiriya' nos vino con los gitanos del Indostán. Pero este arte 'jondo' se transformó y evolucionó entre nosotros antes de adquirir esa sobriedad y ese dramatismo que le caracterizan. Como nadie hasta ahora se había decidido a bailar la 'seguiriya', yo tampoco me atrevía, temiendo cometer un sacrilegio. Mas a fuerza de meditación y estudio comprendí que era labor que merecía emprenderse, pero respetando la técnica rítmica, evocando el origen y expresando en la danza la emoción y el sentimiento del cante y la guitarra."²⁰

utilisée dans la pièce introductive (*Alarippu*) d'un récital de danse Bharata Natyam. Comme il le commente dans *Mi baile*, Escudero insiste très tôt sur l'importance de la position des bras : "Je voyais que tous dansaient de la même façon, comme façonnés dans un même moule, avec des styles uniformes, appris dans les mêmes 'fabriques' de danse. Et bien que certains effectuaient leur travail avec une précision et une virtuosité admirables, cela ne m'intéressait pas de les imiter... J'ai créé ma propre école, avec la technique que j'apprenais à force de regarder et d'observer. Je dis ma propre école parce que, bien que les pas soient les mêmes, il leur manquait toujours quelque chose que j'ajoutais, ou bien il y avait toujours quelque chose de trop dont je me débarrassais. Avec le mouvement, la plastique et le rythme je faisais de même... Il y a des danseurs qui ont tout dans les jambes et qui ne savent que faire de leurs bras; à peine font-ils travailler les bras..."¹⁷

Dans un article de presse publié en 1962 sur les relations entre l'Inde et les gitans, "le Sanscrit entremêlé de chants andalous (jondo) et de chants gitans", Pablo Corbalán mentionne comme points de référence, d'une part, les recherches effectuées par Roger Riviere, professeur d'Etudes Indiennes à la Faculté de Lettres de Madrid, et d'autre part la danse de Vicente Escudero : "Que les Indiens aient une certaine relation avec les Gitans, cela ne m'étonne pas du tout. Je me souviens des mémorables *seguiriyas* dansées par Vicente Escudero au cours desquelles le magistral Espagnol de Valladolid nous a montré toutes les figures dynamiques qui ornent le haut relief des temples millénaires de l'hindouisme. Cet après-midi-là Vicente Escudero, bien plus qu'un danseur, s'était littéralement transformé en officiant en transe qui invoque les divinités en dansant. Pour cette communauté hispano-indienne du flamenco, Vicente pouvait prétendre au statut de grand chef."¹⁸

Un autre lien important entre le flamenco et l'Inde a été découvert par le danseur, à plusieurs reprises, dans les chants. Pour Escudero, "le chant doit être toujours uni à la danse parce qu'il est l'écho esthétique du mystère poétique". C'est qu'Escudero non seulement appréciait "des pas semblables aux

Esa misma cualidad, esos "aires lánguidos" que tienen algunas técnicas de canto de la India, fue lo que también le evocó a Anita Delgado su tierra natal cuando escuchó a un grupo de artistas en el Palacio de Udaipur en 1913. En una nota explicativa en su disco *Antología selecta de cante flamenco auténticamente*, Escudero también menciona a Aziz Balouch, agregado cultural de la Embajada de Pakistán en Madrid de 1952 a 1955, y procedente de la región de Sind, que estudió muchos años cante flamenco con el Niño de Marchena: "...me dijo en una ocasión que cante 'jondo' tiene dos significados: uno sentimental y espiritual; el otro etimológico. 'Los cantes de mi país tienen un gran parecido en particular, a sus soleares, a la *seguriya* y a los martinete.' Entonces le dije yo: –también la *debla*, y las tonas son de la misma estirpe gitana. Si yo le canto una de éstas en *chipi calí* (lengua gitana), entonces sería prima hermana de sus cantes indios... Los cantes flamencos son de origen árabe, hebreo, e incluso, bizantino, pero creo que el mejor estilo lo aportaron los gitanos indostaníes al llegar a España en el siglo XV."²¹

Vicente Escudero presentó por primera vez la danza de la *seguriya* gitana en el Teatro Español de Madrid en 1940²². Una crítica publicada en la revista francesa *Art et Danse* en otoño de ese año resalta el carácter a la vez litúrgico e indio de la *seguriya*: "Cette *seguriya* hausse le ton grâce à une gesticulation anguleuse et volontairement dépouillée, grâce aussi à certains symboles des danses sacrées de l'Inde: de l'ordre chorégraphique nous nous élevons au liturgique."²³ Años más tarde, en septiembre de 1954, Escudero presentó la *seguriya* gitana en el Gran Festival Internacional de Danza en el Theatre Royal des Galeries de París. En este festival aparecieron por primera vez juntos espectáculos de danza de España (Escudero), de la India, representada por "El Ballet hindú" de Mrinalini Sarabhai y Chathunni Panicker (en los estilos Bharata Natyam y Kathakali), y de Japón. Reiterando los orígenes sagrados de la peculiar danza del bailarín español, la crítica Martine Cadieu describe en *La Danse* (1954) la *seguriya* gitana de Escudero como una "Initiation

nôtres dans les danses indiennes¹⁹...", mais de plus, il constate la saveur indienne des *seguriyas* gitanes et décide de transférer cet "art jondo" à la danse: "La *seguriya* nous est parvenue des Gitans venus d'Indoustan. Mais cet art *jondo* a été transformé et a évolué chez nous avant d'acquiescer cette sobriété et ce dramatisme qui le caractérisent. Comme personne jusque-là n'avait décidé de danser la *seguriya*, je n'osais pas moi non plus, craignant de commettre un sacrilège. À force de méditer et d'étudier, je compris que c'était une tâche qui valait la peine, à condition d'en respecter la technique rythmique, d'évoquer son origine tout en suggérant dans la danse l'émotion et le sentiment du chant et de la guitare."²⁰

Cette qualité des "airs languissants", qui ont quelque chose de la technique indienne, correspond à l'expérience vécue par Anita Delgado alors qu'elle écoutait un groupe de musiciens dans le Palais d'Udaipur, en 1913, groupe qui lui avait rappelé sa terre natale. Dans une note explicative de son disque, *Anthologie de chants authentiquement flamenco*, Escudero mentionne aussi Aziz Balouch, attaché culturel de l'Ambassade du Pakistan à Madrid entre 1952 et 1955, originaire de la région de Sind, qui étudia pendant de nombreuses années le chant flamenco avec Niño de Marchena: "...il m'a dit un jour que le chant *jondo* possède deux significations: l'une sentimentale et spirituelle, et l'autre étymologique. 'Les *chants* de mon pays sont très semblables aux mélancoliques *soleares*, à la *seguriya* et aux martinets'. Alors je lui ai dit – qu'il en était de même avec la *debla* et les *tonas*, qui procèdent également de cette souche gitane. Si je vous chante l'une d'entre elles en *chipi calí* (langue gitane), elle paraîtrait cousine de ces chants Indiens... Les chants flamenco sont d'origine arabe, juive et même byzantine, mais je crois que le meilleur style a été apporté par les Gitans de l'Indoustan lors de leur arrivée en Espagne, au XVème siècle."²¹

Vicente Escudero introduit la danse *seguriyas* gitane au Teatro Español de Madrid, en 1940²². Une critique publiée dans la revue française *Art et Danse* en automne de cette même année souligne le caractère à la fois liturgique et indien de la *seguriya*: "Cette *segurilla* hausse le ton grâce à une gesticu-

au flamenco pur”: “La passion que trahit la *seguriya* gitane... est de celles qui unifient l’homme; c’est l’âpre terre de Castille qu’elle évoque, le grand désert ocre sous son ciel de vitrail. Cette passion est dénuée d’orgueil; impétueuse, elle sacrifie, tranche, purifie comme le feu. Elle est généreuse et dure et ne permet aucune concession. Au bout de sa route sauvage, il y a une minute d’extase, l’immobilité de l’âme, le consentement. Et cet instant de contemplation après la terreur, de certitude après l’égarement, Escudero nous le transmet directement par des attitudes clés: – les doigts en fleurs comme en ce *mudra* hindou, le rythme à la fois plaintif et combatif des Maures, les bras en croix d’un Christ Roman, attestent clairement les trois origines du flamenco... On comprend alors pourquoi le danseur écrivait “je pourrais danser la *seguriya* dans une église sans la profaner.”²³

Queda patente pues la búsqueda de Vicente Escudero de los orígenes del baile gitano en lo sagrado, hasta tal punto que convirtió su propia versión bailada de la *seguriya* gitana en danza litúrgica, en ofrenda, como las danzas sagradas de la India.

Guillermo Rodríguez Martín. Director Ejecutivo de la Casa de la India en España. Experto en estética y literatura de la India.

¹ De la Resolución de las Naciones Unidas del 16 de noviembre de 1998.

² Hasta la fecha no se ha publicado ninguna biografía completa de Vicente Escudero. Destaca la reseña biográfica de Ramón García Domínguez (GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón, *Vicente Escudero*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1983), que describe varias versiones de la novelesca trayectoria del bailarín, llena de aventuras, anécdotas, triunfos y altibajos. García Domínguez se basa en gran parte en datos facilitados por Julio Fraile Muñumer, sobrino consorte de Escudero y biógrafo del bailarín (biografía sin publicar), que posee un importante archivo expoliado del bailarín, incluido algunas reseñas autobiográficas del mismo Escudero publicadas en varios diarios españoles.

³ GARCÍA DOMÍNGUEZ, pp. 324-325.

⁴ GARCÍA DOMÍNGUEZ, p. 317 (citando a Escudero acerca de su actuación en la Sala Gaveau).

lacion anguleuse et volontairement dépouillée, grâce aussi à certains symboles des danses sacrées de l’Inde: de l’ordre chorégraphique nous nous élevons au liturgique.”²³

Des années après, en septembre 1954, Escudero a présenté la *seguriya* gitane dans le Grand Festival International de Danse, au Théâtre Royal des Galeries de Paris. Dans ce festival sont présentés des spectacles de danse inédites encore en France qui proviennent d’Espagne, avec Escudero, d’Inde, avec Le Ballet hindou, de Mrinalini Sarabhai y Chathunni Panicker (dans les styles Bharata Natyam et Kathakali), et des danses du Japon. En réitérant les origines sacrées de la danse singulière du danseur espagnol, la critique Martine Cadieu décrit dans *La Danse* (1954) la *seguriya* gitane d’Escudero comme “une initiation au flamenco pur”: “La passion que trahit la *seguriya* gitane... est de celles qui unifient l’homme; c’est l’âpre terre de Castille qu’elle évoque, le grand désert ocre, son ciel de vitrail. Cette passion est dénuée d’orgueil; impétueuse, elle sacrifie, tranche, purifie comme le feu. Elle est généreuse et dure et ne permet aucune concession. Au bout de sa route sauvage, il y a une minute d’extase, l’immobilité de l’âme, le consentement. Et cet instant de contemplation après la terreur, de certitude après l’égarement, Escudero nous le transmet directement par des attitudes clés: – les doigts en fleurs comme en ce *mudra* hindou, le rythme à la fois plaintif et combatif des Maures, les bras en croix d’un Christ Roman, attestent clairement les trois origines du flamenco... On comprend alors pourquoi le danseur écrivait “je pourrais danser la *seguriya* dans une église sans la profaner.”²⁴

La recherche de Vicente Escudero concernant les racines sacrées de la danse gitane est donc claire, à tel point qu’il a transformé sa version de la *seguriya* en une danse liturgique, en une offrande, comme dans les danses sacrées de l’Inde.

Guillermo Rodríguez Martín. Directeur exécutif de la Maison de l’Inde en España. Expert en esthétique et littérature de l’Inde.

⁵ GARCÍA DOMÍNGUEZ, p. 319.

⁶ Sobre el éxito de Vicente Escudero en Europa y EE.UU. véase GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón, *Vicente Escudero*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1983.

⁷ Quiero agradecer a Joan Erdman el proporcionarme de sus archivos las fechas de las actuaciones de Shankar y Escudero, y los comentarios de Hurok que aparecen en HUROK, Sol, *S. Hurok Presents. A Memoir of the Dance World*, Nueva York: Hermitage House, 1953, capítulo 4. sexteta A. "A Spanish Gypsy," pp. 4-49, y ROBINSON, Harlow, *The Last Impresario. The Life, Times, and Legacy of Sol Hurok*, Nueva York, Viking, 1994.

⁸ El Español, Madrid, 19-25 de agosto 1956, p. 16.

⁹ *Mi baile*, Barcelona, Montaner y Simón, 1947, pp.21-22. (Reedición facsimilar con prólogo de Ramón García Rodríguez, Valladolid, Fundación Municipal de Cultura, 1994).

¹⁰ En Ideal, Granada, 23 de septiembre 1933, y Línea, Murcia, 9 de septiembre de 1953. Quiero agradecer a Julio Fraile Muñumer el haberme facilitado estos datos del archivo de Vicente Escudero.

¹¹ Citas de Escudero en Ideal, Granada, 23 de septiembre 1933, Díggame, febrero 1952 y Línea, Murcia, 9 de septiembre de 1953. Del archivo de Vicente Escudero y entrevistas personales con Julio Fraile Muñumer, mayo y junio de 2001.

¹² Cita en Ideal, Granada, 23 de septiembre 1933.

¹³ Véase los artículos en Sunday Times (23 de octubre de 1932) y La Prensa (23 de diciembre de 1932), y los contratos de esas actuaciones. Del archivo de Vicente Escudero.

¹⁴ En los años cuarenta "La Meri", una de las primeras bailarinas "etnológicas" de EE.UU. que investigó danzas de todo el mundo en los años treinta, bailaba danzas de la India y flamenco (*El Amor Brujo* en 1941), y en 1942 publicó dos libros pioneros titulados *Gesture Language of the Hindu Dance* y *Spanish Dancing*. Esto es una prueba más de que tanto la danza de la India como el flamenco se habían puesto de moda en los años treinta.

¹⁵ *Mi Baile*, pp. 23-24. Estas mismas afirmaciones referentes al origen indio, no egipcio, de la lengua calé y de la raza gitana y sus bailes, aparecen en varias entrevistas publicadas en La Prensa, Barcelona, 5 de noviembre 1963, El Noticiero Universal, 19 de octubre 1963, El Español, Madrid, 19-25 de agosto 1956, Línea, Murcia, 9 de septiembre de 1953, Díggame, febrero 1952, e Ideal, Granada, 23 de septiembre 1933. Del archivo de Vicente Escudero.

¹⁶ Sobre Gloria Mandelik y Manuel Viola véase más adelante. Viola fue uno de los intelectuales y artistas, entre los que se encuentran Vázquez Díaz, Rafael Zabaleta, Álvaro Delgado, Cossío, Saura, Miró, Tàpies y Capuletti, que firmaron un manifiesto apoyando las "conferencias ilustradas" que Escudero realizaba en los años cincuenta para "llevar a toda España...la rigurosa autenticidad del baile flamenco en sus esencias más puras a través de todos los tiempos." (GARCÍA DOMÍNGUEZ, p.333). Véase

¹ Extrait de la Résolution des Nations Unies du 16 novembre 1998.

² À ce jour aucune biographie complète n'a été publiée sur Vicente Escudero. La remarquable notice de Ramón García Domínguez (García Domínguez, Ramón, Vicente Escudero, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1983) décrit plusieurs versions de la trajectoire romanesque du danseur, pleine d'aventures, d'anecdotes, de triomphes et de défaites. García Domínguez se base sur des faits qu'il tient de Julio Fraile Muñumer, cousin d'Escudero et biographe du danseur (biographie qui n'a jamais vu le jour), qui possède une importante archive spoliée du danseur, tout comme quelques notes autobiographiques d'Escudero publiées dans divers quotidiens espagnols.

³ GARCÍA DOMÍNGUEZ, pp. 324-325.

⁴ GARCÍA DOMÍNGUEZ, p. 317 (citant Escudero concernant sa performance Salle Gaveau).

⁵ GARCÍA DOMÍNGUEZ, p. 319.

⁶ En ce qui concerne le succès de Vicente Escudero en Europe et aux Etats-Unis, lire GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón, *Vicente Escudero*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1983.

⁷ Je tiens à remercier Joan Erdman pour m'avoir transmis les données relatives aux représentations de Shankar et d'Escudero, ainsi que les commentaires d'Hurok, qui figurent dans Hurok, Sol, *S. Hurok Presents. A Memoir of the Dance World*, New York; Hermitage House, 1953, chapitre 4. Sextuor A. "A Spanish Gypsy," pp. 4-49, et Robinson, Harlow, *The Last Impresario. The Life Time, and Legacy of Sol Hurok*, New York, Viking, 1994.

⁸ El Español, Madrid, 19-25 Août 1956, p.16.

⁹ *Mi Baile*, Barcelona, Montaner y Simón, 1947, pp. 21-22. (Réédition fac-similée avec une préface de Ramón García Rodríguez, Valladolid, Fundación Municipal de la Cultura, 1994).

¹⁰ Citations provenant de Ideal, Granada, 23 septembre 1933 et Línea, Murcia, 9 septembre 1953. Je tiens à remercier Julio Fraile Muñumer pour m'avoir transmis ces informations issues des archives de Vicente Escudero.

¹¹ Citations provenant de Ideal, Granada, 23 septembre 1933; Díggame, février 1952; Línea, Murcia, 9 septembre 1953; et des archives de Vicente Escudero, ainsi que des entretiens que j'ai eus avec Julio Fraile Muñumer, mai-Juin 2001.

¹² Cité dans Ideal, Granada, le 23 septembre 1933.

¹³ Voir les articles du Sunday Times (23 octobre 1932), de La Prensa (23 décembre 1923) et les contrats qui correspondent à ces représentations : archives de Vicente Escudero.

¹⁴ Dans les années quarante "la Meri", une des premières ballerines "ethnologues" des Etats-Unis, qui a entrepris durant les années trente des recherches sur les danses du monde entier, interprétait déjà des danses indiennes et du flamenco, telles que *L'amour Sorcier*, en 1941. En 1942 elle publia deux livres d'avant-garde intitulés *Gesture*

también el decálogo de Vicente Escudero enunciado por primera vez, según Julio Fraile Muñumer, en la cueva del trascacho de Barcelona.

¹⁷ *Mi Baile*, pp. 61-62.

¹⁸ CORBALÁN, Pablo, "Sánscrito y cante jondo con calés en medio," *El Noticiero Universal*, 20 de febrero 1962. Del archivo de Vicente Escudero.

¹⁹ Las dos citas son de *La Prensa*, Barcelona, 5 de noviembre 1963.

²⁰ *Mi Baile*, p. 36.

²¹ *Antología selecta de cante flamenco auténticamente*, disco musical. Véase también los artículos de prensa "Aziz Baluch, 'cantejondista' místico-flamenco," Madrid, 12 de septiembre 1963, y "Vicente Escudero y el cante flamenco," *El Noticiero Universal*, 19 de octubre 1963. De los archivos de Escudero.

²² Información aportada por J. Fraile Muñumer.

²³ DORCY, Jean, "Vicente Escudero et sa Compagnie," *Art et Danse*, noviembre-diciembre 1940, pp. 5-6. Del archivo de Vicente Escudero.

²⁴ CADIEU, Martine, "Initiation au flamenco pur," *La Danse*, noviembre 1954. Del archivo de Vicente Escudero.

Language of the Hindu Dance y *Spanish Dancing*. C'est une preuve supplémentaire que tant la danse indienne que le flamenco étaient à la mode dans les années trente.

¹⁵ *Mi baile*, pp. 23-24. Ces mêmes affirmations relatives à l'origine indienne, et non égyptienne, de la langue gitane et de la race gitane et de ses danses apparaissent dans différentes interviews publiées dans *La Prensa*, Barcelona, 5 nov. 1963 ; dans *El Noticiero Universal*, 19 octobre 1963 et dans *El Español*, Madrid, 19 et 25 août 1956, ainsi que dans *Línea*, Murcia, 9 sept. 1953, *Dígame* en fév. 1952 et *Ideal Granada*, 23 sept. 1933 ; archive de Vicente Escudero.

¹⁶ A propos de Gloria Mandelik et de Manuel Viola : Viola a été un des intellectuels et artistes parmi lesquels figuraient aussi Vázquez Díaz, Rafael Zabaleta, Álvaro Delgado, Cossío, Saura, Miró, Tàpies et Capuletti ; ils signèrent ensemble un manifeste soutenant les "Conférences Éclairées" qu'Escudero animait dans les années cinquante, "pour apporter à toute l'Espagne... la rigoureuse authenticité du ballet flamenco, dans son essence la plus pure à travers les temps". (GARCÍA DOMÍNGUEZ, p. 333. Voir également le decalogue de Vicente Escudero, énoncé pour la première fois dans la grotte du paravent de Barcelona.

¹⁷ *Mi baile*, pp. 61-62.

¹⁸ CORBALÁN, Pablo, "Sánscrito y cante jondo con calés en medio", *El Noticiero Universal*, 20 de febrero 1962, et des archives de Vicente Escudero.

¹⁹ Les deux citations sont de *La Prensa*, Barcelona, 5 novembre 1963.

²⁰ *Mi baile*, p. 36.

²¹ Disque intitulé *Antología selecta de cante flamenco*. Voir aussi les articles de presse "Aziz Baluch, 'cantejondista' místico-flamenco", Madrid, 12 septembre 1963, et "Vicente Escudero y el cante flamenco", *El Noticiero Universal*, 19 octobre 1963, ainsi que les archives de Vicente Escudero.

²² Information donnée par J. Fraile Muñumer.

²³ DORCY, Jean, "Vicente Escudero et sa Compagnie," *Art et Danse*, nov.-déc. 1940, pp. 5-6. Archives de Vicente Escudero.

²⁴ CADIEU, Martine, "Initiation au flamenco pur," *La Danse*, novembre 1954. Archive de Vicente Escudero.

El regalo de la danza

*Donde van las manos van los ojos,
donde van los ojos va la mente,
donde va la mente aflora la expresión,
donde va la expresión se produce "Rasa", la sublime
comunicación....*

(Nandikesvara, siglo III)

*Con las manos se forman las palabras
con las manos y en su concavidad
se forman corporales las palabras
que no podíamos decir.*

(José Ángel Valente)

Estos dos poemas de tan distintas culturas evocan la riqueza espiritual y el regalo que nos ofrece el arte de expresar con el cuerpo lo inmaterial sublime.

El acercamiento a otras tradiciones y sus artes nos muestra otra forma de entender el mundo y nos hace reflexionar sobre nuestra propia búsqueda en el arte. Durante siete años residiendo en Tamil Nadu y Kerala he absorbido la danza de la India, aprendiendo y participando de sus ricas tradiciones artísticas. Tanto es así que pude recorrer los pueblos de Kerala con la compañía de Kathakali Margi, actuando y representando los personajes de las grandes epopeyas de la India. Pero ha sido el "regreso", tanto espacial (de la India a España) como creativo, el que me ha hecho descubrir los regalos que la danza ha dejado impresos en mi cuerpo, en mi movimiento y en mi apreciación y percepción estética.

Durante mi estancia en la India decidí especializarme en dos estilos diferentes de danza: Bharata Natyam y Kathakali. Ambos pertenecen a los denominados estilos clásicos de danza, es decir, son formas artísticas que siguen los cánones marcados por el *Natya Sastra* (antiguo tratado de artes escénicas de la India). Estas dos artes

L'offrande de la danse

*Où vont les mains vont les yeux,
Où vont les yeux va l'esprit,
Où va l'esprit surgit l'expression,
Où va l'expression se produit "Rasa", la communication
sublime....*

(Nandikesvara, siècle III)

*Avec les mains se forment les mots
avec les mains et dans leur concavité
se forment corporels les mots
que nous ne pouvions pas dire.*

(José Ángel Valente)

Ces deux poèmes d'origines culturelles si différentes évoquent la richesse spirituelle et le don que possède l'art d'exprimer au moyen du corps l'immatériel sublime.

Le contact avec d'autres traditions culturelles et artistiques révèle une façon différente de comprendre le monde et questionne notre propre recherche artistique. Mes sept années de résidence à Tamil Nadu et Kerala m'ont permis d'apprendre et de partager les riches traditions artistiques indiennes, en particulier la danse. A tel point que j'ai pu parcourir les villages de Kerala avec la compagnie de danse de Kathakali Margi, en tant qu'interprète, et représenter les personnages des grandes épopées de l'Inde. Le retour a apporté un double changement. En revenant de l'Inde en Espagne, d'un type de démarche artistique à un autre, j'ai pris conscience de l'importance de tout ce que la danse avait inscrit dans mon corps, dans mes mouvements, dans ma conception de l'art, en particulier dans ma perception esthétique.

Lors de mon séjour en Inde j'ai choisi de me spécialiser dans deux styles de danse classique indienne, le Bharata Natyam et le Kathakali, deux formes d'art qui obéissent aux codes inscrits dans le *Natya Sastra* (ancien traité d'arts scéniques de

escénicas del sur de la India están vinculadas al templo, a los ritos sagrados, a las festividades religiosas y al calendario litúrgico.

Bharata Natyam y el origen sagrado de la danza

La danza Bharata Natyam, al igual que otras danzas clásicas de la India, tiene su origen en las danzas y ritos que realizaban las *devadasis* o mujeres consagradas al templo. *Devadasi* literalmente significa “esclava de dios” y por tanto era una mujer casada con dios, especialista en los ritos del templo, asociada a la buena suerte y la prosperidad, y heredera de la fuerza y sabiduría de la diosa Shakti.

Las danzas que realizaban estas mujeres consagradas tenían como tema principal la exaltación de las hazañas de alguno de los dioses hindúes, que representaban mediante una codificación gestual casi pantomímica. Pero quizás el aspecto más importante de la danza de las *devadasis* era el carácter votivo de su expresión, ya que en cada uno de sus movimientos y gestos quedaban impresos los sentimientos de amor (*sringara*) y devoción (*bhakti*) hacia su dios.

Los textos que bailaban y que traducían gestualmente las *devadasis* eran en su mayoría poesía místico-amorosa que permitía ser interpretada de forma literal o alegórica, es decir, en clave de amor humano o de amor divino.

Las funciones de las *devadasis* también cubrían las esferas políticas y sociales de su entorno. Tenían un gran poder en la sociedad ya que el pueblo creía que ahuyentaban el mal de ojo y traían buena suerte. La danza y la música, como artes vinculadas a estas mujeres sagradas, constituían un elemento fundamental en la sociedad. A pesar de no existir hoy en día *devadasis*, sí que puede decirse que la danza y la música han mantenido un papel singular dentro de la sociedad actual.

La danza Bharata Natyam que se baila hoy en su mayoría no se realiza en los templos sino en los teatros. Aun así este arte escénico, que ha sido capaz de adaptarse a los diferentes contextos sociales e incluso a las necesidades de los nuevos espacios escénicos, sigue conservando el vínculo con lo litúrgico. La conexión de la danza con lo sacro no se ha perdido ya que está encarnada en las mis-

l'Inde). Ces deux arts de la scène originaires du sud de l'Inde sont liés au temple, aux rites sacrés, aux fêtes religieuses et au calendrier liturgique.

Bharata Natyam et l'origine sacrée de la danse

Le Bharata Natyam, comme les autres danses classiques de l'Inde, trouve son origine dans la danse et les rites pratiqués par les *devadasis* – des femmes qui consacrent leur vie au temple. *Devadasi* signifie littéralement “esclave de dieu”, épouse de dieu en quelque sorte, spécialiste des rites du temple que l'on associe à la chance et à la prospérité, héritière de la force et de la sagesse de la déesse Shakti.

Les danses de ces femmes avaient pour principal thème l'exaltation des exploits de certains dieux hindous. Elles les interprétaient selon un code gestuel qui relevait presque de la pantomime. L'aspect le plus important de la danse des *devadasis* est peut-être son caractère sacré ; chaque mouvement et chaque geste expriment des sentiments d'amour (*sringara*) et de dévotion (*bhakti*) envers leur dieu.

La plupart des textes qu'elles traduisaient en gestes dansés appartenaient à la poésie mystico-amoureuse. Celle-ci pouvait être interprétée de façon littérale ou allégorique, c'est-à-dire en terme d'amour humain ou d'amour divin.

Les *devadasis* remplissaient une fonction qui concernait la sphère politique aussi bien que celle sociale. Elles détenaient un pouvoir considérable dans la société parce que le peuple croyait qu'elles avaient la capacité à la fois de chasser les malédictions et de porter chance. La danse et la musique que l'on associait à ces femmes sacrées représentaient un des fondements de la société. Bien que les *devadasis* n'existent plus, on peut néanmoins dire que la danse et la musique ont gardé un rôle singulier dans la société actuelle.

Le Bharata Natyam dansé aujourd'hui n'est généralement plus présenté dans les temples mais dans les théâtres. Malgré tout, cet art scénique qui a été capable de s'adapter aux différents contextes sociaux et même aux besoins de nouveaux espaces scéniques, conserve toujours une connotation liturgique. Le lien entre la danse et le sacré ne s'est pas perdu ; il est incarné dans les attitudes des dieux sculptés, dans les poèmes, dans l'utilisation



Mónica de la Fuente, *Bharata Natyam*.

mas posiciones escultóricas de los dioses que se representan, en los poemas, en el uso del espacio, del tiempo, del cuerpo y hasta de la respiración.

Quizás la herencia más importante que esta tradición escénica ha dejado al arte contemporáneo, tanto de la India como de occidente, sea esa conexión con lo espiritual. De manera natural y no artificiosa el artista considera su arte como una forma de comunicación sublime. Al comienzo de su actuación ante el público, entrega su arte a dios mediante la oración, lo cual predispone y abre no sólo su cuerpo sino también su interior. La tolerancia religiosa de la India se refleja en la invitación de los grandes maestros de la danza a que las bailarinas entren en esa comunión con el arte desde su propia creencia y religión.

El abecedario del cuerpo

Las artes escénicas denominadas clásicas en la

de l'espace, du temps, du corps et même de la respiration.

Ce lien avec le spirituel constitue probablement l'héritage le plus important que cette tradition scénique a légué à l'art contemporain indien et occidental. L'artiste considère son art comme une forme de communion sublime. Au début de son interprétation, face au public, il dédie cet art à son dieu dans une prière, ce qui favorise une ouverture de son corps de l'intérieur. La tolérance religieuse de l'Inde se reflète dans le fait que les grands maîtres de la danse invitent les danseuses à entrer en communion avec l'art depuis leur propre croyance et leur propre religion.

L'alphabet du corps

En Inde, les arts scéniques dits classiques sont ceux qui se basent sur le Natya Sastra. Cet ancien traité de quelques 6000 vers a été composé entre

India son aquellas que se basan en el *Natya Sastra*. Este antiguo tratado de unos 6.000 versos fue compuesto entre el siglo II a.C. y el siglo II d.C. El *Natya Sastra* es una gran enciclopedia de las artes en la que se recogen todos los aspectos fundamentales de la danza, del teatro y de la música. Algunos de los temas que se estudian en este singular trabajo de las artes escénicas son los vestuarios, la consagración del espacio escénico, la producción, el papel del director, la música y los instrumentos musicales, los textos y los diferentes estilos de actuar. También en el *Natya Sastra* se analiza detalladamente cada parte del cuerpo y sus usos expresivos para crear "el arte de actuar".

Una de las características esenciales de la danza clásica de la India es la codificación gestual mediante signos con las manos denominados *mudra* y *hasta*. Con este lenguaje de signos el artista puede expresar todo tipo de palabras: nombres, adjetivos o cualidades de los objetos, sentimientos, signos de puntuación, adverbios, etc. Es decir, se lleva a cabo una traducción corporal del texto mediante un lenguaje codificado. De igual manera que el gesto con la mano está codificado, también los movimientos corporales y faciales corresponden a posiciones y secuencias de movimiento establecidos que crean un mapa de expresiones en el cuerpo.

La música es un elemento primordial en esta danza del gesto ya que no sólo acompaña al movimiento, sino que es a su vez una traducción musical del texto mediante el uso de diversas melodías, efectos sonoros onomatopéyicos y una gran variedad de ritmos. El poema es interpretado por la cantante que tiene la función de transmitir el mensaje del texto y evocar los diferentes estados anímicos que la bailarina dramatiza. El ritmo o *tala* de la música también varía según la situación dramática o el estado anímico del personaje.

Una vez aprendido este abecedario del cuerpo el actor/actriz puede traducir gestualmente textos poéticos o dramáticos de diversas épocas y tradiciones culturales.

Las huellas de la danza India

La necesidad de experimentar y buscar un lenguaje propio a partir de esta inmersión en las ar-

le 11^{ème} siècle avant notre ère et le 11^{ème} siècle de notre ère. Le *Natya Sastra* est une grande encyclopédie des arts, où sont rassemblés tous les aspects fondamentaux de la danse, du théâtre et de la musique. Dans ce travail singulier sont étudiés des sujets comme le costume, la consécration de l'espace scénique, la production, le rôle du metteur en scène, la musique, les instruments musicaux, les textes et les différentes modalités de jeu scénique de l'acteur. Dans le *Natya Sastra* on analyse également en détail chaque partie du corps et son utilisation expressive, afin de créer un "art de se mouvoir".

Une des caractéristiques essentielles de la danse classique de l'Inde est la codification gestuelle au moyen de signes dessinés à la main, appelés *mudra* et *hasta*. Avec ce langage de signes, l'artiste peut exprimer toute sortes de mots : noms, adjectifs ou qualités des objets, sentiments, ponctuation, adverbes, etc. Il peut en quelque sorte réaliser une traduction du texte en gestes corporels, en utilisant un langage codifié. De même que le geste de la main est codifié, les mouvements corporels et faciaux correspondent eux aussi à des positions et à des séquences de mouvements préétablis, qui créent une topologie de l'expression du corps.

Dans cette danse du geste, la musique est un élément primordial. Non seulement elle accompagne le mouvement mais, à son tour, elle utilise diverses mélodies, effets sonores, onomatopées ainsi qu'une grande variété de rythmes au service de la traduction musicale du texte. Le poème est interprété par la chanteuse, qui a la fonction de communiquer le message du texte et d'évoquer les différents états d'âme que la danseuse dramatise. Le rythme (*tala*) de la musique varie également en fonction de la situation dramatique et de l'état d'âme du personnage.

Une fois appris cet alphabet du corps, l'acteur et l'actrice peuvent traduire en gestes des textes poétiques ou dramatiques de diverses époques et de diverses traditions culturelles.

Les traces de la danse indienne

A la suite de cette immersion dans les arts scé-



Mónica de la Fuente, OA Performance, 1998.

tes escénicas de la India me ha llevado a crear diversos espectáculos de danza y teatro. En cada uno de ellos he explorado distintas técnicas y elementos basados o inspirados en la tradición escénica de la India, concretamente en el Bharata Natyam y el Kathakali.

Los elementos esenciales que he incorporado a mis obras a partir de la danza y el teatro de la India podrían resumirse del siguiente modo:

– La conexión entre el movimiento y la música en directo. La creación de un lenguaje musical que acompaña al gesto, que sigue los movimientos exactos de la bailarina y que expresa los distintos estados anímicos y situaciones dramáticas. Para los espectáculos se han usado de forma experimental diferentes estilos musicales e instrumentos fuera de la tradición musical del Bharata Natyam y el Kathakali.

– Las técnicas corporales de las artes escénicas de la India y el desarrollo propio de un lenguaje codificado para cada espectáculo. En algunos casos he tomado las convenciones de movimiento y *mudras* de la danza de la India y en otros, he creado nuevos signos y movimientos corporales desde el trabajo de improvisación.

– El uso del espacio escénico como lugar sagrado y la danza y el arte como una forma de expresión sagrada. Para ciertos espectáculos he considerado imprescindible que fueran representados en lugares considerados sacros: iglesias, ermitas o entornos naturales que predispongan al espectador a esa forma de percibir el arte.

– Diferentes textos y temáticas que inviten a explorar distintas épocas y tradiciones literarias. Han sido los poemas de San Juan de la Cruz, José

niques de l'Inde, le besoin d'expérimenter et de chercher un langage personnel m'a conduit à la création de spectacles de danse et de théâtre. Dans chacun de ces spectacles j'ai exploré différentes techniques et éléments basés sur, ou inspirés de la tradition scénique indienne, concrètement de Bharata Natyam et du Kathakali.

Les éléments essentiels issus de la danse et du théâtre indiens, que j'ai incorporés dans mes œuvres, pourraient être résumés de la manière suivante :

– En premier lieu, j'ai envisagé un rapport direct entre le mouvement et la musique. La création d'un langage musical capable d'accompagner le geste, de suivre les mouvements précis de la danseuse et d'exprimer à la fois les divers états d'âme tout comme les différentes gammes de situations dramatiques. En ce qui concerne les spectacles, différents styles musicaux et instrumentaux ont été expérimentés et employés, outre la tradition musicale du Bharata Natyam et du Kathakali.

– Ensuite, j'ai travaillé les techniques corporelles des arts scéniques indiens ainsi que le développement d'un langage spécifique et codifié pour chaque spectacle. Parfois j'ai eu recours aux conventions du mouvement et aux *mudras* de la danse indienne, parfois j'ai créé de nouveaux signes et de nouveaux mouvements corporels à partir du travail d'improvisation chorégraphique.

– J'ai utilisé l'espace scénique comme lieu sacré, en considérant la danse et l'art comme des formes d'expression sacrée. J'ai ressenti le besoin de présenter certains spectacles dans des lieux sacrés: églises, ermitages ou environnements naturels, parce que ces lieux invitent le spectateur à percevoir l'art d'une façon plus naturelle.

– Enfin, je me suis plongée dans des textes et des thématiques qui conviennent à l'exploration de plusieurs époques et traditions littéraires. Certains de ces textes mis au service de divers langages scéniques sont des poèmes de San Juan de la Cruz, José Ángel Valente, Akka Mahadevi, ainsi que les textes épiques de l'Inde.

Les trois œuvres de "danse-théâtre" que j'ai créées depuis 1998 sont porteuses de tous ces aspects créatifs de la danse. Chacun de ces spec-

Ángel Valente, Akka Mahadevi, y la épica de la India, algunos de los textos utilizados y puestos al servicio de diferentes lenguajes escénicos.

Desde el año 1998 he creado tres obras de danza-teatro en las que pueden verse reflejados todos estos aspectos creativos de la danza. Cada uno de estos espectáculos posee unos rasgos característicos que tienen su raíz en mi estancia en la India.

La recreación del rito y la búsqueda del espacio sagrado: *OA Performance* (1998)

Esta *performance* está inspirada en la novela *Los Herederos*, de W. Golding. *OA* es el final y el principio, omega y alfa. El final de una era, de una época de inocencia e intuición y el paso al logos, al lenguaje y la consecuente separación de la naturaleza. *OA* es la primera palabra y el objeto mágico encontrado al azar. La novela *Los Herederos* está escrita desde el punto de vista de una mujer neandertal. Nos describe de forma desgarradora el encuentro entre los neandertales, como seres inocentes primitivos y el más sofisticado homo sapiens. El rito ocupa un lugar muy importante dentro de esta narración, ya que describe los rituales de estas dos especies.

Inspirado por la novela, *OA Performance* era un experimento escénico ritual en el que los elementos naturales tenían la fuerza y el poder para hablar por sí mismos. El fuego, el agua, la tierra, el barro, la música tribal de la txalaparta y el *didgeridoo* eran los elementos básicos para esta recreación de la fuerza del rito. La estructura de la *performance* era flexible y muy sencilla, y esto permitía que cada representación fuese totalmente distinta, como si se tratase de variaciones sobre un mismo tema. Para su realización se buscaban espacios y enclaves naturales: un anfiteatro de arena, una gran pila de barro, un acantilado o una cueva hacían que el público se transportara físicamente e interiormente a un estado natural.

Desde el punto de vista del movimiento, la *performance* reflejaba una investigación sobre el motor del lenguaje y el paso del gesto a la palabra. Invita a la reflexión sobre la evolución o el "retroceso" del ser humano que deja de usar el cuerpo como signo de expresión para valerse del

tacles contient des traces caractéristiques de l'Inde que j'ai découvertes durant mon séjour.

La re-creación del rito et la recherche de l'espace sacré : *OA Performance* (1998)

Cette performance chorégraphique est inspirée par le roman *Les Héritiers*, de W. Golding. *OA* représente la fin et le début, l'oméga et l'alpha ; la fin de d'une ère, d'une époque d'innocence et d'intuition et le passage au logos, au langage et au détachement de la nature qui en découle. *OA* est le premier mot et l'objet magique du hasard. Le roman *Les Héritiers* est écrit du point de vue d'une femme de Néandertal. Il décrit, en la désacralisant, la rencontre entre les néandertaliens, êtres primitifs innocents et l'*homo sapiens* le plus sophistiqué. Dans ce récit qui raconte les cérémonies rituelles propres à chaque espèce le rite occupe par conséquent une place centrale.

Inspiré du roman, *OA Performance* était donc une expérience scénique rituelle dans laquelle les éléments naturels avaient la force et le pouvoir de "parler". Le feu, l'eau, la terre, la boue, la musique tribale de la *txalaparta* et le *didgeridoo* étaient les éléments de base de cette re-creación de la puissance du rite. La structure de la performance chorégraphique était flexible et très simple, permettant à chaque représentation d'être différente, comme s'il s'agissait de variations sur un thème. Des espaces en plein air tels qu'un amphithéâtre de sable, un grand monticule de boue, une falaise ou une grotte, faisaient notre affaire pour que le public de notre spectacle ait la sensation d'être une partie intégrante de la nature.

Du point de vue du mouvement, la performance s'articulait sur l'élément moteur du langage et sur le passage du geste au mot. Elle invitait en ce sens à une réflexion sur l'évolution ou la régression de l'être humain, sur le corps inapte d'être envisagé comme signe et tourné uniquement vers le logos, vers un mot vide de sens et d'émotion.

Cette expérience théâtrale a eu lieu pendant deux mois, dans plusieurs états du Sud de l'Inde (Kerala, Karnataka, Tamil Nadu). Elle a été présentée dans différents contextes (des zones tribales jusqu'aux parcs technologiques), et devant des

logos y la palabra vacía carente de emoción.

Este experimento teatral se llevó a cabo en varios estados del Sur de la India (Kerala, Karnataka, Tamil Nadu) durante dos meses. Se presentó en diferentes contextos (desde zonas tribales a parques tecnológicos) y ante públicos variados con el fin de crear un punto de encuentro entre diversas tradiciones, músicas y gentes. Cada nuevo contexto podía añadir una página nueva a esta creación. Para ello se pedía la participación de artistas del lugar: músicos, artistas de instalación, escultores y escritores que revivieron la fuerza única e irreplicable de OA.

La espiritualidad de la mujer y la experimentación con diversos lenguajes escénicos: *La Senda Estrecha de Akka* (2000)

La Senda Estrecha de Akka es un espectáculo de danza, teatro coreográfico y música en directo (a cargo del grupo musical Karton Boulevard Ibérica y la cantante de la India Vidya Rao), sobre la vida y poesía de Akka Mahadevi, poetisa india del siglo XII.

Interpretación desgarrada de unos sorprendentes poemas a través de un teatro físico que explora la fuerza del gesto fusionando los lenguajes del cuerpo, la palabra y la música.

La Senda Estrecha de Akka reclama una concepción estética alternativa que recoge gritos de protesta social, espiritualidad femenina, manifiesto gestual y un mensaje en busca de la luz...

*No una, ni dos, ni tres ni cuatro, /ocho millones
cuatrocientas mil vaginas/he atravesado ya,
tantos mundos impensables/mamando/placer
y dolor./Qué importan/todas mis otras vidas,
ten misericordia/hoy/en este instante,/Hermoso
Señor/de Jazmín.**

Akka es una mujer revolucionaria que ya en el siglo XII hablaba de la espiritualidad de la mujer, de su libertad de expresión y su dignidad. En su poesía imagista, Akka busca a dios, su amante, y



Mónica de la Fuente, *La Senda Estrecha de Akka/Le Chemin Étroit d' Akka*.

publics variés afin de créer les conditions d'une rencontre entre un ensemble de traditions, de musiques et de personnes. Chaque contexte proposait à l'œuvre une nouvelle réalité. Il convenait pour cela de solliciter la participation d'artistes locaux : musiciens, concepteurs d'installations, sculpteurs et écrivains, qui vivaient ainsi l'expérience singulière de l'OA.

La spiritualité de la femme et l'expérimentation de langages scéniques divers: *Le Chemin Étroit d' Akka* (2000)

Le Chemin Étroit d' Akka est un autre spectacle de danse ; un spectacle de théâtre chorégraphique et de musique du groupe Karton Boulevard Ibérica et de la chanteuse indienne Vidya Rao, sur la vie et la poésie d' Akka Mahadevi, poétesse indienne du XII^{ème} siècle.

Il s'agit de l'interprétation déchirante de poèmes surprenants, fondée sur une théâtralité physique qui explore la profondeur du geste, tout en fusionnant avec les langages du corps, avec le mot, avec la musique.

Le Chemin Étroit d' Akka réclame ainsi une conception esthétique alternative qui récupère les cris des contestations sociales, qui recueille la spiritualité féminine, qui emprunte les manifestations gestuelles et qui représente un message, une recherche de la lumière...

*Ni un, ni deux, ni trois, ni quatre, /huit millions quatre
cent mille vagins/ j'ai déjà traversé, /tant de mondes
impensables/en tétant/plaisir et douleur./Qu' impor-*

* Akka Mahadevi, siglo XII. Traducción de Guillermo Rodríguez Martín.

rechaza a los hombres sedientos de su hermoso cuerpo. Sus poemas reflejan el doble conflicto que asediaba a esta bella mujer mística que vagaba desnuda desafiando a los hombres: el combate de trascender su cuerpo y su propio deseo físico de unirse con su dios personificado; y al mismo tiempo sus poemas manifiestan la lucha contra los roles sociales, las castas, los ritos religiosos que la oprimían en un mundo dominado por los hombres y la tradición.

A pesar de que Akka Mahadevi vivió en la India del siglo XII, su poesía es tan directa y provocadora que su voz reivindicadora tiene una gran relevancia en la sociedad actual, tanto de la India como de nuestro propio país.

Tras el descubrimiento de la poesía de esta mujer mística del Sur de la India, *La Senda Estrecha de Akka* se convirtió en la búsqueda y el encuentro de mi propia espiritualidad. La interiorización de la poesía sutil y profunda de Akka ha resultado ser mi propia voz interior que me ha movido a entrar en un diálogo corporal con su mensaje. Una mujer que habla a los hombres de una forma tan directa sobre su pasión y su amor hacia dios, que rechaza el cuerpo como objeto de deseo y que se sale del papel y de las formas que la sociedad le atribuye parece que aun hoy en día sigue siendo una provocación en nuestra sociedad, a la vez que abre un espacio para la reflexión.

Esta búsqueda interior también se manifiesta en la diversidad de técnicas y músicas que se utilizan en *La Senda Estrecha de Akka*. La obra es una amalgama de técnicas musicales e interpretativas que van desde la tradición clásica de movimiento de la India hasta la más pura improvisación. En la obra aparecen momentos en los que la música responde a cada gesto que realiza la bailarina mediante la improvisación conjunta, también situaciones en los que el gesto acompaña la recitación melodiosa de la cantante, así como piezas coreografiadas de danza de la India, caracterización de personajes que pasan por la mente de Akka, y poemas interpretados por la actriz/bailarina en busca de su dios amante.

Esta obra teatral y musical es también un experimento de las diferentes posibilidades de co-

te!!/toutes mes autres vies,/aie pitié/aujourd'hui/en cet instant,/Beau Monsieur/de Jasmin.

Akka est une femme révolutionnaire qui, déjà au XIIème siècle, parlait de la spiritualité de la femme, de sa liberté d'expression et de sa dignité. Dans sa poésie imagée, Akka recherche dieu, son amour, et rejette les hommes captivés par la beauté de son corps. Cette splendide femme mystique, qui par défi envers les hommes errait dévêtue, menait un combat acharné : transcender son corps et son désir physique personnifié afin de s'unir avec son dieu. Ses poèmes expriment en même temps sa lutte contre l'établissement de hiérarchies sociales, de castes, de rites religieux oppressifs, dans un monde dominé par les hommes et par la tradition.

Bien que Akka Mahadevi ait vécu dans l'Inde du XIIème siècle, sa poésie est si directe et provocante qu'elle confère à sa voix revendicative une importance considérable dans la société indienne actuelle comme dans celle de notre pays.

Suite à la découverte de la poésie de cette femme mystique du Sud de l'Inde, *Le Chemin Étroit d' Akka* s'est transformé en une recherche et en une rencontre avec ma propre spiritualité. La voix intériorisée de la poésie subtile et profonde d' Akka s'est substituée ainsi à ma propre voix intérieure. Elle m'a poussée à initier un dialogue corporel avec son message. De nos jours, une femme qui parle de façon si directe aux hommes de sa passion et de son amour envers dieu, qui rejette le corps comme objet du désir et qui nie le rôle et les postures que l'ordre social lui impose, prend dans notre société toutes les apparences d'une provocatrice, tout en ouvrant en même temps un espace de réflexion.

Dans *Le Chemin Étroit d' Akka*, la recherche intérieure transparaît dans l'amalgame des techniques, des musiques et des formes d'interprétation employées, qui vont de la tradition classique indienne du mouvement jusqu'à la pure improvisation chorégraphique. Dans cette danse, à certains moments la musique répond à chaque geste improvisé par la danseuse, alors qu'à d'autres moments le geste accompagne le récit mélodieux de la chanteuse ; il y a aussi des parties de danse indienne composées, des représentations de

nexión entre la música y el movimiento. El espectáculo surgió de la estrecha colaboración con el grupo Karton Boulevard Ibérica y su predisposición para la creación de un laboratorio teatral y musical en el cual se podía llegar a desarrollar un lenguaje común. Para el espectáculo también se contó con la colaboración de la cantante de la India Vidya Rao, especializada en poesía mística de la India y en canto de estilo Thumri del norte de la India, que hizo de la obra un encuentro artístico intercultural.

La Danza Clásica de la India y la poesía mística española: *Del Pez al Pájaro* (2002)

Del Pez al Pájaro es un espectáculo de Danza Clásica de la India basado en la poesía de San Juan de la Cruz y José Ángel Valente. En la obra han colaborado la cantante Vidya Rao de la India y la actriz Mónica Castro para la recitación de los poemas.

En un recital de Bharata Natyam se dramatizan gestualmente poemas cantados en diferentes lenguas de la India. El público de la India, además de seguir los gestos codificados de la bailarina, en su mayoría entiende los poemas que son interpretados por la cantante. Por eso cuando presento un espectáculo tradicional de Bharata Natyam siento la necesidad de recitar al inicio del recital los poemas en castellano que posteriormente voy a bailar.

Con el fin de acercar la danza clásica de la India a un público no experto surgió *Del Pez al Pájaro*. En esta obra interpreto poemas de San Juan de la Cruz mediante el lenguaje corporal de la danza Bharata Natyam sin salirme de los cánones clásicos de las artes escénicas de la India.

La poesía mística amorosa es una de las formas literarias de la cual tenemos un rico material en la cultura cristiana. Poemas como *el Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz o *el Cantar de los Cantares* se presentaban ante mí como el equivalente a la poesía votiva de la India. El lenguaje alegórico, las imágenes de la naturaleza, los diferentes estados anímicos de la mujer o el alma que va al encuentro, la voz que habla y pregunta a los mensajeros, son algunos de los elementos que

personajes habités par l'esprit d'Akka et, pour finir, des poèmes interprétés par l'actrice et la danseuse à la recherche de son dieu-amant.

Cette danse théâtrale et musicale est aussi une expérience qui concerne les différents rapports possibles entre la musique et le mouvement. Le spectacle a été possible grâce à l'étroite collaboration du groupe Karton Boulevard Ibérica, fondateur d'un laboratoire théâtral et musical où un langage commun a pu se forger. La chanteuse indienne Vidya Rao a apporté à ce spectacle une précieuse contribution en tant que spécialiste de la poésie mystique indienne et des chants de style *Thumri*, du nord de l'Inde ; tout cela a fait que l'œuvre s'est transformée en une rencontre artistique interculturelle.

La danse classique de l'Inde et la poésie mystique espagnole : *Du Poisson à l'Oiseau* (2002)

Du Poisson à l'Oiseau est un spectacle de danse classique indienne basé sur la poésie de San Juan de la Cruz et de José Ángel Valente. Ont collaboré à cette œuvre la même chanteuse Vidya Rao ainsi que la comédienne Mónica Castro pour la déclamation des poèmes.

Dans les récitals de Bharata Natyam, des poèmes chantés dans les différentes langues de l'Inde sont dramatisés au moyen de gestes. Ainsi, en plus de suivre les mouvements codés de la danseuse, la majorité du public indien comprend les poèmes qui sont interprétés par la chanteuse. C'est pourquoi, lorsque je présente un spectacle traditionnel de Bharata Natyam en Espagne, je ressens le besoin de réciter au début de la soirée, en castillan, les poèmes que je vais ensuite danser.

C'est du désir de sensibiliser le public à la danse classique indienne que le spectacle *Du Poisson à l'Oiseau* vit le jour. J'interprète dans cette pièce dansée des poèmes de San Juan de la Cruz au moyen du langage corporel de la danse Bharata Natyam, fidèle aux codes classiques des arts scéniques de l'Inde.

La poésie mystico-amoureuse est une des riches formes littéraires de la culture chrétienne. Des poèmes comme le *Cantique Spirituel* de San Juan de la Cruz ou *Le Cantique des Cantiques* me sem-

comparten tradiciones de poesía votiva de diferentes culturas.

Con este espectáculo intercultural ha sido posible iniciar en parte al público en la danza clásica de la India y hacerle participe de esta forma tan completa de bailar e interpretar la poesía mística. Al utilizar una poesía muy conocida por el público, como es en este caso el *Cántico Espiritual*, la bailarina puede jugar con las palabras y los gestos, con el significado y los subtextos, ya que el gesto puede añadir sentido al texto y formar “las palabras que no podíamos decir” (J. Á. Valente). De esta forma se dan todos los elementos necesarios para que se pueda producir un tipo de comunicación sublime (*rasa*) entre público y el artista similar al que describe la tradición escénica de la India.

Del Pez al Pájaro se ha representado también en un contexto cristiano como ofrenda y acción de gracias dentro de la liturgia. En la liturgia la interpretación danzada de los poemas de San Juan de la Cruz devuelve a la tradición cristiana su vínculo con las artes y la reconcilia con el cuerpo hecho ofrenda. Para mí esta creación es una vivencia única ya que me permite transmitir mi propia tradición mística y mi espiritualidad mediante una danza que ya lleva en sí misma impresa la búsqueda y la unión con la divinidad.

Mónica de la Fuente, actriz especialista en danza-teatro Bharata Natyam y Kathakali del Sur de la India.

blent proches de la poésie indienne sacrée. Le langage allégorique, les images de la nature, les différents états d'âme de la femme, l'âme qui est à la recherche d'une rencontre, la voix qui parle et qui interroge les messagers, représentent quelques-uns des éléments propres aux traditions poétiques sacrées des différentes cultures.

Ce spectacle à caractère intercultural a permis d'initier partiellement le public à la danse classique de l'Inde. Il a permis de le faire participer à cette forme tellement complète de danse et d'interprétation de la poésie mystique. Une poésie très connue du public, comme c'est le cas du *Cantique Spirituel*, permet à la danseuse de jouer avec les mots et les gestes, avec la signification et les sous-entendus textuels, puisque le geste peut ajouter du sens au récit et former “les mots que nous ne pouvions pas dire” (J. Á. Valente). Sont alors en présence tous les éléments qui rendent possible une sorte de correspondance sublime (*rasa*) entre le public et l'artiste, semblable à celle que décrit la tradition scénique de l'Inde.

Du Poisson à l'Oiseau a été présenté également dans un environnement chrétien, comme offrande d'action de grâce dans le cadre de la liturgie. Dans la liturgie, l'interprétation dansée des poèmes de San Juan de la Cruz restitue à la tradition chrétienne son lien avec les arts et la réconcilie avec le corps transformé en offrande. Cette création est une expérience unique puisqu'elle permet de transmettre ma tradition mystique et ma spiritualité dans une danse qui contient déjà en elle la recherche d'une communion avec le divin.

Mónica de la Fuente, actrice spécialisée en danse-théâtre Bharata Natyam et Kathakali du Sud de l'Inde.

¿Quién es KBI? Identidad y música étnica

mantener lo que pasó en la dispersión que le es propia vivimos en miríadas de sucesos perdidos

Los comienzos son siempre un tanto azarosos, imprevistos; hasta disparatados y absurdos. Bajos, los llama Foucault, para aclarar a continuación que no se refiere al “sentido de modesto o de discreto como el paso de la paloma, sino irrisorio, irónico, propicio a deshacer las fatuidades¹. Y si realmente lo que caracteriza a las grandes configuraciones culturales es su origen bajo (en el sentido indicado) —como afirma Foucault siguiendo a Nietzsche— podemos estar seguros de que a KBI el destino le depara algo grande.

De momento tienen esta historia de sus comienzos interesante por su mezcla de casualidad y predestinación, como no puede ser de otra manera para una banda de Valladolid cuya música, difícil de clasificar, se suele identificar con la música étnica o con las músicas del mundo, y cuyas influencias o inspiraciones vienen de la música árabe y la de los gitanos de los Balcanes, así como del flamenco. Y todos les auguran un gran futuro, por

Qui est le KBI ? Identité et musique ethnique

maintenir ce qui passa dans la dispersion et qui lui est propre nous vivons dans des myriades d'événements perdus

Les débuts sont toujours quelque peu hasardeux, imprévus ; même exagérés et absurdes. Ils sont bas, selon Foucault qui précise ensuite qu'il ne se réfère pas au sens de modeste ou de discret, comme le pas du pigeon, mais à celui de dérisoire, ironique, propice à défaire les fatuités¹. Si, effectivement, ce qui caractérise les grandes configurations culturelles est leur basse origine (au sens indiqué) — comme l'affirme Foucault à la suite de Nietzsche — nous pouvons être sûrs que le destin du groupe KBI promet quelque chose de grand.

Pour le moment, l'histoire des débuts du KBI est intéressante par son mélange de hasard et prédestination, comme il ne peut en être autrement pour un groupe de musiciens de Valladolid dont la musique, difficile à classer, est généralement identifiée comme ethnique ou World Music, et dont les influences ou les inspirations viennent de la musique arabe et de celle des Gitans des Balkans, ainsi que du flamenco. Etant donnée l'originalité et



KBI. El Ambigú. Valladolid, 2004. © Gerardo Sanz



la originalidad y la fuerza de su música. Sin embargo, no deja de planear una sombra de preocupación en sus interlocutores, conocedores del panorama español de músicas étnicas, de raíz, folk, del mundo, etc., y es que no está clara su identidad.

Por el momento han publicado su primer disco² y están a punto de hacer lo mismo con el segundo. En este artículo seguiremos sus avatares por el panorama español de la programación y difusión de las músicas étnicas o del mundo, sin perder la ocasión de realizar algunas reflexiones sobre algunos asuntos culturales un tanto más abstractos, como son el Orientalismo –sobre todo en algunas de sus formas más sutiles– y el sistema público de difusión de la cultura, así como cuestiones de identidad y de origen.

Los comienzos se caracterizan por no serlo todavía

Un grupo de chicos que han nacido y viven en una capital de provincias española, que no son hijos de inmigrantes magrebíes o de la antigua Yugoslavia, de clase media-media o media-baja y que quieren formar una banda de música étnica con influencias de origen árabe o de la música de los gitanos de los Balcanes, no puede hacer otra cosa que dirigirse a la biblioteca municipal de Castilla y León y empaparse de esas músicas. O quizás fue primero comenzar a oír esas músicas y después dar un giro radical en el estilo de una banda con instrumentos eléctricos, que habían formado con otros amigos y que lo único que tenía en común con su actual estilo era un fuerte deseo de experimentación y exploración de otros caminos diferentes a los ya tan trillados. En un primer momento fue “la música árabe, sobre todo; lo balcánico llegaría de golpe y porrazo con la Cocani Orquesta. La elección quizás se debió a que resultaba la más rebelde en una ciudad cargada de viejos-roqueros-que-nunca-mueren. Un mundo de sonoridades mágicas y de libertad total al no tener que compararnos con nada de nuestro entorno.”³ Pero está claro que la biblioteca pública jugó, y no podía ser de otra manera, un papel fundamental en esta historia.

En ella es donde encontraron aquellos elemen-

la force de sa musique, tous lui prédisent un grand avenir. Une ombre d'inquiétude continue cependant de planer sur les connaisseurs du paysage espagnol de musiques ethniques, radicales, folk, World Music, etc., inquiétude qui concerne le peu de clarté de son identité.

Pour le moment, le KBI a sorti son premier disque² et le second est prêt à être lancé. Cet article suivra ses aventures dans le paysage espagnol de la programmation et de la diffusion des musiques ethniques ou World Music, sans perdre l'occasion de faire des réflexions sur certaines questions culturelles un peu plus abstraites, comme l'orientalisme – surtout dans certaines de ses formes les plus subtiles – ou comme le système public de diffusion de la culture, ainsi que les questions de l'identité et de l'origine.

Les débuts se caractérisent par le fait de ne pas exister encore

Un groupe d'adolescents qui sont nés et qui vivent dans une capitale – de province espagnole –, qui ne sont pas fils d'émigrants maghrébins ou de l'Ex-Yougoslavie, qui font partie de la classe moyenne ou un peu en dessous et qui veulent former un groupe de musique ethnique, en incorporant des influences d'origine arabe, ou la musique des Gitans des Balkans, ne peut faire autre chose qu'aller à la bibliothèque municipale de Castille et León et s'imprégner de ces musiques. Ou bien, au début ce fut peut-être l'écoute de ces musiques et ensuite l'engagement radical dans la direction du style d'un groupe d'instruments électriques, formé avec des amis et dont l'unique trait commun avec son style actuel était une forte envie d'expérimenter et d'explorer en dehors des sentiers battus. Dans un premier temps, c'était “la musique arabe, surtout ; celle des Balkans arrivera ensuite, comme un coup de massue, avec la Cocani Orquesta. Le choix a peut-être déterminé par le fait que ces musiciens semblaient les plus rebelles dans une ville surchargée de vieux-rockers-qui-ne-meurent-jamais. Un monde de sonorités magiques et de liberté totale, puisque nous n'avions personne autour de nous pour nous comparer.”³ Mais il est évident que la bibliothèque publique – et cela ne pouvait se passer

tos de su música que no podían encontrar ni en conservatorios ni en el entorno de su ciudad, siendo como son descendientes de ciudadanos españoles desde muchas generaciones atrás. El resto de los elementos que componen su música les vienen de su formación clásica, con profesores particulares –para los instrumentos clásicos– y de otros ámbitos para los instrumentos no clásicos –como la guitarra española, por ejemplo–. Porque ellos, evidentemente, no se limitan a reproducir las músicas de los gitanos de los balcanes y árabes; no tienen ninguna deuda con ellas, ni de pertenencia ni de erudición. Ellos suelen decir que utilizan esos elementos de la música árabe y gitana, escalas, armonías, etc., pero con técnicas de composición que vienen de la música clásica contemporánea y que muchas veces, me parece a mí, evocan bandas sonoras de posibles películas –como es cierto que les pasa a muchos músicos que se salen un poco de los cauces habituales, como Nacho Mastreta, por ejemplo, y otros muchos: el cine como metalenguaje mundial–. Hacen un uso que podría ser tratado de orientalista (¿por irrespetuoso?, ¿falta de rigor?) en algunos entornos, aunque realmente lo que está detrás de esa acusación no es más que una absurda polémica acerca de la identidad que trataremos de desvelar.

Es posible que este dato acerca de su origen en una biblioteca pública les coloque en una posición de debilidad a la hora de intentar conseguir ese lugar en el mercado discográfico en el cual siempre se buscan garantías o avales sólidos de antemano, como certificados de origen, a ser posible de pureza –y si no es así, por favor, con aroma al avecrén de la música: el envoltorio electrónico, chill out, etc.– y mejor si se es de un país en guerra, invadido o en convulsión. En todo caso es difícil, por no decir imposible, esconder esta “baja” procedencia, en cuanto se escucha su acento de Valladolid y se aprecia la palidez de su tez. “Tenéis que presentaros como un grupo de música española”, les aconseja alguien cuando se habla sobre su entrada en el mercado francés. Las influencias árabes y balcánicas –y aumentando, dada la evidente debilidad de su identidad– son lo de menos, lo importante es ser fiel a un princi-

autrement – a eu un rôle fondamental dans cette histoire.

C'est là que les membres du KBI ont trouvé les éléments de leur musique, des éléments qu'ils ne pouvaient trouver ni dans les conservatoires ni dans l'environnement de leur ville, car ils sont des descendants de citoyens espagnols depuis de nombreuses générations. Le reste des éléments qui composent leur musique viennent de leur formation classique, acquise avec des professeurs particuliers – pour les instruments classiques – et d'autres horizons, pour les instruments non classiques, comme par exemple la guitare espagnole. Parce qu'ils ne se limitent évidemment pas à reproduire les musiques des Gitans des Balkans et des Arabes, ils n'ont aucune dette envers elles, ni d'appartenance ni d'érudition. Les membres du KBI disent généralement qu'ils utilisent des éléments de la musique arabe et gitane, des gammes, des harmonies, etc., mais avec des techniques de composition qui viennent de la musique classique contemporaine et qui évoquent souvent, il me semble, des bandes sonores pour de possibles films – ce qui arrive à de nombreux musiciens qui sortent un peu des sentiers battus ; Nacho Mastreta, par exemple, et bien d'autres : le cinéma comme métalangage mondial. Ils utilisent ces éléments dans un sens qui dans certains milieux pourrait être taxé d'orientaliste (pour leur manque de respect ? Ou pour leur manque de rigueur ?), bien que derrière cette accusation il n'y a qu'une absurde polémique sur l'identité, que nous tâcherons de révéler.

Le fait que leur origine soit liée à une bibliothèque publique les met peut-être dans une position de faiblesse au moment où ils essayent d'occuper une position dans un marché discographique où on cherche toujours au préalable des garanties solides, telles que des certificats d'origine, si possible de pureté – et si tel n'est pas le cas, alors qu'il y ait, s'il vous plaît, au moins l'arôme des boîtes de conserves musicales : l'emballage électronique, le *chill-out*, etc. – et c'est encore mieux si on vient d'un pays en guerre, envahi ou en proie à des convulsions. En tout cas il est difficile, pour ne pas dire impossible, de cacher cette “basse” lignée, quand on écoute leur accent de Valladolid et qu'on se rend

pio no confesado según el cual cada uno debe hacer la música propia de la cultura y de la tradición a la que pertenece, si no se quiere caer en "orientalismo".

Otra alternativa que les quedaría sería la de mantener lo más posible en secreto o en la ambigüedad su procedencia, realizando un gran esfuerzo de disimulo e impostura hasta que, una vez alcanzado algún éxito, con los medios a su favor y ya bastante lejos aquella pertenencia inconfesada, tomar el efecto por la causa y construir una historia y un origen a la altura del resultado, contribuyendo con ello a esa "sobrepujanza metafísica" en la que todos notamos que seguimos viviendo, según la cual las cosas tienen un fin último que ya estaba impreso de forma indeleble en el origen, en el nacimiento⁴. Y seguramente estas identidades fuertes, predestinadas, para las que somos llamados por voces ancestrales, no sean más que "el actual episodio de una serie de servilismos"⁵ difíciles de confesar.

Sin embargo, asumida esta falta de aval o garantía, su único capital será la música en sí misma; y así lo entienden, como se aprecia en la contraportada de su disco.

El reconocimiento de la procedencia de estos elementos [la biblioteca pública] no es importante dentro del resultado final. Es música creada en Occidente por personas occidentales pero obedece a principios no occidentales. Lo que manda es la intención del creador⁶.

Como se leyó en un programa de radio nacional dedicado a las músicas étnicas, de raíz del mundo, etc., para afirmar a continuación que era justo lo contrario de lo que ellos hacían en ese programa. Un programa excelente, por otro lado, que se toma la molestia de atender a los principios estilísticos de las músicas que programa y de discutirlos con fundamento. Después de afirmar que la música de este grupo les gustaba mucho, encontraron que se guiaba por principios que no eran exactamente los mismos del programa, para mencionar a continuación la palabra "orientalismo". Acto seguido, para ejemplificar mejor su postura, emitieron un tema de un músico que ahora no recuerdo, quien sí podía mezclar esti-

compte de la pâleur de leur peau. "Vous devez vous présenter comme un groupe de musique espagnole", leur conseille-t-on, s'agissant de leur lancement sur le marché français. Les influences arabes et balkaniques – surtout au vu de l'évidente faiblesse de leur identité – ne comptent que peu ; ce qui importe le plus, c'est la fidélité à un principe non avoué selon lequel chacun doit faire la musique propre à la culture et à la tradition à laquelle il appartient s'il ne veut pas tomber dans "l'orientalisme".

Une autre alternative consisterait à maintenir le plus possible le secret ou l'ambiguïté de leurs origines, en faisant un grand effort de dissimulation et d'imposture ; puis, après avoir obtenu un certain succès, avec les médias de leur côté et plutôt loin de cette origine cachée, prendre l'effet pour la cause et inventer une histoire et une origine à la hauteur du résultat, contribuant par cela à cette espèce de "surenchérissement métaphysique" dans laquelle nous nous rendons tous compte que nous continuons à vivre, selon laquelle les choses ont une fin qui était déjà inscrite de façon indélébile dès le début, à notre naissance⁴. Certainement, ces identités fortes, prédestinées, auxquelles des voix ancestrales nous appellent, ne sont rien de plus que "l'épisode actuel d'une série de servitudes"⁵ difficiles à admettre.

Cependant, après avoir assumé cette absence de confirmation ou de garantie, l'unique capital sera la musique elle-même ; et c'est ainsi que l'entendent les membres du KBI, comme le montre l'intérieur de la pochette du disque : "La reconnaissance de l'origine de ces éléments [la bibliothèque publique] n'est pas importante compte tenu du résultat final. C'est une musique créée en Occident par des occidentaux, mais qui obéit à des principes non occidentaux. Ce qui compte, c'est l'intention de créer."⁶

C'est ce qui a été lu au cours d'une émission de radio nationale dédiée aux musiques ethniques, World Music, etc., pour affirmer ensuite que c'était justement le contraire de ce que le KBI faisait dans cette émission. Une émission par ailleurs excellente, qui se donnait la peine de tenir compte des principes stylistiques des musiques programmées et de les commenter en ayant les moyens de le

los, tenía derecho a ello, ya que pertenecía a las tradiciones de las que estos estilos procedían, o a alguna de ellas (creo recordar que eran la flamenca y la árabe).

Esta actitud que intenta evitar caer en el orientalismo, no deja de practicar un orientalismo más sutil sobre el que luego volveremos. Por el momento continuaré con el relato que intenta reconstruir lo más fielmente posible la historia de un grupo de música étnica en España. Como veíamos, cuando queremos encontrar una razón poderosa para un grupo de chicos de una capital de provincias española –cualquiera para el caso que nos ocupa–, una causa a la altura de la elección de semejante identidad, lo primero que nos aparece es una biblioteca municipal, que seguramente sea uno de los componentes que con menos convicción se sostienen en el exiguo estado de bienestar al que hemos conseguido acceder.

El sistema público de difusión de la cultura

Sería interesante pararse por un momento a pensar en las sensaciones que nos producen las bibliotecas públicas –así como otros muchos servicios públicos–. No es que el Estado los mantenga con poca convicción, como se aprecia en la sempiterna escasez de medios en la que trabajan. No es sólo eso, creo yo, sino que la misma percepción que la gente tiene de ellos es escéptica al respecto. O quizás ese escepticismo tenga como causa aquella escasez de medios de la que es culpable la Administración. Pero reconozcamos que todos hemos tenido una sensación ambigua ante el trabajo de los bibliotecarios: la colocación de las teselas a cada uno de los miles de libros que tiene que tener cualquier biblioteca normal, el cuidado de los mismos para que el paso de mano en mano no los desmigue al instante, el uso de guantes blancos para no contribuir ellos mismos a ese desgaste, y sobre todo, cuando nos dirigimos a uno de estos empleados para preguntarle por un libro que aparece en el catálogo informatizado como “disponible” –y que, sin embargo, no se encuentra en el estante en el que debería– con la convicción de que lo que pasa es que realmente es imposible extender un servicio

faire. Après avoir affirmé que la musique de ce groupe leur plaisait beaucoup, les présentateurs trouvèrent que le KBI se laissait guider par des principes qui n'étaient pas exactement ceux du poste, pour prononcer ensuite le mot "orientalisme". Puis, pour donner un meilleur exemple de leur position, ils proposèrent le thème d'un musicien dont je ne me souviens plus le nom, qui, lui, pouvait mélanger les styles; il en avait le droit, puisqu'il appartenait aux traditions dont ces styles provenaient, ou à certaines d'entre elles (je crois me rappeler qu'il s'agissait de flamenco et de musique arabe).

Cette attitude qui essaie d'éviter de tomber dans l'orientalisme, pratique malgré tout un orientalisme plus subtil sur lequel nous reviendrons plus tard. Pour le moment, je continuerai le récit qui tente de reconstruire le plus fidèlement possible l'histoire d'un groupe de musique ethnique en Espagne. Comme nous l'avons remarqué, quand nous voulons trouver une raison forte pour un groupe d'adolescents d'une capitale de province espagnole – n'importe laquelle –, une cause à la hauteur du choix d'une telle identité, ce que nous voyons d'abord, c'est une bibliothèque municipale qui est sans doute l'un des éléments que l'on soutient avec le moins de conviction dans la situation de bien-être précaire que nous avons réussi à atteindre.

Le système public de diffusion de la culture

Il serait intéressant de faire une petite pause pour réfléchir aux sensations que nous produisent les bibliothèques publiques et bien d'autres services publics. Ce n'est pas que l'État les soutient avec peu de conviction, comme pourrait l'indiquer leur manque chronique de moyens de fonctionnement. Ce n'est pas uniquement cela, je crois, mais le scepticisme avec lequel les gens les perçoivent. Ou, peut-être, ce scepticisme a pour cause ce manque de moyens dont l'Administration est responsable. Mais nous devons reconnaître que nous avons tous eu une impression ambiguë au sujet du travail des bibliothécaires : l'attribution d'étiquettes aux milliers de livres de n'importe quelle bibliothèque, le soin des bibliothécaires pour que le passage d'une main à l'autre ne détruise pas les livres à l'instant, l'usage de gants blancs pour les empêcher

así a toda la ciudadanía y que inevitablemente se está abocado a esa proliferación de categorías hasta la contradicción, desde las de “disponible”, “reservado” y “prestado”, pasando por la de “recientemente devuelto y todavía no colocado en su estante”, “retirado”, así hasta incluir inevitablemente la de “los libros incluidos en esta lista”; para comprobar con asombro que no sólo este empleado no se desmoraliza, sino que, al contrario, se toma en serio la pregunta y hace un esfuerzo para explicarse esta desubicación.

Además, la gente no confía en las bibliotecas, aunque estas funcionen. Se tiene la sensación de que no son más que un trámite para algo y que realmente no valen por sí mismas. La vida no está en los libros, y mucho menos en las bibliotecas: éstos y éstas, a lo sumo, no son más que trámites para algo, para otra cosa. Para los que disfrutan con los libros, el paso previo hasta la adquisición de su propia biblioteca, y para los que no, una obligación impuesta. Sensación de absurdo que se acentúa cuando vemos desde un punto de vista digital, cada vez más inevitable, la física estática de los libros. El trabajo de quienes se afanan en hacer funcionar estos meros trámites, tan pesados, tiene que parecernos, por fuerza, como conducente al fracaso reiterado.

A esta apariencia de contradicción immanente a muchos servicios públicos –habría que hacer el análisis adecuado para otros casos– se une, para desprestigiarlos más aún, la idea de la corrupción y absentismo, también inherente a estos servicios. Es la imagen que Dennis Arcand nos da de la sanidad pública en Canadá en su película *Las invasiones bárbaras*; como si desde el punto de vista de la muerte inminente, se tuviera certeza de que el hombre, en estado de burocracia, será siempre lobo para el hombre.

Por otra parte, además de la desesperanza acerca de su posibilidad, está la sensación de que en ellas no puede ocurrir nada. Tampoco Foucault –que nos está sirviendo en este artículo para deshacer las pretensiones del origen, recuperar la “exterioridad del accidente” que está en la raíz de las cosas, así como algunas de las miradas de sucesos en los que vivimos–, tampoco Foucault,

de contribuir a cette usure. Surtout quand nous nous adressons à l'un de ces employés pour lui demander un livre qui apparaît dans le catalogue informatisé sous la rubrique “disponible” – et qui, malgré cela, ne se trouve pas sur l'étagère où il devrait être – avec la conviction de l'impossibilité d'étendre un tel service à tous les habitants d'une ville, service qui est inévitablement destiné à cette prolifération de catégories jusqu'à la contradiction, depuis “disponible”, “réservé” et “prêté”, en passant par “récemment rendu et pas encore remis à sa place”, “retiré”, et ainsi de suite, jusqu'à inclure “les livres inclus dans cette liste” ; nous nous rendons alors compte avec stupeur que non seulement cet employé ne se démoralise pas, mais au contraire, il prend les questions au sérieux et fait un effort pour expliquer ce changement de place.

De plus, les gens n'ont pas confiance dans les bibliothèques, bien qu'elles fonctionnent. Ils ont la sensation qu'elles ne sont en quelque sorte qu'une formalité, et qu'elles ne valent vraiment rien en elles-mêmes. La vie n'est pas dans les livres, et encore moins dans les bibliothèques : livres et bibliothèques, ne sont plus que des formalités en vue de quelque chose d'autre : pour ceux qui aiment les livres, c'est le préalable à l'acquisition pour sa propre bibliothèque ; pour les autres, c'est une obligation. Sensation d'absurde qui s'accroît quand nous considérons la physique statique des livres du point de vue – de plus en plus inévitable – de la numérisation. Le travail de ceux qui s'efforcent à faire fonctionner ces simples formalités si pesantes doit nous sembler conduire obligatoirement à des échecs récurrents.

À cette impression de contradiction immanente à de nombreux services publics – il faudrait faire l'analyse adéquate pour d'autres cas – il faut ajouter, pour les disqualifier encore plus, la corruption et l'absentéisme qui sont aussi inhérents à ces services. C'est l'image que Dennis Arcand, dans son film *Les invasions barbares*, nous donne de la santé publique au Canada; comme si, du point de vue de la mort imminente, on avait la certitude que l'homme, dans un état bureaucratique, sera toujours un loup pour l'homme. D'autre part, en plus du désespoir concernant sa possibilité,

decíamos, confiaría en las bibliotecas públicas, ya que en ellas no pueden tener lugar las cosas interesantes, que “se produce(n) siempre en el intersticio”⁷, es decir, en donde uno menos se lo espera y sin responder a ninguna intención, o contra la propia intención. Y una biblioteca pública es demasiado grande y pesada para ser un intersticio, para que se produzca lo inesperado, para que tenga lugar el suceso que, además de ser único, tiene que ser también “cortante.”⁸

Es una sistemática negatividad la de Foucault, paralela a la sistemática positividad de los distintos sistemas de dominación, característica además de algunas posiciones intelectuales de izquierdas, que impide tomar en serio cualquier iniciativa pública. Posiblemente, tras esta exigencia de negatividad, esta elección de lo marginal, lo deprecado, etc., no se esconda otra cosa más que un nuevo elitismo: aquél capaz de disfrutar de esta negatividad. Sin embargo, incluso siendo coherentes con las posiciones foucaultianas, siempre sería posible, en cualquier contexto, el surgimiento del suceso único, del acontecimiento inesperado, ya que, así como en los acontecimientos no hay un origen desde el que hubieran surgido y en el que estuvieran ya predeterminados de antemano –más que forzando la historia con aquella sobrepujanza antes mencionada–, igualmente el origen tampoco estará en los acontecimientos, predeterminándolos y dirigiéndolos, sino que siempre y en cada momento existe la posibilidad de alterar las continuidades más pesadas.

Una biblioteca pública es un lugar tan bueno como otro cualquiera para el surgimiento de interesantes propuestas artísticas, como ésta del grupo Karton Boulevard Ibérica. En ella han encontrado los elementos necesarios y suficientes, de otras culturas y tradiciones, para elaborar su peculiar música. No les ha sido necesario haber nacido o haberse criado en esas tradiciones.

La construcción de la identidad

¿Y por qué un grupo de chicos de Valladolid deciden identificarse con la música árabe y gitana de los balcanes? En último término porque así lo han decidido, evidentemente. Las razones que da

règne la sensation que rien ne peut arriver dans les bibliothèques publiques. Foucault non plus – Foucault dont nous nous servons dans cet article pour démonter les prétentions sur l'origine, récupérer “l'extériorité de l'accident” qui est à la racine des choses, ainsi que certaines myriades d'événements que nous vivons – Foucault non plus, disions-nous, ne ferait confiance aux bibliothèques publiques, puisque rien d'intéressant ne peut se passer dedans – du genre des choses qui “se produisent toujours dans l'interstice”⁷, c'est-à-dire là où on les attend le moins, sans répondre à aucune intention, voire même contre toute intention. Une bibliothèque publique est trop grande et trop lourde pour être un interstice, pour qu'il s'y produise l'inespéré, pour que puisse y avoir lieu l'événement qui doit non seulement être unique mais aussi “tranchant.”⁸

La négativité de Foucault est systématique, parallèle à la positivité systématique des différents systèmes de domination, caractéristique en plus de certaines positions intellectuelles de gauche, qui empêche de prendre au sérieux n'importe quelle initiative publique. Derrière cette exigence de négativité et ce choix de la marginalité, de la dépréciation, etc., il n'y a sans doute rien d'autre à cacher qu'un nouvel élitisme qui est capable de jouir de cette négativité. Cependant, selon Foucault le surgissement de l'événement unique, de l'événement inespéré, serait toujours possible dans n'importe quel contexte : en effet, les événements n'ont pas une origine à partir de laquelle ils auraient surgi et qui les aurait prédéterminés – sauf en forçant l'histoire avec ce surenchérissement mentionné auparavant; de la même façon, l'origine ne se trouvera pas non plus dans les événements, en les prédéterminant et en les dirigeant ; mais il existe toujours et à chaque moment une possibilité d'altérer les continuités plus pesantes.

Une bibliothèque publique est un lieu aussi bon que n'importe quel autre pour voir surgir des propositions artistiques intéressantes, comme celle du groupe Karton Boulevard Ibérica qui a trouvé dans une bibliothèque publique les éléments nécessaires et suffisants, provenant d'autres cultures et traditions, pour élaborer sa musique particulière.

cada uno son diferentes, aunque imagino que los tres sentirían a las de los otros. En primer lugar, como ya adelanté antes, fue en gran medida una cuestión de rebeldía contra el entorno monótono, aburrido y asfixiante de viejos rockeros en el que se movían. Hoy están absolutamente de moda las llamadas músicas del mundo, pero cuando empezaron, hace ya unos diez años, tan sólo se oían de vez en cuando en algunas emisoras. Era una elección hecha para diferenciarse, y era adecuada ya que se optaba por una música asociada a la tradición –frente al rock y otras músicas populares afines, que se identifican claramente con la ruptura generacional–, vinculada también a una cierta espiritualidad institucional –frente a la vocación sacrilega de aquéllas–, y que se basa en gran medida en la habilidad artesanal –frente al énfasis en la espontaneidad–. Un fin bastante moderno y noble por otra parte, el deseo de diferenciarse de la masa. En cuanto al porqué de que esa música fuera árabe o balcánica, en lugar de andina, o *country* (la música celta no habría sido adecuada porque no habrían conseguido esa diferenciación que pretendían), simplemente constituye “un misterio, que los tres nos sintiéramos atraídos por ellas”.

Las identidades son muchas veces una cuestión de elección (al menos en parte); al contrario de la tendencia política contemporánea a verlas como algo que se tiene sin uno quererlo, y que es, por otra parte, una posesión en extremo valiosa frente a la asfixiante uniformización que nos imponen los mercados internacionales. Seguramente la elección de identidad no tenga la capacidad de conjurar todos los males a que estamos expuestos en nuestras sociedades capilarmente dominadas, de forma que sería un poco vano considerar la el centro de una política de liberación, al modo como propone Judith Butler con la identidad de género; pero aferrarse a la identidad que te ha tocado en suerte por nacimiento como única manera de evitar desaparecer bajo la hipnosis del hilo musical de los centros de ocio, conlleva la misma disolución del individuo, aunque esta vez en el aburrido “lo de siempre”. Es interesante la teoría del sujeto que propone Donna Haraway según la

Les membres de ce groupe n'ont pas eu besoin de naître ou d'avoir vécu dans ces traditions.

La construcción de l'identité

Et pourquoi un groupe d'adolescents de Valladolid décide-t-il de s'identifier à la musique arabe et gitane des Balkans ? En dernière instance, parce qu'ils l'ont décidé ainsi, évidemment. Les raisons que donnent les membres du groupe sont différentes, bien que j'imagine que les trois sont d'accord avec les autres. En premier lieu, comme je l'ai déjà annoncé, ce fut en grande mesure une question de révolte contre l'environnement monotone, ennuyeux et asphyxiant des vieux rockers qu'ils fréquentaient. Aujourd'hui, les musiques dites “du monde” sont complètement à la mode, mais au début, il y a déjà une dizaine d'années, on n'en écoutait que de temps en temps à la radio. C'était un choix fait pour se différencier, et il était pertinent car on optait pour une musique associée à la tradition – par rapport au rock et à d'autres musiques populaires apparentées qui s'identifient clairement avec la rupture générationnelle – liée aussi à un certain esprit institutionnel – par rapport à la vocation sacrilège de celles-ci (basée en large mesure sur l'habileté artisanale) – par rapport à l'accent mis sur la spontanéité. Un but assez moderne et noble, d'autre part, l'envie de se différencier de la masse. Quant aux raisons pour lesquelles cette musique est arabe ou balkanique, au lieu d'être andine ou *country* (la musique celta n'aurait jamais été appropriée parce qu'ils n'auraient jamais atteint la différenciation à laquelle ils prétendaient), elles constituent simplement “un mystère qui est le seul à expliquer les raisons pour lesquelles nous nous sommes sentis tous les trois attirés vers ces musiques”.

Les identités sont souvent une question de choix (au moins en partie) ; au contraire de la tendance politique contemporaine qui les considère comme quelque chose que l'on possède sans le vouloir ; cette identité est, d'autre part, extrêmement précieuse face à l'asphyxiant uniformisation que nous imposent les marchés internationaux. Certes, le choix d'une identité ne suffit pas pour conjurer tous les maux auxquels nous sommes exposés dans



cual, el sujeto, antes que estar dado de antemano, es más bien una “posición sujeto” a la que se accedería (no se poseería) no por la forzada identificación entre sí de las diferentes adscripciones en las que inevitablemente se encuentra una persona, sino más bien en la intersección, siempre particular, entre ellas (en este caso, la formación clásica, las músicas étnicas y la experimentación modernista, por decirlo brevemente) que daría lugar a esa “posición sujeto”, más que a un sujeto estable y definido⁹.

Sin embargo, ese origen más o menos noble, esa querencia por diferenciarse de los demás, también se disuelve en una multitud de sucesos perdidos que vuelven fatua cualquier pretensión de nobleza por el origen. Porque, a lo anodino de una biblioteca municipal, se le une la casualidad más arbitraria. Y es que los fondos musicales de la biblioteca referidos a las músicas árabe y balcánica —con los que realizaron eso tan importante que es construir una identidad, en la que

nos sociedades capillarmente dominadas ; ce serait donc un peu vain de placer l'identité au centre d'une politique de libération, comme le propose Judith Butler avec l'identité de genre; mais s'accrocher à l'identité reçue au hasard de la naissance comme unique façon d'éviter de disparaître sous l'hypnose de la musique de salle d'attente des centres de loisir, implique la même dissolution de l'individu, bien que cette fois ce serait dans l'ennui du “comme toujours”. La théorie du sujet que propose Donna Haraway est intéressante : le sujet, au lieu d'être donné au préalable, est plutôt une “position sujet” qu'on atteindrait (sans la posséder) non par l'identification forcée des différentes inscriptions derrière lesquelles se trouve inévitablement une personne (en l'occurrence, la formation classique, les musiques ethniques et l'expérimentation moderniste, pour dire les choses brièvement), mais plutôt par leur croisement, toujours particulier, qui donnerait lieu à cette “position sujet” plus qu'à un sujet stable et défini⁹.

encontrarse más a gusto y como propuesta artística en la que de verdad creen— habían llegado hasta allí por mera casualidad. Lo cierto es que la biblioteca poseía una muy interesante selección de discos de músicas árabes, balcánicas y de otras culturas, gracias a la iniciativa privada de otro grupo de chicos (estos de Palencia) que tras descubrir la posibilidad que tienen los usuarios de la biblioteca de realizar peticiones de compra de fondos cada cierto tiempo—que por lo general son atendidas dado que casi nadie la conoce o no se toma la molestia de utilizarla—, se dedicaron durante una larga temporada a pedir discos pertenecientes a este estilo¹⁰.

Creación

Hasta aquí no he hablado más que de la elección y posterior construcción de una identidad, en este caso musical. Hoy en día, salvo por la cuestión de su virtualidad política, esto no significa ninguna novedad—la televisión basura vive de transsexuales que ponen los cuernos a su pareja para confesar después que hicieron mal en cambiar de sexo y que están un poco hastiados—. Sin embargo estamos en el mundo de las identidades culturales, y más concretamente de las músicas tradicionales (de raíz, folk, étnicas, del mundo, etc.), que padece de una grave sobrepujanza identitaria, asfixiante para muchos creadores. Por eso, a la descripción del proceso creativo que sigue la Karton a la hora de componer, es decir, a lo que hacen, hay que añadir, como ellos mismos reconocen, una respuesta a la pregunta de con qué derecho lo hacen. Pregunta que les ha acompañado desde sus mismos comienzos, como confiesan ellos mismos.

Comencemos primero con el proceso creativo. Como ya dije, ellos eran en principio un “grupo de improvisación dentro del rock experimental”. En el giro hacia las músicas con influencias tradicionales intervienen varios factores además del ya mencionado deseo de diferenciarse. Por supuesto la fascinación, primero por la música árabe y luego por la balcánica. Pero también el gusto por los instrumentos musicales acústicos (o su mayor accesibilidad: “necesitan menos aparatos electróni-

Cependant, cette origine plus ou moins noble, cette envie de se différencier des autres se dissout aussi en une foule d'événements perdus qui rendent vaine toute prétention de noblesse par l'origine. En effet, à l'anodin d'une bibliothèque municipale se joint le plus pur hasard : les fonds musicaux de la bibliothèque concernant les musiques arabe et balkanique – grâce auxquels les membres du groupe ont accompli une tâche aussi importante que la construction d'une identité qui leur permette d'être plus à l'aise et de faire des propositions artistiques dans lesquelles ils croient vraiment – étaient arrivés là par le plus simple des hasards. Il est certain que la bibliothèque possédait un choix très intéressant de disques de musiques arabes, balkaniques et d'autres cultures, grâce à l'initiative privée d'un autre groupe d'adolescents (de Palencia), qui avaient découvert que les usagers de la bibliothèque pouvaient faire des demandes d'achat de fonds à des intervalles réguliers – demandes qui sont en général acceptées étant donné que pratiquement personne ne connaît leur existence ou que personne ne se donne la peine de les utiliser – et qu'ils ont demandé, pendant une longue période, toute une série de disques appartenant à ce style¹⁰.

Création

Jusque-là je n'ai parlé que du choix et de la construction ultérieure d'une identité, en l'occurrence, d'une identité musicale. Aujourd'hui, en exceptant la question de son potentiel politique, cela n'apporte aucune nouveauté – la télévision poubelle vit sur le dos des transsexuels qui trompent leur compagne pour avouer ensuite qu'ils ont mal fait de changer de sexe et qu'ils en ont un peu marre. Cependant, nous vivons dans un monde d'identités culturelles, plus concrètement de musiques traditionnelles (radicales, folk, ethniques, World Music, etc.), qui souffre d'un grave surenchérissement identitaire, asphyxiant pour de nombreux créateurs. Pour cette raison, à la description du processus de création suivi par le groupe Karton dans leur travail de composition, il faut ajouter, comme eux-mêmes le reconnaissent, une réponse à la question : “de quel droit font-ils ce qu'ils font”. Question qui les a

cos y no es imprescindible un local de ensayo”). Al principio no hacían más que “elaborar canciones con matices árabes, según nos sugerían las escalas, sin ningún estudio teórico, era sólo experimental”. Poco a poco van asimilando cada vez más material musical: “escalas, ritmos, sistemas armónicos, sistemas modales, timbres de los instrumentos, tendencias compositivas, tendencias artísticas, modas, gustos...”, pero siempre evitando “aquellos de “esto me suena a...”, “esto lo he visto en...”. Básicamente, esto lo consiguen usando estos materiales “fuera del contexto normal” en que son utilizados dentro de su tradición, según las normas que ellos mismos imponen, y que derivan sobre todo de las técnicas compositivas contemporáneas (“evitando en lo posible la armonía clásica”), y el afán de experimentación.

La asimilación de esos materiales pertenecientes a la tradición árabe o balcánica tenía como objetivo o finalidad, más que su conocimiento exhaustivo –cada material y sus alternativas, su contexto, etc.–, el descubrimiento del mecanismo de su capacidad de emocionar (“primero escuchar y sentir, bastante intensamente, y luego desmontar el mecanismo por el que se producen esas sensaciones”, “no es tan interesante descubrir las cinco escalas principales de una determinada música como el porqué de que en ese momento haya algo que me hace sentir profundamente”, “incluso nos hemos negado a veces a entender por completo lo que escuchábamos para no traicionar a nuestro yo sensual, que trabaja de otra forma” y “cuando hemos dejado parte de una determinada cultura por conocer no ha sido porque la despreciemos y la demos por agotada, sino porque nuestra búsqueda ha tenido éxito”).

El resultado de la utilización de este material puede variar. A veces no es más que una puesta en escena “que se asemeje a un grupo de folklore de esas tierras, con su energía en el escenario, la velocidad de las digitaciones, las desafinaciones propias de los músicos populares. (...) Una canción que en el escenario funcione así. Nos centramos más en la estética de la puesta en escena de esas bandas folklóricas”. Otras veces, sin embargo, hacen un uso más específico de esos materia-

acompañados desde sus débuts, como ellos mismos lo reconocen.

Comencemos por el proceso creador. Como ya he dicho, ellos formaban al principio un “grupo de improvisación de rock experimental”. En su evolución hacia las músicas de inspiración tradicional, de numerosos factores intervinieron además de aquel, ya mencionado, que es el deseo de diferenciarse. Bien evidentemente, la fascinación por la música árabe, en primer lugar, y luego por la de los Balcanes. Pero también el gusto por los instrumentos musicales acústicos (o su mayor accesibilidad: “estos instrumentos necesitan menos aparatos electrónicos y un local de ensayo no es imprescindible”). Al principio, “no hacíamos más que elaborar canciones ligeramente arabizantes, siguiendo lo que nos sugerían los escalas, sin ninguna investigación teórica; eso era sólo experimental”. Poco a poco, ellos asimilan otros materiales musicales: “escalas, ritmos, sistemas armónicos, sistemas modales, timbres instrumentales, tendencias de composición, tendencias artísticas, modas, gustos...”, pero evitando siempre los “ça me rappelle...” o “je l’ai vu dans...”. Ellos consiguen, usando estos materiales “fuera del contexto normal” de su tradición, según las reglas que ellos mismos se imponen, inspirándose especialmente en técnicas de composición contemporáneas (“evitando en lo posible la armonía clásica”) y del deseo de experimentar.

La asimilación de estos materiales pertenecientes a la tradición árabe o balcánica tenía como objetivo o finalidad mucho más que un conocimiento exhaustivo –de cada material y de sus variantes, de su contexto, etc.–. Ella buscaba descubrir el mecanismo de su capacidad de emocionar (“primero escuchar y sentir, bastante intensamente, y luego desmontar el mecanismo por el que se producen esas sensaciones”; “descubrir las cinco escalas principales de una música no es tan interesante como descubrir las razones que hacen que en ese momento algo me toque profundamente”; “a veces nosotros mismos hemos rechazado comprender a fondo lo que nosotros estábamos escuchando, eso para no traicionar nuestro yo sensual, que trabaja de otra manera”; “cuando nosotros hemos abandonado

les, pero para sus propios fines (como una escala que encontraron en una antología de música del sur de la India que se llama *mayamalavagaula*, y "que la hemos utilizado hasta la saciedad"). Otras veces, en fin, su frescura llega aún más lejos e inventan ritmos nuevos, u otros elementos musicales, partiendo de otros ritmos preexistentes, como el que llaman "giganteras" que está basado en la bulería, y que han empleado en dos temas hasta la fecha, *Giganteras* y *Gigante Polifemo*.

No es que su interés no sea el de la erudición, sino que precisamente buscan que no se reconozcan o que se confundan los elementos empleados. Pero no por ello su acercamiento a esas tradiciones es más superficial, al contrario precisamente. Evidentemente, su actitud no es la de tomar el papel del sujeto de conocimiento (según criterios occidentales de racionalidad), distanciando del objeto de estudio. Y posiblemente su experiencia suponga una mayor implicación con esas tradiciones que la del estudioso al uso. De hecho, sorprendió en su momento que llegaran a adquirir una cierta espiritualidad al cabo de un tiempo trabajando con estas músicas. Espiritualidad que no existía en absoluto en ellos antes de esta experiencia. Concretamente uno de los temas, *Al Mutanabi*, lo dejan siempre para el final porque dicen que es como una forma de agradecer el instante que ha supuesto el concierto. Una especie de rezo u oración, dicen otras veces. Sin embargo su espiritualidad es también una elaboración posterior que conserva pocos rasgos de la original. Uno nota que la opinión que tiene cada uno de ellos sobre la espiritualidad del otro es inevitablemente sacrílega desde el punto de vista de ese otro, y viceversa. Éste es quizás uno de sus rasgos más personales y que marca todas sus composiciones. Es como si los temas, entendidos como si fueran un discurso, incluyeran siempre su propia negación, su contradicción. Como si en su diálogo mental a la hora de componer estuviera siempre, de forma perenne, la voz del otro burlándose de él, de su sensiblería y de su espiritualidad angelical, y tuvieran que dar un giro lo suficientemente inesperado como para burlar semejante presión¹¹.

l'étude d'une culture, ça n'a pas été par mépris, en pensant que nous l'avions épuisée, mais parce que notre recherche a eu du succès").

Le résultat de l'utilisation de ce matériau peut varier. Parfois ce n'est rien d'autre qu'une mise en scène "qui ressemble à un groupe de folklore originaire de ces terres, avec leur énergie sur la scène, la vitesse des mélodies, les sons désaccordés propres aux musiciens populaires. (...) Une chanson qui fonctionne de cette façon sur la scène. Nous nous axons plus sur l'esthétique de la mise en scène de ces groupes folkloriques". À d'autres moments, cependant, le groupe fait un usage plus spécifique de ces matériaux, comme une fin en soi (par exemple, une gamme que nous avons trouvée dans une anthologie musicale du Sud de l'Inde, qui s'appelle *mayamalavagaula* et "que nous avons utilisée à la satiété"). À d'autres moments, enfin, leur fraîcheur va encore plus loin et ils inventent des rythmes nouveaux ou d'autres éléments musicaux, à partir de rythmes préexistants, comme ce qu'ils appellent "giganteras", élément basé sur la *bulería*, qu'ils ont employé jusqu'à présent dans deux thèmes: *Giganteras* et *Gigante Polifemo*.

Loin de mépriser l'érudition, ils recherchent précisément à masquer ou à confondre les éléments employés. Mais leur approche de ces traditions n'est pas pour autant plus superficielle ; c'est précisément le contraire. Évidemment, leur attitude n'est pas de jouer le rôle du sujet de connaissance (selon les critères occidentaux de la rationalité), détaché de l'objet de son étude. Peut-être que l'expérience du KBI suppose une plus grande implication dans ces traditions que celle du savant. De fait, à l'époque cela a surpris que les membres de ce groupe puissent accéder à une certaine spiritualité après un certain temps passé à travailler ces musiques – une spiritualité qui était complètement absente avant cette expérience. Concrètement, ils réservent un des thèmes, *Al Mutanabi*, pour le final parce qu'ils disent que cela représente une façon de remercier au moment du concert. Ils disent parfois que c'est une sorte de prière ou d'oraison. Cependant, leur spiritualité est aussi une élaboration ultérieure qui conserve peu de traits de la spiritualité d'origine. On remarque que l'opinion de chacun

La justificación

Parece ser un principio ampliamente aceptado que cuando alguien utiliza materiales artísticos pertenecientes a culturas no occidentales o premodernas, ha de tomar ineludiblemente una serie de precauciones para que esas culturas no resulten dañadas o incluso desaparezcan en la vorágine de las sociedades occidentales. Ya se ha mencionado una de estas precauciones cuando comentábamos la interpretación que un programa de radio nacional hacía de los principios estéticos de la Karton, tachándoles de practicar cierto Orientalismo (con mucha delicadeza, eso sí; otras personas oyeron el mismo programa y tan sólo se quedaron con que en el programa en cuestión la música de la Karton había gustado mucho). La precaución ineludible vendría a consistir en cierto imperativo por el cual, si bien es perfectamente lícito mezclar estilos musicales y tradiciones diferentes, esta práctica ha de limitarse a los individuos pertenecientes a esa cultura o tradición, como se desprendía del comentario según el cual cierto músico –de cuyo nombre ahora no me acuerdo– estaría capacitado para hacerlo dado que pertenecía, por nacimiento creo, (aunque imagino que también estarán permitidos otros factores) a ambas culturas o tradiciones.

La idea de orientalismo que parece estar implícita en esta postura, así como la forma de evitarlo, podría ser la siguiente: el orientalismo sería aquella actitud, occidental, que se relaciona con Oriente desde el desconocimiento y la apropiación irresponsable de los elementos culturales pertenecientes a esas tradiciones. Y que suele concluir en la creación de imágenes estereotipadas acerca de Oriente, que funcionarían en instituciones, vocabularios, doctrinas, etc., con el componente en común en todas ellas de la inferioridad, en uno u otro campo, de Oriente con respecto a Occidente, y el consiguiente prejuicio para las culturas y tradiciones consideradas orientales. La forma de evitar este daño es bastante obvia para estos antiorientalistas: bastaría con no hacer ni decir nada con y sobre Oriente, comprometiéndonos a dejarles expresarse a ellos mismos.

Sin embargo se esconde una clara actitud

d'entre eux sur la spiritualité de l'autre représente inévitablement un sacrilège du point de vue de l'autre, et vice-versa. C'est peut-être là un de leurs traits les plus personnels et qui marque toutes leurs compositions. C'est comme si les thèmes, entendus au sens d'un discours, incluaient toujours leur propre négation, leur contradiction. Comme si, dans le dialogue mental qu'ils portaient au moment de composer se mêlait en permanence la voix de l'autre, qui se moquerait de leur sensiblerie et de leur spiritualité angélique, les musiciens devant prendre alors une direction suffisamment surprenante pour dépasser une telle pression¹¹.

La justification

Il semble qu'on accepte largement, comme un principe, l'idée selon laquelle quelqu'un qui utilise des matériaux artistiques appartenant à des cultures non occidentales ou pré-modernes doit absolument prendre une série de précautions pour que ces cultures ne soient pas endommagées – ou ne périssent pas – dans le cyclone des sociétés occidentales. Nous avons déjà mentionné une de ces précautions quand nous avons cité l'exemple d'une émission de radio nationale qui interprétait les principes esthétiques du groupe Karton, en accusant ses membres de pratiquer un certain "orientalisme" (avec une grande délicatesse, il faut le reconnaître ; d'autres personnes ayant écouté cette émission ont seulement conclu que les réalisateurs de l'émission aimaient beaucoup la musique du groupe). La précaution inévitable consisterait en une certaine obligation par laquelle la pratique, d'ailleurs parfaitement licite, du mélange de styles musicaux et de traditions différentes devrait se limiter aux individus qui appartiennent à cette culture ou tradition ; c'est ce qu'il ressortait du commentaire selon lequel un certain musicien – dont je ne me rappelle pas le nom – aurait le droit de faire cela étant donné qu'il appartenait, de par naissance, je crois (bien que j'imagine qu'on peut admettre aussi d'autres facteurs), aux deux cultures ou traditions.

L'idée d'orientalisme, qui semble être implicite dans cette position, ainsi que la façon de l'éviter, pourrait être la suivante : l'orientalisme serait une

orientalista, bastante más sutil, en esta postura, como por otra parte no podía ser de otra manera si hacemos caso a la afirmación de Edwar Said de que esta postura, la orientalista “mantiene una posición de autoridad tal que no creo que nadie que escriba, piense o haga algo relacionado con Oriente sea capaz de hacerlo sin darse cuenta de las limitaciones de pensamiento y acción que el orientalismo impone –Oriente no fue (y no es) un tema sobre el que se tenga libertad de pensamiento o acción.”¹²

La conclusión que se debería sacar sería, creo yo, la de que nadie, en eso que se considera Occidente –sea lo que sea eso– puede ni debe imponer un criterio de comportamiento para con eso otro que llaman Oriente, también sea esto lo que sea. Salvo alguna norma evidente de respeto, claro está. Y es que toda postura, por muy bienintencionada que sea, puede –y es muy probable que lo haga– incurrir en algún tipo de orientalismo encubierto.

En este caso, si nos detenemos en algunas de las demás notas que componen el concepto de “orientalismo”, tal y como lo define Said, nos encontramos que también se caracteriza por ser “un estilo de pensamiento que se basa en la distinción ontológica y epistemológica entre Oriente y Occidente, como punto de partida para elaborar teorías, epopeyas, novelas, ...”¹³. Es decir, el hecho de establecer esa distinción de manera demasiado firme es ya una forma de incurrir en orientalismo. Pero de manera más “histórica y material” el orientalismo consistiría en “hacer declaraciones sobre él (Oriente), adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él”, para luego añadir que consistiría en “un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente.”¹⁴

Habría que analizar cuál sería de hecho la dominación que ejercería sobre Oriente este discurso antiorientalista que vengo exponiendo. Aparentemente, el hecho de restringir el uso de la palabra o acción sobre Oriente a los propios orientales, parecería favorecerles en principio. Algunas posturas antiorientalistas más estrictas, sin

actitude occidentale d'attachement à l'Orient qui part de la méconnaissance et de l'appropriation irresponsable des éléments culturels qui appartiennent à ces traditions et qui aboutit généralement à la création d'images stéréotypées de l'Orient. Cette attitude fondée sur la prémisse de l'infériorité, dans un domaine ou un autre, de l'Orient par rapport à l'Occident, serait présente dans les institutions, les vocabulaires, les doctrines, etc., portant par conséquent des préjugés aux cultures et aux traditions qui sont considérées orientales. La façon d'éviter ce mal est assez évidente pour ces anti-orientalistes : il suffirait de ne pas agir, de ne rien dire sur l'Orient et de s'engager à laisser l'Orient s'exprimer lui-même. Une attitude orientaliste claire et bien plus subtile se cache cependant dans cette prise de position, que Edward Said a bien analysé : “Une position d'autorité se maintient avec une telle force que je ne crois pas que quelqu'un qui écrit, pense ou fait quelque chose ayant à voir avec l'Orient soit capable de le faire sans se rendre compte des limitations de pensée et d'action que l'orientalisme impose – l'Orient n'a pas été (et n'est pas) un sujet sur lequel on peut avoir une liberté de pensée ou d'action.”¹²

La conclusion que l'on devrait tirer serait, je crois, que personne dans ce que l'on considère être l'Occident – qui que ce soit – ne peut et ne doit imposer un critère de comportement vis-à-vis de cet *autre* que l'on appelle Orient, quel qu'il soit, lui aussi. À l'exception d'une certaine règle évidente de respect, bien sûr. Car toute prise de position, même pleine de bonnes intentions, est susceptible de perpétrer – et, très probablement, elle le fait – une forme d'“orientalisme” camouflé.

Dans ce cas, si nous pensons à d'autres composantes du concept d'orientalisme, selon la définition de Said, nous trouvons qu'il se caractérise aussi par le fait d'être “un style de pensée basé sur la distinction ontologique et épistémologique entre l'Orient et l'Occident, comme point de départ pour élaborer des théories, des épopées, des romans...”¹³. C'est-à-dire que le fait d'établir cette distinction de façon trop ferme est déjà une forme de perpétrer l'orientalisme. Mais, d'une façon plus “historique et matérielle”, l'orientalisme consisterait

embargo –que pueden considerar una perversión la mezcla de esas culturas con elementos provenientes de Occidente, como la música electrónica, etc– estarían indudablemente condenándolas al estancamiento, con el consiguiente perjuicio para ellas¹⁵.

Pero lo que es indudable es que la postura antiorientalista, incluso la más laxa de las dos aquí mencionadas, adquiere un gran poder en Occidente, al arrogarse el derecho de tener siempre la última palabra en cuestiones relacionadas con Oriente. Y ese poder, evidentemente, también tiene repercusión en Oriente (sea lo que sea lo que se entienda por ambos términos). Un poder mantenido a costa de Oriente y sobre Oriente. Además, una actitud paternalista siempre presupone la heteronomía del otro.

El antiorientalismo prohíbe, por lo tanto, que nadie use elementos artísticos de culturas a las que no se pertenece (sobre todo si son de Oriente). Hay sin embargo una posibilidad de que alguien no perteneciente a esas culturas orientales pueda expresarse y crear basándose y utilizando elementos de las mismas: es el caso del artista erudito. El artista, que a la vez que usa algún elemento o se basa en algún estilo se preocupa también, a modo de pago por semejante apropiación, de conocer el contexto del que deriva, así como el ritual en el que tiene lugar realmente el uso de esas músicas o demás expresiones artísticas. Ésta es una elección, pero no la única posible, ni la mejor. De esta manera no tendríamos más que artistas que en mitad del concierto, entre canción y canción, nos contarían en qué contextos, por lo general exóticos, se tocan estas o aquellas músicas, y poder comparar así, una vez más, entre el disfrute ilustrado del arte en un teatro y la consideración primitiva de la música como una forma de ritual sagrado o lo que sea. Es decir, otra evocación de Oriente para disfrute (lo cual no tiene nada de malo) y vanagloria (esto sí) de Occidente.

Como veíamos, el trato que tiene la Karton con las músicas “orientales”, se centra, más que en conocer previamente cada elemento usado así como su contexto e interpretación, en comprender el mecanismo por el que ese elemento resul-

à “faire des déclarations sur l’Orient, adopter des positions par rapport à lui, le décrire, l’enseigner, le coloniser et décider pour lui”, pour ensuite ajouter qu’il consiste en “un style occidental qui prétend dominer, restructurer et avoir une autorité sur l’Orient.”¹⁴

Il faudrait analyser en fait la domination exercée sur l’Orient par ce discours anti-orientaliste que je viens d’exposer. Apparemment, réserver aux Orientaux l’usage de la parole ou de l’action sur l’Orient revient en principe à les favoriser. Cependant, certaines attitudes anti-orientalistes plus marquées – qui considèrent comme une perversion le mélange de ces cultures avec des éléments qui proviennent de l’Occident, comme la musique électronique, etc. – se condamneraient sans aucun doute à la stagnation et seraient donc nuisibles à elles-mêmes¹⁵.

Mais, sans aucun doute, l’attitude anti-orientaliste, même la moins radicale des deux que nous avons mentionnées, est forte Occident, elle s’arrogeant le droit d’avoir toujours le dernier mot sur des questions qui sont en rapport avec l’Orient. Ce pouvoir a évidemment des répercussions également sur l’Orient (quel que soit le sens que l’on donne aux deux termes). Un pouvoir maintenu aux frais de l’Orient et sur l’Orient. En outre, l’attitude paternaliste présuppose toujours l’hétéronomie de l’autre.

L’anti-orientalisme interdit donc à ceux qui n’appartiennent pas à une culture particulière (surtout s’il s’agit de l’Orient) l’usage d’éléments artistiques de cette culture. Il est pourtant possible que quelqu’un qui n’appartient pas à l’une de ces cultures orientales puisse s’exprimer et créer en se basant sur des éléments de ces cultures, en les utilisant : c’est le cas de l’artiste savant qui, tout en utilisant un élément ou en se basant sur un style, s’efforce aussi, à titre de dédommagement pour cette appropriation, de connaître le contexte original ainsi que le rituel réellement lié à l’usage de ces musiques ou d’autres expressions artistiques. C’est un choix, mais pas le seul, ni le meilleur. De cette façon, nous n’aurions plus que des artistes qui au milieu d’un concert, entre deux chansons, nous parleraient des contextes, en général exotiques, de ces musiques, pour que nous puissions comparer, une fois de plus, le plaisir de l’art vécu dans un

ta expresivo y así poder usarlo con toda su capacidad y virtualidad, al servicio del creador y de la obra (quien, por supuesto, se abstendrá de hacer un uso despreciativo o sarcástico sin necesidad de que nadie se lo recuerde). Es muy posible que tampoco eviten el orientalismo de forma completa, ya que éste está funcionando en estructuras más amplias de las que es imposible excluirse del todo; sin embargo es un trato de igual a igual. Por otra parte, ellos nunca han afirmado que realicen versiones de esas músicas, con lo que su responsabilidad es menor; y quien se refiere a su uso de esas músicas “nos está elogiando sin darse cuenta”.

Por “Oriente”

En varias ocasiones la Karton ha interpretado su música en lugares o entornos a cuya tradición pertenecen las músicas en las que ellos se inspiran. Esto, que parece una prueba trascendente para cualquiera, comentan que no ha sido al final muy relevante. Sus oyentes, pertenecientes a esas tradiciones, “no hacen un análisis sobre si es o no válido, sino que simplemente disfrutan. Otras veces ni siquiera han reconocido en nuestra música referencias a la suya propia (...) porque hay grandes diferencias” –parece que el orientalismo es cosa nuestra exclusivamente–. Y por supuesto, “no sienten esa falta de respeto que los ‘entendidos’ nos echan en cara. Es más, yo diría que les gusta que hagamos referencias a su cultura”.

Han sido varias las ocasiones en que han tocado en contextos más “orientales”. Es paradójico el caso de su participación en un festival de música en un país balcánico, Eslovenia –el Festival Break 21, Ljubljana, mayo de 2000– en el que lejos de resultar ofensivos, se llevaron el primer premio en la sección de música. También cuentan como una vez, tocando en un acto a favor del pueblo saharauí, entraron varias mujeres árabes, presumiblemente saharauís, en la carpa donde tenía lugar la actuación, y al oír su música comenzaron a emitir ese sonido agudo que hacen con la vibración de la lengua, para arengar a sus hombres en la lucha (y no sé en qué otras ocasiones, que me perdonen los saharauís

théâtre et l'acception primitive de la musique considérée comme une forme de rituel sacré – ou peu importe quoi d'autre. C'est-à-dire, une autre évocation de l'Orient pour le plaisir (il n'y a rien de mal là-dessus) et une autre présomption (là, oui) de l'Occident.

Comme nous l'avons remarqué, le rapport qu'entretient le groupe Karton avec les musiques “orientales” est centré moins sur la connaissance préalable de chaque élément utilisé, de son contexte et de son interprétation, que sur la compréhension du mécanisme permettant l'expression de cet élément afin d'utiliser tout son potentiel au service de l'œuvre et du créateur (qui, évidemment, s'abstiendra – sans qu'on doive le lui rappeler – d'en faire un usage méprisant ou sarcastique). Il est très probable que le groupe n'évite pas, lui non plus, complètement l'orientalisme, puisque ce concept fonctionne dans des structures larges dont il est impossible de s'abstraire totalement ; mais dans le cas du KBI il s'agit d'un rapport d'égalité. D'autre part, les musiciens du groupe n'ont jamais affirmé vouloir réaliser des versions de ces musiques, leur responsabilité est donc moindre ; ceux qui se réfèrent à l'usage que nous faisons de ces musiques “font notre éloge sans s'en rendre compte”.

Pour “l'Orient”

À plusieurs occasions, le groupe Karton a interprété sa musique dans des endroits ou des environnements dont la tradition est à l'origine des musiques qui l'inspirent. Cette circonstance, qui semble fournir une preuve absolue pour bien d'autres, n'est pas pour eux très importante. Les publics qui appartiennent donc à ces traditions, “n'analysent pas ce qui est valide ou non, ils apprécient, simplement. Des fois, ils ne reconnaissent même pas les références à leurs musiques (...) parce qu'il y a de grandes différences” – il paraît que l'orientalisme est un concept qui nous appartient en exclusivité. Et, bien évidemment, “ils ne voient pas ce manque de respect que les ‘spécialistes’ nous reprochent. Je dirais même qu'ils aiment que nous fassions référence à leur culture”.

Le groupe a souvent eu l'occasion de jouer dans des contextes plus “orientaux”. Sa participation à

si incurro en orientalismo con mi desconocimiento). Se les pusieron los pelos de punta.

La programación

Es difícil saber lo que piensa un programador cultural de un ayuntamiento o de otra institución. Según los miembros de la Karton, es “un mundo (el de la programación musical) donde apenas hay reglas y cada uno se ve obligado a inventarse las suyas y a defenderlas con más empeño desde que sólo son suyas”. Es muy posible, de todas maneras, que en su mente funcione aquel principio aparentemente antiorientalista –pero que en el fondo esconde un orientalismo flagrante–según el cual tan sólo deben interpretar ciertas músicas los herederos de las tradiciones de las que surgen. Otro principio más obvio al que están obligados a responder es el de mantener cierto nivel de calidad en su programación. Principio que, por otra parte, se concilia muy bien con el anterior, ya que traer músicos y bandas de los países de origen de esas músicas parece ofrecer cierta seguridad. Sin embargo limita bastante las posibilidades y también supone una evidente actitud orientalista. En último término, al espectador medio de estos espectáculos –el funcionario que puede salir la tarde del viernes a un espectáculo, los profesionales liberales a los que les gusta estar al día de la programación de su ciudad–le colocan siempre en la situación en la que, primero, se sorprende ante esa extraña música, un tanto hipnótica, para después pararse a pensar ineludiblemente en esa distancia tan etérea entre Occidente y Oriente, y reconstruir una vez más esa diferencia. Acto seguido, y debido a que es un ciudadano abierto y progresista por principio (si no se limitaría a asistir a conciertos de Julio Iglesias o Ana Torroja), no concluirá simplemente en la superioridad de Occidente sobre Oriente, sino que se dirá que en otros aspectos –que no están relacionados con los avances técnicos–, ellos viven incluso mejor que nosotros (porque tienen más tiempo libre, o todavía se respeta a la familia, etc.). ¡Ponga un indígena en su tarde del viernes si quiere una diversión que además le haga pensar!

un festival de música en un país de los Balcanes, la Eslovenia, a eu un resultado paradójico ; au cours du Festival Break 21, Ljubljana, en mai 2000, loin de paraître offensif, le KBI a gagné le premier prix dans la section de musique. Ils racontent aussi qu'une fois, lorsqu'ils participaient à une action en faveur du peuple sahraoui, plusieurs femmes arabes, probablement des Sahraouis, entrèrent dans la tente où le concert avait lieu et commencèrent à les accompagner avec ce son aigu produit par la vibration de la langue pour encourager les hommes au combat (et dans je ne sais pas quelles autres occasions – que les Sahraouis me pardonnent si mon ignorance me fait tomber dans l'orientalisme). Les membres du KBI en sont encore bouleversés.

La programmation

Il est difficile de savoir ce que pense le responsable culturel d'une mairie ou d'une autre institution. Selon les membres du groupe Karton, c'est “un monde (celui de la programmation musicale) où il n'y a pratiquement aucune règle et où chacun doit inventer les siennes, les défendre avec le plus d'entêtement possible parce qu'elles sont les siennes”. Il est très possible, de toute façon, qu'un programmeur accepte ce principe apparemment antiorientaliste – mais qui au fond cache un orientalisme flagrant – selon lequel seuls les héritiers des traditions qui ont produit certaines musiques peuvent les interpréter. Il existe aussi un autre principe, plus évident, celui de maintenir un certain niveau de qualité dans la programmation. Un principe qui d'ailleurs va très bien avec celui qui vient d'être mentionné, puisque le fait d'inviter des musiciens et des orchestres des pays d'origine de ces musiques semble offrir une certaine sécurité. Cependant, cela limite considérablement les possibilités et indique aussi une attitude évidemment orientaliste. En dernière instance, le spectateur moyen de ces spectacles – le fonctionnaire qui peut sortir le vendredi soir pour assister à un spectacle, les professionnels libéraux qui aiment être au courant de la programmation de leur ville – se trouve toujours dans la situation où il est d'abord surpris par cette musique étrange, un peu hypnotique, avant de penser inévitablement à cette distance si éthé-

Evidentemente, con este artículo no se pretende criticar, ni mucho menos, la visita de artistas extranjeros a nuestro país, sino la actitud de quienes pretenden ver en ello un acto moral, y descalificar otras opciones como inmorales. Es siempre un placer y una experiencia muy interesante poder disfrutar de estos artistas, el problema reside en que hay ciertos principios o prejuicios (según el grado de consciencia) funcionando que hacen que queden excluidas de antemano ciertas opciones también muy interesantes. Por no hablar de la postura un tanto colonialista que reproducen inconscientemente. El tema de las identidades, y su uso político, esconde muchas veces intereses espurios e ilegítimos, como creo que se ha puesto de manifiesto en esta reflexión al hilo de la experiencia del grupo Karton Boulevard Ibérica. Un grupo de música para el cual, las categorías de "músicas étnicas" o "del mundo" no son del todo apropiadas, pero parecen las únicas disponibles hasta el momento, si no fuera por esa disciplina identitaria un tanto absurda que se exige.

Jorge Corral es profesor de filosofía de enseñanza secundaria y doctorando en la UNED.

¹ FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*, p. 10

² Karton Boulevard Ibérica, *Piedra 1*, editado por Galileo MC, bajo el sello Nufolk, Madrid, 2002.

³ Los entrecomillados que aparezcan en adelante sin referencia serán declaraciones de los hermanos Gustavo, Poncho y Nacho Corral, que son los fundadores, compositores e intérpretes (percusiones el primero, violín el segundo, y guitarra española y acordeón el último) del grupo Karton Boulevard Ibérica. Además la formación se completa en la actualidad con otros cinco músicos, Alvaro Barriuso (guitarra española), Sergio Fernández (flauta travesera), Juguillos (percusiones) Jesús Marcos de La Fuente (bajo), y Gorka Hermosa (acordeón). La formación habitual suele ser de siete músicos.

⁴ "sobrepunanza metafísica que retorna en la concepción según la cual al comienzo de todas las cosas se encuentra aquello que es lo más precioso y esencial" (Friedrich Nietzsche, *El viajero y su sombra*, S 3); y si no estaba ya en el comienzo no tiene sentido buscarlo en ninguna otra parte.

⁵ FOUCAULT, *op. cit.* p. 15.

⁶ KBI, *Piedra 1*.

⁷ FOUCAULT, *op. cit.* p. 16.

⁸ *Ibid.* p. 20.

rée entre l'Occident et l'Orient, et de reconstruire une fois de plus cette différence. Ensuite, étant donné que ce citoyen est ouvert et progressiste par principe (sinon, il se limiterait à assister aux concerts de Julio Iglesias ou Ana Torroja), il ne tirera aucune conclusion simple sur la supériorité de l'Occident sur l'Orient, mais il se dira que sous d'autres aspects – non liés aux progrès techniques – les Orientaux vivent même mieux que nous (ils ont plus de temps libre, la famille est encore respectée, etc.). Ajoutez un étranger à votre soirée de vendredi si vous voulez un divertissement qui de surcroît vous fera réfléchir !

Évidemment, cet article ne prétend absolument pas s'opposer aux tournées des artistes étrangers dans notre pays, mais critiquer l'attitude de ceux qui prétendent voir dans ces concerts un acte moral et qui disqualifient d'autres options comme étant immorales. Ecouter ces artistes est toujours un plaisir et une expérience très intéressante; le problème se pose lorsque certains principes ou idées préconçues (selon le degré de conscience) tendent à exclure d'emblée certaines options qui sont, elles aussi, très intéressantes. Pour ne pas parler de la position quelque peu colonialiste qui est ainsi reproduite inconsciemment. La question des identités et de leur usage politique cache souvent des intérêts dégénérés et illégitimes; c'est, je crois, ce qu'a mis en évidence cette réflexion sur l'expérience du groupe Karton Boulevard Ibérica. Un groupe de musique pour lequel des catégories comme celles de "musique ethnique" ou World Music ne sont pas tout à fait appropriées; mais elles semblent les seules possibles à ce jour, étant donnée cette discipline identitaire à l'exigence quelque peu absurde.

Jorge Corral es profesor de filosofía en la enseñanza secundaria y pasa su doctorado en la Universidad d'Éducation à Distance (UNED).

¹ FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, La Genealogie, L'Histoire*, en Hommage à Jean Hyppolite, éd. Puf, Paris, 1971, pp. 145-172.

² Karton Boulevard Ibérica, *Piedra 1*, édité par Galileo MC, Nufolk, Madrid, 2002.

³ Les phrases qui apparaissent dorénavant entre

⁹ En este caso, la virtualidad política tampoco residiría en la posibilidad de proliferación de diferentes intersecciones, sino en el hecho de que una identidad más débil permite más afinidades y más variadas que otra fuerte. Sería el caso del movimiento antiglobalización, por ejemplo.

¹⁰ De esto me enteré, también por casualidad, cuando coincidí con uno de estos chicos en un congreso sobre feminismo que se organizaba en la Universidad de Valladolid. En estos momentos se dedican a pedir discos más de tradición continental europea, por lo que creí entender.

¹¹ Un rasgo típicamente moderno, tanto del modernismo, como de las vanguardias de principios del siglo XX, el imperativo de romper con lo esperado en el contexto de recepción.

¹² SAID, Edward W., *Orientalismo*, Ediciones Libertarias, 1990. p. 21-22.

¹³ SAID, *op. cit.* p. 21.

¹⁴ *Ibid.* p. 21.

¹⁵ Éste es el problema con las posiciones políticas que usan la pureza de identidad como forma de presión, que condenan a los individuos pertenecientes a ese colectivo a la identificación completa si es que quieren conseguir algo en la vida.

guillemets appartiennent aux frères Gustavo (percussions), Poncho (violon) et Nacho Corral (guitare espagnole et accordéon), fondateurs, compositeurs et interprètes du groupe Karton Boulevard Imbérica. La formation est complétée actuellement par cinq autres musiciens, Álvaro Barriuso (guitare espagnole), Sergio Fernández (flûte traversière), Juguillos (percussions), Jesús Marcos de La Fuente (basse), et Gorka Hermosa (accordéon). La formule habituelle est en général de sept musiciens.

⁴ "surenchérissement métaphysique qui se réfère à la conception selon laquelle au commencement de toutes les choses, se trouve ce qui est le plus précieux et essentiel" (NIETZSCHE, Friedrich, *Le voyageur et son ombre*) ; et si on ne le trouve pas déjà au commencement, il est inutile de le chercher ailleurs.

⁵ FOUCAULT, *op.cit.* p. 15.

⁶ KBI, *Piedra 1*.

⁷ FOUCAULT, *op. cit.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Dans ce cas, le potentiel politique ne résiderait pas non plus dans la possibilité de prolifération de différents croisements, mais dans le fait qu'une identité plus faible permet plus d'affinités, et plus variées qu'une identité forte. Comme dans le cas du mouvement anti-mondialiste, par exemple.

¹⁰ Je l'ai aussi appris par hasard, en rencontrant un des membres de ce groupe au cours d'un congrès sur le féminisme, à l'Université de Valladolid. Ils demandaient à cette époque des disques plus centrés sur la tradition continentale européenne, si j'ai bien compris ce qu'il me disait.

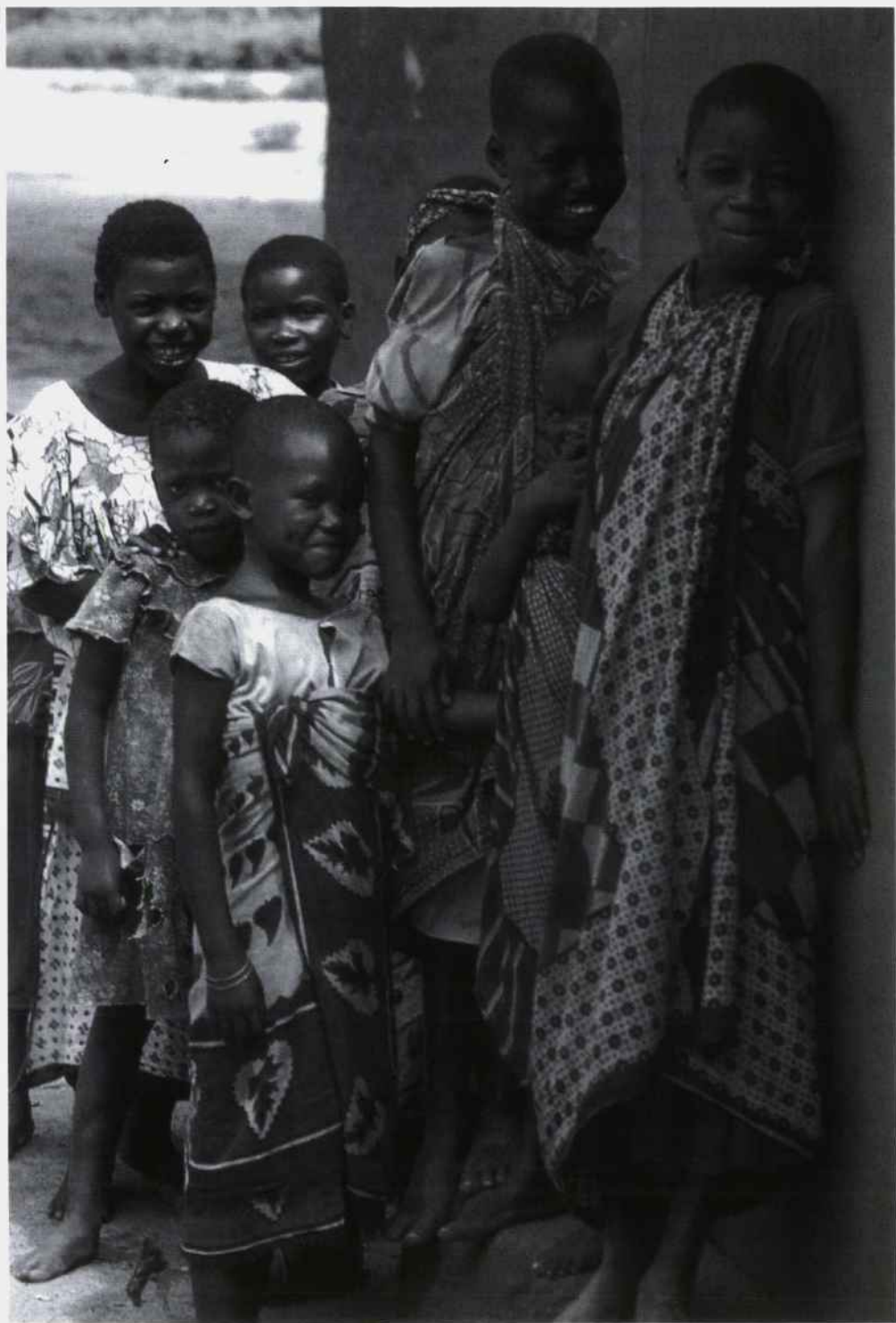
¹¹ L'impératif de ne pas tenir compte des attentes, dans le contexte de réception, est un trait typiquement moderne, du modernisme comme des avant-gardes du début du XXème siècle.

¹² SAID, Edward W., *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident* (deuxième édition), Paris, Éditions du Seuil, 1997.

¹³ SAID, *op. cit.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ C'est là le problème des positions politiques qui utilisent la pureté de l'identité comme une forme de pression qui condamne les individus appartenant à un groupe à une identification totale avec ce groupe, pour obtenir quelque chose dans la vie



Polo Vallejo, entrevista con el poeta latente



Etnomusicólogo, compositor, pedagogo, escritor, Polo Vallejo acaba de publicar un libro con dos Cds, *Mbudi mbudi na Mhanga*, dedicado al universo infantil de los wago de Tanzania, desde las canciones infantiles propiamente dichas, con juegos y cuentos, hasta la música para el makumbi o rito de iniciación, es decir el momento en que los niños dejan la niñez. Libro fundamental, pues está escrito con un talento literario poco común, está compuesto con arte de compositor, alternándose los datos objetivos y subjetivos, está ilustrado con fotografías admirables, y está documentado doblemente, por la música maravillosa de ternura y de virtuosismo, y por el análisis diáfano ilustrado a su vez por la transcripción musical de los ejemplos sonoros grabados.

“Entré en África bailando”

Pregunta.- ¿Por qué abandonó país, casa, familia?

Respuesta.- Sencillamente atendí a una fuerte intuición, y a un reto musical. Mi primera formación musical tuvo lugar en el propio entorno familiar: en casa, mi madre cocinaba y tocaba el

Polo Vallejo, entretien avec le poète latent



Ethnomusicologue, compositeur, pédagogue, écrivain, Polo Vallejo vient de publier un livre accompagné de deux CD, intitulé *Mbudi mbudi na Mhanga*. Il est dédié à l'univers des enfants Wagogo de Tanzanie, depuis les chants enfantins proprement dits, accompagnés de jeux et de contes, jusqu'aux musiques du *makumbi*, rite d'initiation qui marque le moment où les enfants abandonnent l'univers de l'enfance. Livre fondamental, écrit avec un talent littéraire peu commun, composé avec l'art d'un compositeur qui alterne les données objectives avec des passages très subjectifs, illustré par des photographies admirables et doublement documenté, puisque la musique, merveilleuse de tendresse et de virtuosité, est magistralement analysée et à son tour illustrée par les transcriptions des exemples enregistrés.

“Je suis arrivé en Afrique en dansant”

Question.- Pourquoi avez-vous abandonné pays, maison et famille ?

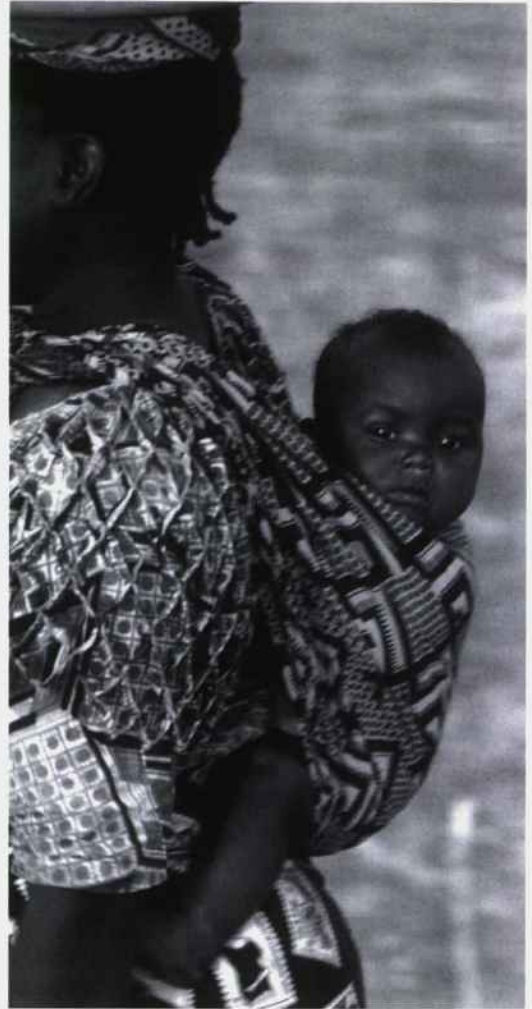
Réponse.- J'ai simplement répondu à une forte intuition et à un défi musical. Ma première formation musicale a eu lieu dans ma famille : à la maison ma mère faisait la cuisine et jouait du piano, mon

piano, mi padre –paisajista– era un entusiasta de la música sinfónica y el folklore, mientras que junto a mis hermanos escuchaba y reproducía todo estilo de música: Beatles, rock sinfónico, jazz, cantautores, clásica... etc. Desde joven estaba fascinado por la polifonía; cantaba obsesionado por realizar diferentes voces, inventándolas, descubriendo a su vez las polifonías de la Edad Media, del Renacimiento... y de África. Estudié piano, desde los 8 años, con María Landaburu, quien nos daba clases a cuatro de mis nueve hermanos y que consistían en una aprendizaje musical integral: técnica instrumental, entonación y rítmica. Su enseñanza fue decisiva. A los 16 años era un apasionado de Debussy, Bartók y Scriabin. Comencé estudios universitarios de Ciencias Biológicas y los simultanéé con los de música en el Conservatorio de Madrid obteniendo algunas menciones de honor (armonía, contrapunto y pedagogía); en 1985, estudié composición con Franco Donatoni en Italia y desde 87 al 90 con Boguslaw Schaeffer en el Mozarteum de Salzburgo, donde además asistí al Instituto Orff y recibí formación de pedagogía musical. Allí tuve la oportunidad de acercarme a la música de una forma práctica a la vez que amena. En aquel entonces, ya conocía con cierta profundidad las músicas de África negra y tuve la fortuna de recibir una beca de la Fundación Juan March para ir a África: me inscribí en un curso de danza y percusión en un poblado de Casamance, Senegal, donde permanecí un mes y medio. Había un pequeño grupo de alumnos de todo el mundo, aficionados y bailarines profesionales. Vivíamos integrados en la vida del poblado donde había profesores nativos, según el nivel de los discípulos. El curso consistía en tocar tambores y bailar durante horas y horas. Al principio, me sentía un poco patoso pero, como se bailaba a diario, sin interrupción, comencé a establecer conexiones y a normalizar la danza. Sentía todo diferente y con intensidad; no sólo por lo novedoso de lo que hacía y vivía musicalmente, sino por estar finalmente sumergido en ese mundo tan fascinante y con el que tanto había soñado. Los profesores senegaleses [Casamance es, para la percusión y el baile, una referencia en

père – peintre paysagiste – était un enthousiaste de la musique symphonique et folklorique alors que mes frères et moi écoutions et interprétions toutes sortes de musiques : Beatles, rock symphonique, jazz, chanteurs-compositeurs, répertoire classique, etc. Tout jeune j'étais déjà fasciné par la polyphonie ; je chantais de façon obsessionnelle en essayant de réaliser différentes voix, en les inventant, en découvrant tout à la fois les polyphonies du Moyen Âge, de la Renaissance... et d'Afrique. J'ai étudié le piano dès l'âge de 8 ans avec María Landaburu, qui donnait des leçons à quatre de mes neuf frères, qui consistaient en un apprentissage musical intégral : technique instrumentale, écoute, justesse, rythmique. Son enseignement a été décisif. À 16 ans j'étais passionné de Debussy, Bartok et Skriabine. J'ai commencé des études universitaires de Sciences Biologiques en même temps que j'étudiais la musique au Conservatoire de Madrid où j'ai obtenu plusieurs prix (harmonie, contrepoint et pédagogie) ; en 1985, j'étudiais la composition avec Franco Donatoni, en Italie, et de 1987 à 1990 avec Boguslaw Schaeffer, au Mozarteum de Salzbourg, où j'assistais en outre aux cours de pédagogie musicale à l'Institut Orff. J'ai eu ainsi l'opportunité d'approcher la musique d'une façon à la fois pratique et agréable. J'avais alors un certain niveau de connaissance des musiques de l'Afrique Noire quand j'ai eu la chance de recevoir une bourse de la Fondation Juan March, pour aller en Afrique : je me suis inscrit à un cours de danse et percussion dans un village de Casamance, Sénégal, qui durait un mois et demi. Il y avait un petit groupe d'élèves du monde entier, amateurs et professionnels. On vivait intégrés dans la vie du village où des professeurs sénégalais se répartissaient les élèves en fonction de leur niveau. Le cours consistait à jouer des tambours et à danser durant des heures. Au début, je me sentais un peu maladroit mais, comme on dansait tous les jours, sans interruption, j'ai commencé à établir des connexions et à améliorer ma façon de danser. Je sentais tout différemment et intensément non seulement à cause de la nouveauté de ce que je faisais et vivais musicalement, mais aussi par le fait d'être finalement immergé dans ce monde si

África] entienden el método progresivo de aprendizaje al contrario de como lo entendemos nosotros; no tienen paciencia porque no ven los problemas. Para ellos, hacer música es muy sencillo y piensan que para nosotros también ha de serlo.

“Si consideramos que el aprendizaje de la música probablemente comience durante el periodo de gestación, que es cuando se despierta y desarrolla el sentido del oído, entre los gogo hay que destacar además el primer año de vida como una etapa decisiva: es cuando el niño se encuentra permanentemente a la espalda de la madre y participa con ella en todas sus labores cotidianas, de trabajo o de entretenimiento. Todas las noches, las mujeres acuden con su bebé a los lugares de reunión. Cantar y bailar no altera en absoluto la tranquilidad del niño sino más bien al contrario, le ayuda a dormir profundamente. Estas rutinas son definitivas en el proceso de interiorización musical, ya que suponen el contacto directo y la asimilación instantánea de los elementos de base: pulso, ritmo, afinación, etc. [...] Cuando al atardecer los niños se reúnen en torno al *mkwajungoma* para cantar y bailar, puede verse siempre a los más pequeños sentados muy cerca de los instrumentos viviendo la música en directo. Cada vez que alguno de los que se hallan tocando en el centro del círculo abandona el *xilófono*, cualquiera de los niños que bailan alrededor es capaz de sustituir sobre la marcha al que acaba de ausentarse, haciéndose cargo de su parte, sea de solista o de acompañante. Esto significa que todos ellos conocen íntegramente el repertorio, cada una de sus canciones y las partes que lo integran. Esto permite a cada individuo la libertad de elegir una u otra voz o instrumento en función de su tesitura, habilidad o simple apetencia. Sin embargo, dicha elección ha de respetar rigurosamente las leyes que subyacen en cada pieza. Los adultos juegan un papel esencial como modelo educativo ya que hacen música prácticamente a diario. Los pequeños, que se encuentran siempre acompañándoles o jugando cerca de ellos, no dejan de prestar atención un sólo instante y de retener lo esencial de lo que escuchan y ven. Una vez que los mayores dejan de tocar, la primera reacción de los niños es acercarse a los instrumen-



fascinant auquel j'avais tant rêvé. Les professeurs sénégalais [Casamance est, pour la percussion et la danse, une référence en Afrique] entendent la méthode progressive d'apprentissage d'une façon différente de la nôtre ; ils n'ont pas de patience parce qu'ils ne voient pas les problèmes. Pour eux, faire de la musique est très simple et ils pensent que cela devrait être pareil pour nous.

“Si nous considérons que l'apprentissage de la musique commence probablement à l'époque de la gestation, c'est-à-dire au moment où se crée et se développe l'ouïe, il faut remarquer que, pour les Gogo, la première année de vie est une étape décisive:

tos y tratar de reproducir lo que éstos acaban de hacer. La imitación de los gestos e incluso de los movimientos ergonómicos recién observados a los adultos y retenidos en su memoria inmediata, permiten emerger las fórmulas melódico-rítmicas y la técnica específica consustancial a cada repertorio instrumental, vocal o de danzas. Este modelo musical permite a los chavales formarse de manera autodidacta y les inculca un criterio estético depurado. De esta forma se lleva a cabo un proceso educativo técnico y estéticamente impecable que culmina con el dominio de los repertorios de adultos. Por ejemplo, los cantos que utilizan cilumi-polifonía por hoquetus –como procedimiento principal, son los preferidos por los adolescentes, ya que dominar estos repertorios significa ‘ser mayor’.”

(Fragmentos del libro *Mbudi mbudi na Mhanga*)

P.- Hacer música, sin saber música: ¿África como modelo? ¿y en casa?

R.- El canto –la música– es algo natural en nuestra vida cotidiana y los niños lo utilizan con espontaneidad [Marga, la madre, es además su profesora de música en el colegio]. Tienen la costumbre de escuchar mucha música desde siempre, muy variada en géneros y estilos. Se trata de un aprendizaje orgánico, donde la música ocupa un lugar tan importante como el juego, el colegio, los amigos...; ahora también tocan el instrumento de manera más “formal” en la escuela de música junto con otros chavales.

P.- Después de ese primer contacto en el terreno...

R.- Empecé a viajar por África del Oeste durante siete años: Senegal, Gambia, Camerún, Burkina Faso, Ghana, Nigeria, Costa de Marfil. Realizaba grabaciones de campo, transcribía y me acercaba, de manera “desinteresada” al mundo experimental de la etnomusicología. El salto definitivo lo di como consecuencia de un “afortunado error”, que tuvo lugar durante una ocasión en que me encontraba en el Ircam de París buscando una obra vocal de Luciano Berio (*A-Ronne*). Al no encontrarla, me acerqué a la biblioteca de Radio-France y, mirando en un archivo equivocado, me topé con un nombre, para mí casi un mito: Simha Arom. Conocía su obra pero no sabía que él seguía vivo;

l'enfant vit alors en permanence sur le dos de sa mère et participe donc à toutes ses tâches quotidiennes, qu'il s'agisse de travail ou de divertissement. Chaque nuit, les femmes viennent avec leurs bébés au lieu de rassemblement. Le chant et la danse ne troublent absolument pas la tranquillité de l'enfant, bien au contraire, ils les aident à dormir profondément. Ces habitudes restent définitives dans le processus d'intériorisation de la musique, puisqu'il y a un contact direct et une assimilation instantanée des éléments de base: pulsation, rythme, accord, etc. [...] Lorsqu'au crépuscule, les enfants se réunissent autour du mkwajungoma pour chanter et danser, on peut toujours voir les plus petits assis très près des instruments, vivant ainsi la musique en direct. Chaque fois que l'un de ceux qui jouent au centre du cercle laisse le xylophone, n'importe quel enfant qui danse autour est capable de le remplacer, en se chargeant de sa partie, que celui qui vient de sortir du cercle soit soliste ou accompagnateur. Cela signifie que tous connaissent intégralement le répertoire, chaque chanson et les parties qui la composent. Cela donne à chaque individu la liberté de choisir telle ou telle voix, tel ou tel instrument, en fonction de sa tessiture, de son habileté ou simplement de son envie. Cependant, ce choix doit respecter rigoureusement les lois qui sont à la base de chaque pièce. Les adultes jouent un rôle essentiel en tant que modèle éducatif, étant donné qu'ils font de la musique pratiquement tous les jours. Les petits, qui les accompagnent toujours ou jouent près d'eux, ne cessent de leur prêter attention et retiennent ainsi l'essentiel de ce qu'ils écoutent et voient. Une fois que les adultes cessent de jouer d'un instrument, la première réaction des enfants est de s'approcher et d'essayer de reproduire ce qu'ils viennent d'entendre. L'imitation des gestes et même des mouvements ergonomiques récemment observés et imprimés dans la mémoire immédiate permettent l'émergence des formules mélodico-rythmiques et de la technique spécifique consubstantielle à chaque répertoire instrumental, vocal ou de danses. Ce modèle musical permet aux enfants de se former de manière autodidacta et leur inculque un critère purement esthétique. On voit ainsi émerger un processus éducatif exemplaire d'un point de vue technique et esthétique, qui culmine avec la maîtrise des répertoires des

olvido a Berio, localizo y pido una cita con Arom en su departamento de la universidad y le transmito mi deseo de hacer un trabajo de investigación. Su primera pregunta: ¿investigar qué? –polifonías y polirritmias, le dije. Simha Arom, ante semejante y ambigua respuesta, me señala la ventana percutida por la lluvia parisina y me dice irónico –ahí las tienes... puedes comenzar. Comprendí su mensaje: busqué un objeto de investigación y, en menos de un mes, me encontraba ya en el corazón de Tanzania.

“El primer contacto que tuve con Tanzania, con el fin de localizar y delimitar el área para los trabajos de campo, fue en octubre de 1995. Mi principal propósito consistía en adentrarme en el extraordinario mundo de las polifonías vocales [...] unas polifonías vocales complejas y refinadas, una gran variedad de repertorios instrumentales, la singularidad de ser las mujeres gogo las únicas que tocan el tambor, y un colectivo de ancianos a quienes escuchaba absolutamente absorto, casi incrédulo.

Sentí cierto temor al imaginarme la dimensión que supondría un trabajo así y llegué incluso a plantearme abandonarlo o conformarme con sólo escuchar y disfrutar. Sin embargo, la necesidad de dar a conocer, transmitir y compartir semejante tesoro, unido al ‘reto’ musical -amistoso- que aquello suponía para mí, me alentó a aventurarme en un trepidante ‘viaje sin retorno’.”

“En esencia me considero compositor”

P.- ¿Cómo compagina la composición en sus dos vidas, sus dos culturas?

R.- Aunque nunca me lo he planteado a priori, existe un ejemplo y modelo claro, Bela Bartók, por cuya música he sentido siempre una especial atracción estética e interés intelectual, del mismo y visceral modo que me he sentido fascinado permanentemente por África. Me interesa la confluencia y la simbiosis que se produce entre sus trabajos sobre el terreno y sus ideas musicales. En mis composiciones, muchas de las ideas y materiales provienen de mis estudios africanos, pero no se evidencian en la música. Hay una profunda huella africana que se encuentra en estado

adultes. Par exemple, les chants qui utilisent la *cilumi* – polyphonie en hoquet – comme procédé principal, sont les préférés des adolescents, car le fait de dominer ces répertoires signifie ‘être adulte’.” (Extraits du livre *Mbudi mbudi na Mhanga*)

Q.- Faire de la musique sans “savoir” la musique : L’Afrique comme modèle ? Vos enfants ?

R.- Le chant – la musique – est quelque chose de naturel dans notre vie quotidienne et les enfants l'utilisent spontanément [Marga, leur mère, est aussi leur professeur de musique à l'école]. Ils ont l'habitude d'écouter beaucoup de musique depuis toujours, dans tous les genres et styles. C'est un apprentissage organique, où la musique occupe une place aussi importante que le jeu, l'école, les amis ; maintenant ils jouent aussi d'un instrument de façon plus “formelle”, à l'école de musique avec d'autres enfants.

Q.- Après ce premier contact sur le terrain...

R.- J'ai commencé par voyager en Afrique de l'Ouest pendant sept ans : Sénégal, Gambie, Cameroun, Burkina Faso, Ghana, Nigeria, Côte d'Ivoire. Je faisais des enregistrements de terrain, je les transcrivais et je m'approchais d'une façon “désintéressée” du monde expérimental de l'ethnomusicologie. Le saut définitif a été provoqué par une “heureuse erreur”, au moment où je cherchais à l'Ircam une œuvre vocale de Luciano Berio (*A-Ronne*). Elle n'y était pas, je continuais ma recherche à la bibliothèque de Radio-France et en ouvrant le mauvais tiroir je tombais sur un nom qui était pour moi pratiquement un mythe : Simha Arom. Je connaissais son œuvre mais je ne savais pas qu'il était encore en vie ; oubliant Berio, je demandais à Arom de me recevoir dans son département de l'Université pour lui faire part de mon désir de faire un travail de recherche. La première question qu'il m'a posée a été : dans quel domaine ? Je lui répondais : les polyphonies et les polyrythmies. Face à une réponse si vague, Simha Arom m'indiqua la fenêtre frappée par la pluie parisienne et me dit d'un ton ironique : les voilà... tu peux commencer. J'avais reçu le message : je précisais le champ de ma recherche et, en moins d'un mois, j'étais au cœur de la Tanzanie.

latente. Si bien me baso en estructuras métricas y formales africanas, siento en igual medida la influencia de Scriabin en cuanto a atmósfera, a clima armónico. En el plano temporal y aunque parezca una banalidad, encuentro similitudes entre las proporciones africanas y el número de mi carné de identidad, que corresponde a una ley de imparidad: el 5 y el 6 enmarcan una serie simétrica que aparece constantemente en mi música. Si traslado esta idea a intervalos, la misma serie genera una escala de 8 sonidos, con terceras mayores, menores, tritono, que fluctúa entre el jazz y la música de sonoridades árabo-orientales. Actualmente acabo de terminar *Cuadernos del tiempo (libro I)*, para piano solo, que será estrenada el próximo 27 de septiembre dentro del Festival de Música Contemporánea de Alicante, 2004, por Ananda Sukarlan, en donde aparecen todos estos principios, sintetizados y organizados bajo un criterio de pura expresión musical pianística.

(Esperamos que Guillermo acabe sus estudios de percusión y piano, y escuchamos *Latente*, una de las últimas obras de Polo Vallejo para conjunto instrumental, y para mí la primera obra de un compositor desconocido. Conociendo el *background* del autor, no me extraña que esa música sea extraña, sorprendente, impregnada por vivencias –imagino– o capaz de despertar impresiones, una obra con cierto enigma, una música preñada de música. Una obra personal, fuera de todo campo trillado, o así me parece... cuando dice Vallejo, allí se nota la influencia de Scriabin. No lo sé, si lo dice el compositor tendrá sus razones. Acaso tiene razón, porque esta obra, como la música de Scriabin, tiene gancho, quiero decir, es capaz de arrastrar o sumergir al auditor.” A veces, la música me coge como un mar”, escribe Baudelaire. A las células rítmicas acompasadas por silencios, fundidas en el flujo lírico de los instrumentos de viento se superpone Diego en el jardín cantando un contrapunto que va del *katajjait al yodl*. Música inaudita, creo.)

P.- ¿Cómo se han vivido las ausencias en casa?

R.- Me considero afortunado. En los periodos de mayor ausencia y de cara a los niños, Marga, mi

“En octubre 1995, après huit ans de contact direct avec les musiques de l'Ouest de l'Afrique (Sénégal, Gambie, Ghana, Burkina Faso, Cameroun), je décidais d'aller à l'autre bout du continent pour connaître in situ le monde extraordinaire des polyphonies vocales. [...] Je découvris ainsi des polyphonies vocales d'une sophistication extrême et une grande variété de répertoires instrumentaux; je trouvais merveilleux le spectacle des femmes gogo jouant du tambour – et de quelle manière – tout en chantant et en dansant; de plus, j'ai pu écouter avec ravissement, quasiment incrédule, la communauté des anciens interpréter des musiques ancestrales, pratiquement disparues.

Je fus aussi pris d'un certain vertige en imaginant la dimension que pouvait acquérir un travail de cette sorte et j'ai parfois été tenté de tout abandonner, en prétextant qu'il suffisait d'écouter avec plaisir cette musique extraordinaire. Cependant, le besoin de connaître, transmettre et partager un tel trésor, ajouté au 'défi' musical – amical – que cela supposait, m'a poussé à m'aventurer dans un trépidant 'voyage sans retour'.”

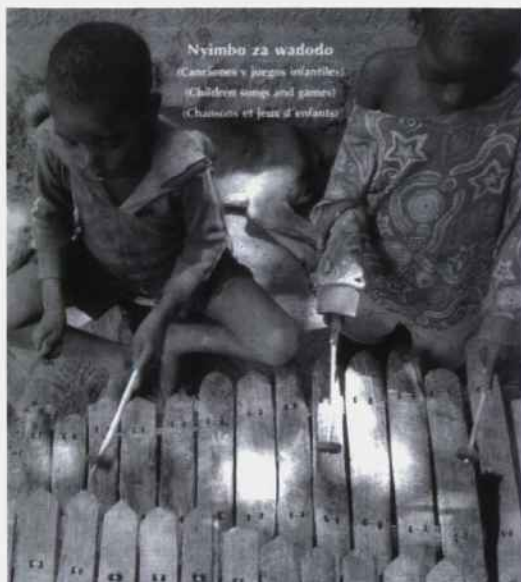
“Je suis essentiellement un compositeur”

Q.- Quelle place a la composition dans vos deux vies, vos deux cultures ?

R.- Bien que je ne me suis jamais posé cette question, il existe un exemple et un modèle clair, Béla Bartók, dont la musique a toujours exercé une attraction esthétique particulière et un intérêt intellectuel; et, d'une manière également viscérale, je me suis senti fasciné en permanence par l'Afrique. J'ai toujours été intéressé par la convergence et la symbiose entre son travail sur le terrain et ses idées musicales.

Dans mes compositions, de nombreuses idées et de nombreux matériaux s'inspirent de mes études africaines, mais ne sont pas évidents dans la musique. Il y a une profonde empreinte africaine, présente dans un état latent. Tout en me basant sur des structures métriques et formelles africaines, je ressens avec la même force l'influence de Scriabine quant à l'atmosphère et au climat harmonique.

Sur le plan temporel, bien que cela semble être une banalité, je trouve de grandes similitudes en-



mujer, ha mantenido siempre presente mi persona asociada a mi cometido en África: para ellos Tanzania era casi un barrio y, por lo tanto, estaba muy cerca de casa. Pasaba dos meses en África, volvía a casa durante quince días, dos meses en África... y así durante 7 años. Llegó un momento que, estando en el poblado, tenía la impresión de que lo lógico era aquello, que mi realidad estaba allí, junto a los wagogo, lo cual me producía fascinación y vértigo al mismo tiempo. África, por la intensidad de lo que allí acontece a diario, dota a sus invitados de una poderosa sensación de exclusividad que hace sentir todo pasado como algo ficticio, imaginado. Una sensación fabulosa, a veces estremecedora.

“Cada vez que regreso a Nzali tengo la sensación de que todo ha permanecido intacto e inmóvil desde mi última estancia, es más, como si la vida en el poblado se activara justo en el momento en el que llego... Las primeras personas con quienes me cruzo por el camino son siempre niños que acaban acompañándome hasta la casa. [...] Les observo a todos ellos, sonrío feliz por encontrarme allí de nuevo y me devuelven una generosa y reconfortante sonrisa. Parece que fue ayer el último día que les vi. Todo acontece en el poblado con una lógica y

tre las proporciones africanas y el número de mi carta d'identité, que corresponde a una loi de l'im-pair : le 5 et le 6 encadrent une série symétrique qui apparaît constamment dans ma musique. Si j'applique cette idée aux intervalles, cette série génère une échelle de 8 sons, avec des tierces majeures, mineures, triton, qui fluctue entre le jazz et la musique arabo-orientale. Je viens de terminer *Cuadernos del tiempo* (livre I), pour piano, qui sera créé le 27 septembre prochain dans le cadre du Festival de Musique Contemporaine d'Alicante, 2004, par Ananda Sukarlan ; tous ces principes y apparaissent, synthétisés et organisés selon le critère de la pure expression musicale pianistique.

(Nous attendons que Guillermo termine ses exercices de percussion et de piano et nous écoutons *Latente*, l'une des dernières œuvres de Polo Vallejo pour ensemble instrumental, qui pour moi est la première œuvre d'un compositeur inconnu. Connaissant le background de l'auteur, je ne m'étonne pas que cette musique soit étrange, surprenante, imprégnée de la vie – j'imagine – ou capable d'éveiller des impressions, une œuvre qui possède un certain mystère, une musique pleine de musique. Une œuvre personnelle, hors des sentiers battus, c'est ainsi qu'elle me semblait... quand Vallejo dit qu'on sent là l'influence de Scriabine. Peut-être, s'il le dit, le compositeur a raison. Peut-être parce que cette œuvre, comme la musique de Scriabine, est capable de submerger l'auditeur. "Parfois, la musique me prend comme la mer", écrit Baudelaire. Aux cellules rythmiques entrecoupées de silences, fondues dans le flux lyrique des vents se joint Diego, chantant dans le jardin un contrepoint qui se situe entre le katajjait et le yodl. Musique inouïe, je crois.)

Q.-Comment avez-vous vécues ces longues périodes loin de chez vous ?

R.- Je considère que j'ai de la chance. Pendant les périodes où je m'absentais le plus, Marga, ma femme, m'a toujours associé, vis-à-vis des enfants, à mon travail en Afrique : pour eux la Tanzanie était pratiquement un autre quartier et j'étais donc très près de chez nous. Je passais deux mois en Afri-

acostumbrada continuidad y el sol es la única referencia temporal a la que todo se ajusta con la precisión de un reloj. Uno llega a sentir que el tiempo no transcurre sino que penetra y se sedimenta poco a poco en el interior hasta formar un poso en donde todo se amalgama; tengo la paradójica impresión y a veces el convencimiento de que sólo aquello es lo real, de que el pasado y el futuro son ficticios.”

En momentos de debilidad emocional, echaba de menos a mi familia y tenía a veces la poderosa sensación de que si yo desapareciera, nadie se daría cuenta, ya que estaba verdaderamente inmerso en otra realidad. A veces, cuando regresaba, Cecilia con 4 años, lloraba; no sabía qué manifestarme cuando me volvía a ver pero, poco a poco, cuando mi familia me veía trabajar en casa sobre el material proveniente de África, escuchando y transcribiendo polifonías, empezaban a borrar la impresión de mi ausencia, de mis ausencias. A fin de cuentas, comprobé que veía yo más a mis hijos que un vecino mío a los suyos, ya que éste trabajaba a diario muy lejos de casa. En todo caso, ésa era mi normalidad, igual que si me dedicase a componer encerrado permanentemente en una habitación y si fuese un marino mercante. Al final, aquí uno descubre que el pasado se comprime y que también es ilusorio. La mejor consecuencia: en este momento, todos en casa compartimos un deseo, ir a África y vivir juntos la experiencia.

P.- ¿Por qué la música?

R.- Es una necesidad física, psíquica, somática... Se constituye como una gran moderadora de las emociones, afectivas e intelectuales. Cuando la música llega a lo más profundo –tengo cierto espíritu romántico– me agita o estremece. Posee algo inexplicable; algo que me hace imaginar ilimitadamente.

P.- ¿Modera o agita, o modera y agita?

R.- Ambas cosas; me dejo agitar por la música, me crea vacíos y, a su vez, me colma. Tanto o más que los afectos.

“Nunca quise denominarme *etnomusicólogo*”

(El etnomusicólogo hace soñar y a la vez provoca rechazo, envidias. Se le ve como una mezcla entre un Indiana Jones del sonido y un misionero

que, puis quinze jours à la maison, deux mois en Afrique... et cela pendant sept ans. Il est arrivé un moment où, en étant dans le village, j'avais l'impression que c'était de ce côté-là que se trouvait la logique, que ma réalité était celle-là, près des Wagogo, ce qui me procurait une sensation de fascination et en même temps de vertige... L'Afrique, par l'intensité de ce qui se passe là-bas quotidiennement, offre à ses hôtes une puissante sensation d'exclusivité; elle donne l'impression que tout passé est quelque chose de factice, quelque chose que l'on imagine. Une sensation fabuleuse et bouleversante.

À chacun de mes retours à Nzali j'ai la sensation que tout est resté intact, immobile, que rien n'a changé depuis mon dernier séjour; plus encore, c'est comme si le village recommençait à vivre au moment même où j'arrive... Les premières personnes que je rencontre sont toujours les enfants qui finissent par m'accompagner jusqu'à ma case. [...] Je les observe tous, je souris, heureux d'être de nouveau là, et ils me rendent un sourire généreux et réconfortant. Comme si je les avais vus hier. Grâce à cette succession de gestes routiniers, il semble que les heures sont plus longues à Nzali et que les jours deviennent interminables. Tout, dans le village, se passe avec une continuité logique et coutumière et le soleil est l'unique référence temporelle à laquelle tout s'ajuste avec la précision d'une horloge. On arrive à sentir que le temps ne passe pas mais qu'il pénètre et se sédimente peu à peu en soi-même jusqu'à former un dépôt où tout se mélange; j'ai l'impression paradoxale, et parfois la conviction que seulement cela est réel et que le passé et le futur sont fictifs.

À des moments de faiblesse émotionnelle ma famille me manquait souvent et j'avais à la fois l'impression forte que si je mourais personne ne s'en rendrait compte, puisque j'étais vraiment immergé dans une autre réalité. Parfois, quand je revenais, Cecilia qui avait 4 ans, pleurait; elle ne savait pas ce qu'elle devait manifester quand elle me revoyait mais, peu à peu, quand ma famille me voyait travailler chez moi sur le matériau provenant d'Afrique, écoutant et transcrivant les polyphonies, l'impression de mon absence commençait à s'effacer. Puis je me rendais compte que je voyais plus mes enfants

evangelista colonizador, muchas veces racista o por lo menos lleno de prejuicios culturales, morales, filosóficos estropeando la vida de un poblado que tuvo la desgracia de encontrar, fagocitando a sus habitantes.

Polo Vallejo sorprende y maravilla porque es como un poeta guiado por la emoción, por el deseo de fecundar sus sueños.

El edificio mental sin falla, la erudición –recompensada: púrpura de los cargos, encargos, clases y cursos a más de publicaciones y premios– son unos diques bajo la constante amenaza de la fragilidad, pues estructura y fragilidad son indisolubles en la obra de Polo Vallejo, una fragilidad más fuerte y peligrosa en cuanto es reforzada por el humor al no esconder sus –nuestros– prejuicios. Hay algo schubertiano en esa fragilidad producida por el paseo, por la errancia, por los tiempos muertos que consiguen deslizarse en el libro *Mbudi mbudi na Mhanga*, por ese inacabamiento omnipresente que nos transmite, acaso a pesar de Polo Vallejo que no habla de ello, un temor, el temor de que ese mundo va dejar de existir pronto, que ese mundo ya no existe.

Tras siglos de etnomusicólogos –aunque no se les llamara todavía así– visitando África, llegó Simha Arom de casualidad, de gira con la Orquesta Nacional de Francia en la que tocaba la trompa; entre dos conciertos oyó las trompas de los banda-linda, sus fabulosos hoquetus, su swing incomparable y toda una cultura en vía de desaparición. Polo Vallejo es alumno de Simha Arom, no sólo en cuanto hereda o ahonda la vía trazada por el maestro sino, y sobre todo, porque, como Arom, no imita a nadie, ni siquiera a su propio maestro.)

P.- Entre los diversos y contrastados campos formados por etnomusicólogos ¿hay sitio para alguien que, corriendo el riesgo de ser catalogado como etnoturista, dejara de lado sus prejuicios, o que supiera reconocerlos?

R.- El etnomusicólogo de biblioteca y el buscador sobre el terreno pertenecen a dos mundos, aunque complementarios, antagónicos. Simha Arom consigue un equilibrio fantástico entre la técnica,

que mon voisin les siens, car il travaillait tous les jours très loin de chez lui. En tout cas, c'était là ma normalité, de la même façon que j'aurais pu m'enfermer en permanence dans ma chambre pour composer ou m'engager dans la marine marchande. Finalement, on découvre ici que le passé se comprime et aussi qu'il est illusoire. La meilleure des conséquences : en ce moment, toute la famille partage la même envie d'aller en Afrique pour vivre cette expérience ensemble.

Q.- Pourquoi la musique ?

R.- C'est une nécessité physique, psychique, somatique... Une grande modératrice des émotions affectives et intellectuelles. Quand la musique touche au plus profond – j'ai un certain esprit romantique – elle m'agite ou me bouleverse. Elle a quelque chose d'inexplicable ; quelque chose qui me fait imaginer sans limite.

Q.- Elle modère ou agite, ou elle modère et agite ?

R.- Les deux ; je me laisse agiter par la musique, elle me crée des vides, et à la fois, elle me comble. Autant ou plus que les sentiments.

“Je n'ai jamais voulu qu'on m'appelle *ethnomusicologue*”

(L'ethnomusicologue fait rêver et à la fois provoque des rejets, des envies. On le voit comme un mélange d'Indiana Jones du son et comme un missionnaire évangéliste, colonisateur, souvent raciste ou au moins plein d'idées préconçues culturelles, morales, philosophiques, ruinant la vie d'un village qui a eu la malchance d'avoir été découvert, phagocytant ses habitants.

Polo Vallejo surprend merveilleusement, comme un poète guidé par l'émotion, par le désir de féconder ses rêves. L'édifice mental sans faille, l'érudition (récompensée : pourpre des responsabilités, commandes, classes et cours, publications et prix) forment une digue constamment menacée par la fragilité, car structure et fragilité sont indissociables de l'œuvre de Polo Vallejo; une fragilité plus forte et dangereuse d'autant qu'elle est renforcée par l'humour qui ne cache pas ses (nos) idées reçues. Il y a quelque chose de schubertien dans cette fragilité générée par les voyages, par l'errance, par les temps morts qui réussissent à se glisser

la práctica y la filosofía. Habla de la realidad, analiza, explica pero no interpreta. Mi primera experiencia fue dura. Hice la primera grabación en el terreno, involuntariamente ebrio: viajé entre la carga de un camión, durante horas y horas bajo el sol; estaba aturdido y llegué sediento al poblado. Bebí con ansia una calabaza llena de *ujimbi* (cerveza de maíz) que me ofrecieron, me emborraché (en este momento, Cecilia sale del salón para no oír más detalles) y tomé muestras de ancianos gogo cantando en hoquetus, sin controlar que alrededor había gente bailando, tocando tambores, riendo a carcajadas, cabras balanceando... una grabación que, por las condiciones técnicas en que había sido realizada, me valió la primera bronca pública de Simha Arom. La primera y la última; sin embargo, Arom reconoció el extraordinario tesoro musical que se escondía detrás de tanta algarabía. Volví a Tanzania, sobrio, y llegaron las primeras felicitaciones por mis trabajos de campo, esta vez, rigurosos.

“En anteriores viajes a África, mi objetivo consistía en acercarme a la música de una forma desinteresada, lo cual me permitía desenvolverme con toda naturalidad en los poblados. Sin embargo esta vez, mi propósito consistía en abordar un trabajo riguroso, lo cual hacía que me sintiera un tanto forzado y que actuara a veces con cierta torpeza. A estas limitaciones se unían la inseguridad y el apuro que me producía tener que plantear cuestiones que me parecían tremendamente obvias o simples. Pero a su vez, había algo que me animaba constantemente a sobrepasar aquella barrera psicológica. La intuición se convirtió temporalmente en una herramienta imprescindible. Y así fue cómo un día que paseaba tranquilamente por los alrededores de Nzali acompañado de unos adolescentes y del traductor, nos cruzamos en el camino con un hombre que iba en dirección contraria acompañando su canto tocando una ilimba (o sanza, idiófono-lamelófono extendido en toda África. Algunos africanos lo llaman de forma simpática ‘la bicicleta’, ya que lo tocan cuando se desplazan largas distancias para que el camino se haga más ameno y por lo tanto más corto). Yo, sin dudarle, me dispuse a acompañarle

dans son livre *Mbudi mbudi Na Mhanga*, par cet inachèvement omniprésent qui nous transmet – peut-être involontairement, car Polo Vallejo ne nous en parle pas – une crainte, la crainte que ce monde va cesser d'exister bientôt, que ce monde n'existe déjà plus.

Après des siècles où des ethnomusicologues – ce n'était pas encore leur nom – ont visité l'Afrique, Simha Arom y arriva par hasard, en tournée avec l'Orchestre National de France où il jouait du cor ; entre deux concerts, il entendit les instruments à vent des Banda-Linda, leurs fabuleux hoquetus, leur swing incomparable et toute une culture en voie de disparition. Polo Vallejo est l'élève de Simha Arom, non seulement parce qu'il suit la voie tracée par le maître mais aussi et surtout parce que, comme Arom, il n'imité personne, et encore moins son propre maître.)

Q.- Parmi les tendances diverses et contrastées de l'ethnomusicologie, quelle est la place de quelqu'un qui, risquant d'être catalogué d'ethnotouriste, abandonne toutes les idées préconçues, ou qui sait les reconnaître ?

R.- L'ethnomusicologue de bibliothèque et le chercheur sur le terrain appartiennent à deux mondes différents, antagoniques bien que complémentaires. Simha Arom réussit un équilibre fantastique entre la technique, la pratique et la philosophie. Il parle de la réalité, analyse, explique, mais il n'interprète pas.

Ma première expérience a été dure. J'ai fait le premier enregistrement sur le terrain, involontairement ivre : j'avais voyagé dans la remorque d'un camion chargé, durant des heures sous le soleil ; j'étais sonné et je mourrais de soif quand j'arrivais au village. Je me suis mis à boire sans arrêt d'une gourde qui contenait de l'*ujimbi* (bière de maïs) qu'on m'avait offert et je me suis saoulé (à ce moment Cecilia sort du salon pour ne pas en savoir plus); j'ai commencé à enregistrer un groupe de Gogo âgés chantant en hoquetus, sans contrôler les sons des danseurs, des joueurs de tambours, les éclats de rire, le bêlement des chèvres... un enregistrement qui, à cause des conditions techniques de sa réalisation, m'a valu une première ré-



y así poder escuchar la música. Lo recuerdo como un momento fabuloso. Durante el trayecto, aquel hombre cantaba canciones que se enlazaban unas con otras sobre el acompañamiento típico de la ilimba (ostinati con variaciones). Para no interrumpirle, retuve en la memoria toda la información que pude para más tarde someterle a un 'interrogatorio'. Comenzaría de esta manera mi primer trabajo real en el terreno y decidí sobre la marcha que no estaría mal recopilar cantos con ilimba. El paseo llegó a su fin cuando el músico se paró a saludar a unos paisanos que yacían plácidamente bajo un árbol. La parada junto a aquel grupo de personas fue el momento que consideré idóneo para comenzar a preguntarle 'cosas'. Debido a la emoción que me embargaba, empecé de manera desordenada y algo atropellada: —¿Cuántas canciones has cantado por el camino?—¿Cuándo, hoy?—No, desde que nos hemos encontrado—No sé, he cantado... me gusta mucho cantar, tocar la ilimba...—Sí pero, ¿era siempre la misma canción o has cantado varias?, ¿eran todas canciones gogo?... yo creo que has cantado muchas...—Sí, he cantado una, otra... muchas, todas gogo. Justo en ese momento en el que me parecía que la conversación fluía, que había comunicación, se me ocurrió que sería mejor cambiar la pregunta, dejar lo general y referirme a lo particular, a

primade publique de la part de Simha Arom. La première et la dernière. Cependant, Arom a su reconnaître le trésor musical extraordinaire caché derrière ce vacarme. Je suis ensuite revenu en Tanzanie, sobre, et j'ai reçu les premières félicitations pour mes travaux de terrain, cette fois rigoureux.

"Au cours de mes précédents voyages en Afrique, mon objectif était d'approcher la musique d'une manière désintéressée, ce qui me permettait d'avoir dans les villages une attitude toute naturelle. Cependant, cette fois je voulais réaliser un travail rigoureux; je me sentais quelque peu contraint et j'agissais parfois avec une certaine maladresse.

En plus de ces limitations, je devais aussi tenir compte de l'insécurité et l'embarras provoqués par le fait de devoir me poser des questions qui me semblaient terriblement évidentes ou simples. Mais en même temps il y avait quelque chose qui me poussait constamment à dépasser cette barrière psychologique. L'intuition devenait temporairement un outil indispensable. Et c'est ainsi qu'un jour où je me promenais tranquillement dans les environs de Nzali, accompagné par des adolescents et le traducteur, nous avons rencontré un homme qui allait dans la direction opposée en jouant d'une ilimba ["idiophone-lamelophone pouvant comprendre jusqu'à 45 lames"] qui accompagnait son chant. Certains Africains l'appellent sympathiquement "la bicyclette"; ils en jouent en effet quand ils parcourent de longues distances pour que le chemin soit plus agréable et donc plus court). Sans hésiter, je l'accompagnais pour pouvoir écouter sa musique. Je m'en souviens comme d'un moment fabuleux. Durant le trajet, cet homme chantait des chansons l'une après l'autre sur l'accompagnement typique de l'ilimba (basse ostinato avec des variations). Pour ne pas l'interrupter, je tentais de retenir toute l'information possible pour pouvoir plus tard soumettre le musicien à un "interrogatoire". Ce fut là le début de mon premier travail réel sur le terrain et je décidais à l'improviste que ce serait une bonne idée que de recueillir des chants accompagnés d'ilimba. La balade prit fin quand le musicien s'arrêta pour saluer des amis qui se reposaient placidement sous un arbre. L'arrêt auprès de ce groupe me semblait le moment idéal pour commencer à "poser des

lo más reciente. Me interesé entonces por la última canción que cantaba antes de llegar al árbol y que yo había memorizado: –Esta canción ... (tarareándose la tímidamente, lo cual a él le provocó cierto rubor y a los que allí se encontraban sentados, carcajadas)... esta canción, ¿cuántas veces se repite? – No se repite, es siempre igual... pero también cambia. Cada una de sus respuestas me sorprendían porque ni yo mismo sabía lo que buscaba. De cualquier manera decidí que lo mejor era no parar de preguntar... y proseguí: –Esta última canción, la que no se repite, ¿cuánto termina?, ¿en qué momento acaba? El músico escuchó atento la traducción que hacía el intérprete, me miró y dijo con rotundidad: –Acaba, ¡cuando llego...! Señalando con un gesto de las manos el lugar donde nos encontrábamos parados bajo del árbol.

P.- Su posición para con “lo negativo en África” no parece ser la de juzgar, de intervenir.

R.- Huyo del África que se nos muestra sólo como fuente de miseria, vista desde una perspectiva paternalista y con una gran carga de culpabilidad. Como tantos otros que conocemos África de cerca, sabemos que sus sociedades se estructuran a partir de una serie de valores tradicionales que se respetan y se hacen cumplir por encima de muchas otras cosas. Escuchar, de forma frívola y gratuita, la cantidad de trivialidades que se pronuncian acerca de este continente, no es sino una consecuencia más de la comodidad intelectual que cada vez nos invade más; el control y los intereses mediáticos que apuestan hacia una alineación del pensamiento, se encargan del resto. Personalmente, siento la misma emoción al llegar a Tanzania hoy como hace 8 años y trato de transmitir otro mensaje de África, de sus virtudes (sin eludir sus carencias), y especialmente a través de su música. El público, los alumnos, me lo agradecen y yo les invito a que conozcan personalmente esa extraordinaria tierra.

P.- En su libro, creo que recalca un concepto poco común en Europa, la ausencia de la noción de belleza en el arte, en la música de los wago...

R.- Los wago no hablan nunca de música, y aun menos de sus aspectos técnicos o de su inter-

questions”. Mais en proie à une grande émotion, je commençais d’une façon désordonnée et un peu précipitée:

– Combien de chansons as-tu chantées en chemin ?

– Quand, aujourd’hui ? – Non, à partir du moment où nous nous sommes rencontrés. – Je n’en sais rien, j’ai chanté... j’aime beaucoup chanter, jouer de mon ilimba... – Oui, mais c’était toujours la même chanson ou tu en as chanté plusieurs ? Toutes étaient des chansons gogo ?... Je crois que tu en as chanté plusieurs... – Oui, j’en ai chanté une, une autre... beaucoup, toutes étaient des chansons gogo.

Et au moment où il me semblait que la conversation devenait plus fluide, que la communication s’établissait, je pensais devoir changer la question, abandonner les généralités et me référer à quelque chose de particulier, à ce qui était plus récent. Je m’intéressais alors à la dernière chanson qu’il avait chantée avant d’atteindre l’arbre et que j’avais pu mémoriser:

– Cette chanson... (je la fredonnais avec timidité; le musicien paraissait un peu gêné tandis que les autres éclataient de rire)... cette chanson, on la répète combien de fois ? – On ne la répète pas, elle est toujours pareille... mais elle change aussi. Chaque réponse me surprenait parce que je ne savais même pas ce que je cherchais. De toute façon, je décidais qu’il valait mieux ne pas m’arrêter de poser des questions... et je continuais: – Cette dernière chanson, celle qui ne se répète pas, quand finit-elle ? À quel moment ? Le musicien écouta attentivement la traduction que faisait l’interprète, me regarda et dit très précisément: – Elle se termine quand j’arrive...! Et il montra avec un geste des mains le lieu où nous nous trouvions sous l’arbre.”

Q.- Sa position par rapport à la vision négative de l’Afrique ne semble pas être celle de juger ou d’intervenir.

R.- Je fuis l’Afrique qu’on nous montre seulement comme une source de misère, dans une perspective paternaliste qui la culpabilise. Comme tant d’autres gens qui connaissent l’Afrique de près, nous savons que ses sociétés sont structurées à partir d’une série de valeurs traditionnelles qui sont respectées et perpétuées par-dessus bien d’autres choses. Ecouter la quantité de trivialités que l’on

pretación. Todo está minuciosamente organizado, y sólo en el caso de algún error durante la ejecución de una obra, se produce una discusión, a fin de arreglarlo inmediatamente. En el terreno, a veces he sentido no poder manifestarles mi emoción, decirles que su música es extraordinaria, pues los wagogo no tienen palabras enfrentadas como "bello" y "no bello". Pueden decir que esta música no les gusta pero no dirán "no es bella". Ante la pregunta común "¿qué es?", los gogo se inclinan de forma natural a explicar "para qué sirve". Entre los wagogo no existe un término lingüístico que plante la dicotomía entre lo que es o no es bello. Esto significa que, aun siendo conscientes de la belleza, no necesitan expresarlo o diferenciarlo verbalmente; es la propia comunidad quien, siguiendo un modelo depurado a través del tiempo y de las generaciones, emite un juicio estético riguroso que permanece como referencia mental en todos los individuos. El proceso de renovación constante al que está sometida la sociedad permite incorporar, sin prejuicio alguno, cualquier elemento externo que se considere necesario o simplemente adecuado.

P.- ¿No dicen que una mujer, o que un hombre, es bello?

R.- En el caso de las personas, sí lo dicen, pero no lo aplican a la música. Lo que entendemos aquí por belleza está al servicio de la función que cumple un repertorio; un tambor puede estar decorado, bellamente adornado, pero el sonido es lo más importante. La música está dentro del rito, allí donde confluyen ética, técnica y estética como medio para perpetuar la tradición.

"En Nzali la música está fusionada con la vida. Cada momento de la existencia se encuentra descrito o acompañado por un repertorio musical específico. Perteneció a toda la comunidad, desde el anciano al niño, y juega por tanto un papel esencial en la cohesión del poblado. Funcional antes que ornamental y ejecutada siguiendo criterios más éticos que estéticos, dicha funcionalidad ha de entenderse en sentido estricto, es decir, en muchos casos es la propia acción lo que genera la música, que sólo se realiza si verdaderamente la situación lo requiere. Las

profere frívolement et gratuitement au sujet de ce continent n'est qu'une conséquence supplémentaire de la commodité intellectuelle qui nous envahit de plus en plus ; le contrôle et les intérêts médiatiques, qui misent sur l'uniformisation de la pensée, se chargent du reste. Personnellement, je ressens la même émotion quand j'arrive en Tanzanie aujourd'hui comme il y a huit ans et j'essaie de transmettre un autre message de l'Afrique, de ses vertus (sans éluder ses carences), en particulier à travers sa musique. Le public, les élèves, m'en remercient et je les invite à connaître personnellement cette terre extraordinaire.

Q.- Dans votre livre, je crois que vous soulignez un concept peu commun en Europe, l'absence de la notion de beauté dans l'art, dans la musique des wagogo...

R.- Les Wagogo ne parlent jamais de musique, et encore moins de ses aspects techniques ou de son interprétation. Tout est minutieusement organisé et seulement si une erreur se produit pendant l'exécution d'une œuvre, une discussion a lieu pour trouver une solution immédiate.

Sur le terrain, parfois j'ai regretté de ne pas pouvoir manifester mon émotion, leur dire que leur musique est extraordinaire, car les Wagogo n'ont pas de paroles qui s'opposent comme "beau" et "pas beau". Ils peuvent dire que cette musique ne leur plaît pas mais ils ne diront pas "elle n'est pas belle". Quand on leur demande "qu'est-ce que c'est ?", les Gogo tendent naturellement à expliquer "ce à quoi ça sert". Entre les Wagogo il n'existe pas de terme linguistique qui exprime la dichotomie du beau et du pas beau. Cela signifie que tout en étant conscients de la beauté, ils n'ont pas besoin de l'exprimer ou de la distinguer verbalement ; c'est la communauté même qui, suivant un modèle qui s'est cristallisé à travers le temps et les générations, émet un jugement esthétique rigoureux qui devient une référence mentale chez tous. Le processus de rénovation constante auquel est soumise la société permet d'incorporer, sans aucune idée préconçue, n'importe quel élément externe que l'on considère nécessaire ou simplement adéquat.

Q.- Ne parlent-ils pas de la beauté d'une femme, d'un homme ?

músicas que pierden su función original tienden a desaparecer.

Huye Polo Vallejo de esa rémora que parece unir a Margaret Mead comentando la 'sexualidad primitiva' con Malinovski revelando en su diario un racismo ordinario mientras espera posar sus posaderas en un sillón de alguna universidad, está a mil leguas de la posición de Jean Rouch incapaz de aceptar ¿entender? que hubiese una dimensión trascendental del arte africano, está a años luz del entomólogo atrapando mariposas, drogándolas, y atravesándolas, una vez atontadas, con la aguja que las fija, alas desplegadas, en su féretro de corcho y cristal... Polo Vallejo sabe que esos cadáveres coleccionables ya no tienen que ver con una mariposa. La mariposa está allá, acaso en aquella selva, parpadeando."

Pedro Elías Mamou es músico.

R.- Dans le cas des personnes, ils en parlent, mais pas dans celui de la musique. Ce que nous entendons ici par beauté est au service de la fonction que doit remplir un répertoire ; un tambour peut être bien décoré, mais le son est le plus important. La musique est dans le rite, et c'est là où convergent l'éthique, la technique et l'esthétique, comme un moyen de perpétuer la tradition.

"À Nzali la musique est en communion avec la vie. Chaque moment de l'existence se trouve décrit ou accompagné par un répertoire musical spécifique. Il appartient à toute la communauté, de l'enfant à l'ancien, et joue donc un rôle essentiel dans la cohésion du village. Le fonctionnel prévaut sur l'ornemental et la musique est interprétée selon des critères davantage éthiques qu'esthétiques; cette fonctionnalité devant s'entendre dans son sens strict, c'est-à-dire que souvent c'est l'action même qui génère la musique, qui ne se réalise que lorsque la situation l'exige vraiment (par exemple, *Chahola*). Les musiques qui perdent leur fonction originaire tendent à disparaître.

Polo Vallejo s'évade de cette chaîne qui semble unir une Margaret Mead qui commente la 'sexualité primitive' à un Malinowski qui montre dans son journal un racisme ordinaire en attendant de pouvoir occuper une chaire d'université; il est à mille lieues de la position de Jean Rouch, incapable d'accepter ou de comprendre qu'il y a une dimension transcendante de l'art africain; il est aussi éloigné que possible de l'entomologiste chassant des papillons, les droguant et les transperçant avec l'épingle qui les fixe, ailes déployées dans leur cercueil de liège et de verre. Polo Vallejo sait que ces cadavres collectionnables n'ont plus rien à voir avec un papillon. Le papillon est là-bas; peut-être papillonne-t-il parmi ces feuilles."

Pedro Elías Mamou est musicien.

Todas las fotos que acompañan esta entrevista pertenecen al libro *Mbudi mbudi na Mhanga*. © Polo Vallejo.

Toutes les photos qui accompagnent cet entretien appartiennent au livre *Mbudi mbudi na Mhanga*. © Polo Vallejo.

Iniciativas, proyectos, ideas

Arte para convivir

La difusión del arte árabe a través de Representaciones Árabes Contemporáneas, la apuesta de la Casa de la India en Valladolid por establecer el intercambio cultural entre la India y España, y la postura ejemplar de un músico como Yehudi Menuhin con la creación de su Fundación y el Programa MUS-E, son tres iniciativas que han hecho del arte el principal motor de convivencia entre diferentes países y culturas. Con ellas hemos querido cerrar este número dedicado a Edward W. Said que será coetáneo del primer aniversario de su muerte acaecida el 25 de septiembre de 2003.

Representaciones árabes contemporáneas

Uno de los programas más ambiciosos en relación con el arte contemporáneo y la producción artística en otros países no occidentales es sin duda el de Representaciones Árabes Contemporáneas. Puesto en marcha en octubre de 2001 por Catherine David, actual directora del centro de arte contemporáneo Witte de With de Rotterdam, el proyecto cuenta actualmente con la complicidad en España de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA) y el centro de arte Arteleku de San Sebastián. Presentamos un resumen de sus objetivos y sus actuaciones hasta el presente.

Representaciones árabes contemporáneas es un proyecto a largo plazo que incluye seminarios, publicaciones, prácticas performativas y presentaciones de trabajos de distintos autores –artistas visuales, arquitectos, escritores, poetas e intelectuales, pero también actores de la vida política y social– con la intención de facilitar la producción, circulación e intercambios entre los distintos centros culturales del mundo árabe y el resto del mundo.

Initiatives, projets, idées

Un art pour coexister

La diffusion de l'art arabe à travers des Représentations Arabes Contemporaines, le pari de la Maison de l'Inde à Valladolid pour établir des échanges culturels entre l'Inde et l'Espagne et la position exemplaire d'un musicien comme Yehudi Menuhin, avec la création de sa Fondation et le Programme MUS-E, sont trois initiatives qui ont fait de l'art le principal moteur de la coexistence entre différents pays et cultures. Nous avons voulu clore avec elles ce numéro consacré à Edward W. Said, qui marquera le premier anniversaire de son décès, le 25 septembre 2003.

Représentations arabes contemporaines

Un des programmes les plus ambitieux qui concernent l'art contemporain et la production artistique dans des pays non occidentaux est sans doute celui des Représentations Arabes Contemporaines. Initié en octobre 2001 par Catherine David, actuelle directrice du centre d'art contemporain Witte de With de Rotterdam, le projet bénéficie actuellement de la complicité, en Espagne, de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, de l'Universidad Internacional de Andalucía (UNIA) et du Centre d'art Arteleku de San Sebastián. Nous présentons un résumé de leurs objectifs et de leurs activités à ce jour.

Les Représentations Arabes Contemporaines sont un projet à long terme qui inclut des séminaires, des publications, des performances et présentations de travaux de différents auteurs – artistes visuels, architectes, auteurs, poètes et intellectuels, mais aussi des acteurs de la vie politique et sociale – avec l'intention de faciliter la production, la circulation et les échanges entre les différents centres culturels du monde arabe et le reste du monde.

Le projet a été lancé avec le thème Beyrouth/Liban, qui a été d'abord développé dans un sémi-

El proyecto se inició con una edición dedicada a Beirut/Líbano que se desarrolló primero en un seminario en la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA) (22-26 octubre 2001) y continuó en la Akademie Schloss Solitude de Stuttgart con un coloquio (7-9 febrero 2002) y un dossier publicado por la revista Zehar de Arteleku, en San Sebastián (febrero 2002). Tras su paso por la Fundació Antoni Tàpies en formato de exposición (3 mayo-14 julio 2002), las siguientes fases del proyecto se desarrollaron en el Witte de With de Rotterdam (15 septiembre-24 noviembre 2002), y posteriormente, coincidiendo con el empeoramiento de la situación que ha provocado el desmantelamiento violento y cínico de Irak y la emergencia de otra ocupación colonial en la región, se hizo una presentación temporal en la Bienal de Venecia, concebida como una plataforma de información y un posible lugar de reunión que permitiera ir más allá. No se trató de una reescenificación de fases anteriores del proyecto ni tampoco de una exposición, sino más bien de un proyecto de proyectos, donde un determinado número de autores presentaron "obras en curso" y documentación relacionada con su investigación.

Beirut / Líbano

En la actualidad, el Líbano y Oriente Medio son territorios esenciales para la comprensión de la cultura contemporánea; la situación de postguerra en la que viven es compleja –los acuerdos de paz de Taief no garantizan una paz definitiva– y en estos tiempos de globalización, el país puede parecer por diversas razones un laboratorio privilegiado. Aunque el Líbano no pueda funcionar ya como "modelo" o "excepción" dentro del mundo árabe, la preocupación de algunos intelectuales libaneses –inmediatamente después de la guerra– por el desarrollo y la promoción de una cultura árabe contemporánea experimental y crítica era una razón suficiente para destacar a un grupo de autores que sienten la necesidad de encontrarse, discutir un proyecto cultural a medio plazo, en su propia ciudad y su propio contexto. Participaron en esta edición Naji Assi, Tony Chakar, Bilal Khbeiz, Elias Khoury, Saree Makdisi,

naire à l'Universidad Internacional de Andalucía (UNIA, 22-26 octubre 2001). Il s'est poursuivi à l'Akademie Schloss Solitude de Stuttgart avec un colloque (7-9 février 2002) ainsi qu'un dossier publié par la revue Zehar d'Arteleku, à San Sebastián (février 2002). Après une présentation par la Fundació Antoni Tàpies sous la forme d'une exposition (3 mayo-14 juillet 2002), les phases suivantes du projet se sont développées dans le Witte de With de Rotterdam (15 septembre-24 novembre 2002). Ultérieurement, suite à l'aggravation de la situation qui a provoqué le démantèlement violent et cynique de l'Iraq et à l'urgence provoquée par la menace d'une autre occupation coloniale dans la région, une présentation temporaire a été organisée à la Biennale de Venise, conçue comme plate-forme d'information et comme possible lieu de réunion, qui permettrait d'aller plus loin. Il ne s'agissait pas d'une remise en scène des phases précédentes du projet ni d'une exposition, mais plutôt d'un ensemble de projets où un certain nombre d'auteurs ont présenté des "œuvres en cours de création" et une documentation en rapport avec leur recherche.

Beyrouth / Liban

Actuellement, le Liban et le Moyen-Orient sont des territoires essentiels pour la compréhension de la culture contemporaine ; les circonstances d'après-guerre dans lesquelles vit ce pays sont complexes – les accords de paix de Taief ne garantissent pas une paix définitive – et, en ces temps de globalisation, le pays peut ressembler, pour diverses raisons, à un laboratoire privilégié. Même si le Liban ne peut toujours pas fonctionner comme "modèle" ou "exception" dans le monde arabe, la préoccupation de certains intellectuels libanais – immédiatement après la guerre – pour le développement et la promotion d'une culture arabe contemporaine expérimentale et critique était une raison suffisante pour mettre en valeur un collectif formé d'auteurs qui ressentent la nécessité de se rencontrer et de débattre d'un projet culturel à moyen terme, dans leur propre ville et dans leur propre contexte.

Ont pris part à cette édition Naji Assi, Tony Chakar, Bilal Khbeiz, Elias Khoury, Saree Makdisi,



Beirut/Beyrouth

Gema Martín Muñoz, Rabih Mroué, Walid Raad, Marwan Rechmaoui, Walid Sadek, Jalal Toufic y Paola Yacoub y Michel Lasserre. También se mostraron en esta edición una selección de trabajos en vídeo de Khalil Hanoun, Mahmoud Hojeij, Ghassan Salhab, Mohammed Soueid y Akram Zaatar.

El Cairo

La segunda edición de este proyecto se dedicó a El Cairo. Se ha presentado en el Witte de With de Rotterdam (18 mayo–27 julio 2003), Fundació Antoni Tàpies de Barcelona (18 septiembre–23 noviembre 2003), Bildmuseet, Umeå (8 febrero–4 abril 2004) y Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, Salas del Palacio de los Condes de Gabia (22 abril–27 junio 2004).

A diferencia del resto de Oriente Medio (Siria, Líbano, Palestina y Jordania), Egipto tiene una conciencia muy aguda de su propia continuidad, con una tradición profundamente arraigada, geográfica, social e históricamente. La identidad política y geográfica no es un tema sometido a debate en la actualidad. Pero la experiencia literaria y artística puede concebirse a partir de una lucha para lograr la libertad individual y la liberación política.

Los participantes de esta edición fueron: Sherif el-Azma, Anna Boghiguan, Mohieddin Ellabbad,



El Cairo/Le Caire

Gema Martín Muñoz, Rabih Mroué, Walid Raad, Marwan Rechmaoui, Walid Sadek, Jalal Toufic et Paola Yacoub et Michel Lasserre. Dans cette édition a été présentée une sélection de travaux vidéo de Khalil Hanoun, Mahmoud Hojeij, Ghassan Salhab, Mohammed Soueid et Akram Zaatar.

Le Caire

La seconde édition de ce projet a été consacrée au Caire. Elle a été présentée dans le Witte de With de Rotterdam (18 mai – 27 juillet 2003), à la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona (18 septembre – 23 novembre 2003), au Bildmuseet, Umeå (8 février – 4 avril 2004) et au Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, dans les Salles du Palacio de los Condes de Gabia (22 avril – 27 juin 2004).

Contrairement au reste du Moyen-Orient (la Syrie, le Liban, la Palestine et la Jordanie), L'Égypte a une conscience très aiguë de sa continuité spécifique, fondée sur une tradition profondément enracinée, qui est à la fois géographique, sociale et historique. L'identité politique et géographique n'est pas actuellement un sujet soumis au débat. Mais l'expérience littéraire et artistique peut être conçue à partir d'une lutte qui a pour perspective la liberté individuelle au même titre que la libération politique.

Les participants à cette édition sont : Sherif el-Azma, Anna Boghiguan, Mohieddin Ellabbad,

Safaa Fathy, Farha Ghannam, Golo, Hassan Khan, Hani Rashed y Randa Shaath.

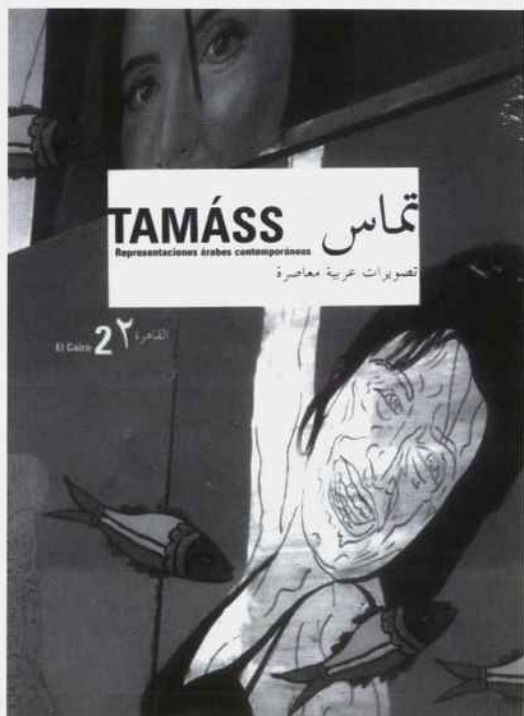
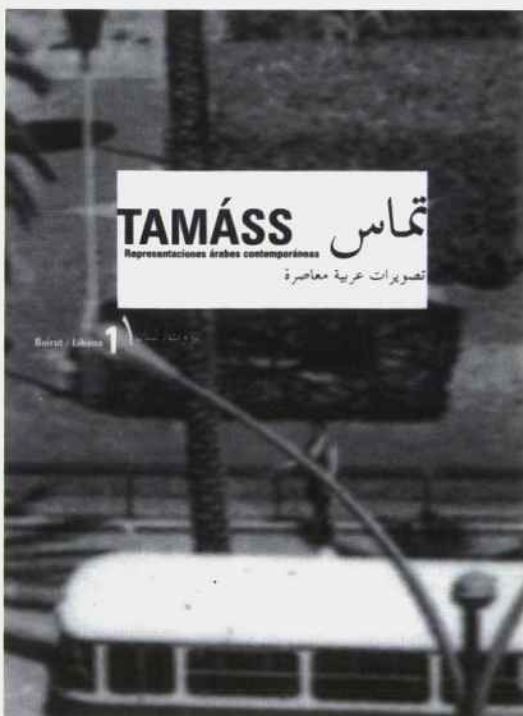
Tamáss

Tamáss es el título de la publicación que acompaña el proyecto *Representaciones árabes contemporáneas*. El primer número de Tamáss correspondió a Beirut/Líbano, con artículos del Randa Shaath Paola Yacoub y Michel Laserre, entre otros. Tamáss 2 está dedicado a El Cairo con extensiones a la realidad social y política de otras zonas de Oriente Medio. Incluye ensayos sobre las consecuencias inmediatas de la guerra del Golfo (Gema Martín Muñoz), las nuevas reivindicaciones sociales y políticas de las estrategias de supervivencia adoptadas en la vida urbana árabe y musulmana (Asef Bayat), y la estructura de la poesía egipcia contemporánea realizada por mujeres en relación a la religión y a la nación árabe (Safaa Fathy). Asimismo, Tamáss 2 contiene una amplia variedad de contribuciones visuales y una edición especial destacando la revista cultural egipcia *Amkenah*.

Safaa Fathy, Farha Ghannam, Golo, Hassan Khan, Hani Rashed et Randa Shaath.

Tamáss

Tamáss est le titre de la publication qui accompagne le projet Représentations Arabes Contemporaines. Le premier numéro de Tamáss était consacré à Beyrouth/Le Liban, avec des articles de Randa Shaath, Paola Yacoub et Michel Laserre, entre autres. Tamáss 2 porte sur le Caire et aborde également des questions relatives à la réalité sociale et politique d'autres zones du Moyen-Orient. Il inclut, avec des essais sur les conséquences immédiates de la guerre du Golfe (Gema Martín Muñoz), les nouvelles revendications sociales et politiques des stratégies de survie adoptées dans le cadre de la vie urbaine arabe et musulmane (Asef Bayat), ainsi que, réalisée par des femmes, une étude sur la structure de la poésie égyptienne contemporaine par rapport à la religion et à la nation arabe (Safaa Fathy). Tamáss 2 contient ainsi une grande variété de contributions visuelles et une édition spéciale qui met



Tamáss 2 se ha publicado en 3 ediciones: inglés, castellano (Witte de With y Fundació Antoni Tàpies), y árabe (Sharqiyat Publishing House, El Cairo). La presentación de este libro incluirá también la de otros libros publicados en el contexto del proyecto.

Esta publicación cuenta con la colaboración de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), Sevilla, y Arteleku, San Sebastián; y con la ayuda de la European Cultural Foundation, Amsterdam, y la Mondriaan Foundation, Amsterdam. En España la distribuye la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona.

Tamáss significa contacto mutuo, cortocircuito (*Diccionario de árabe culto moderno*, de Julio Cortés, Ed. Gredos, 1996).

La Casa de la India en España

La Casa de la India en España es una de las plataformas que servirán de instrumento para favorecer el diálogo entre los pueblos de la India y España, y para promover el desarrollo de sus relaciones en los ámbitos culturales, sociales e institucionales, logrando un mayor nivel de coo-

en valeur la revue culturelle égyptienne *Amkenah*.

Tamáss 2 a été publié dans trois langues : anglais, castillan (Witte With et Fundació Antoni Tàpies) et arabe (Sharqiyat Publishing House, Le Caire). À la présentation de ce livre s'ajoute celle des autres livres publiés dans le cadre du projet.

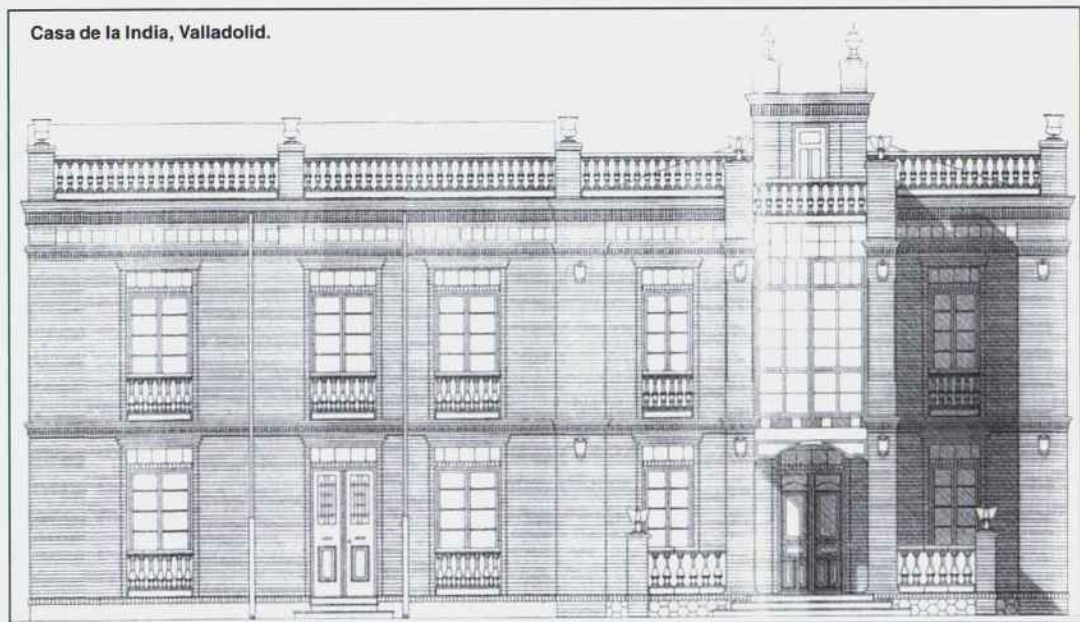
Cette publication bénéficie de la collaboration de l'Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), Sevilla, et Arteleku, San Sebastián; elle reçoit l'aide de l'European Cultural Foundation d'Amsterdam et de la Mondriaan Foundation d'Amsterdam. En Espagne, c'est la Fundació Antoni Tàpies de Barcelone qui se charge de sa distribution.

"Tamáss" signifie contact mutuel; court circuit (*Diccionario de árabe culto moderno*, de Julio Cortés, Ed. Gredos, 1996).

La Maison de l'Inde en Espagne

Une des plateformes consacrées à la question du dialogue entre les peuples indien et espagnol est, en Espagne, la Maison de l'Inde. Ces plateformes comptent parmi leurs objectifs celui de promouvoir le développement de leurs relations dans les domaines culturels, sociaux et institutionnels,

Casa de la India, Valladolid.



peración y entendimiento mutuo. La Casa de la India se constituyó en Valladolid el 17 de marzo de 2003 como fundación de carácter cultural, y con tres patronos fundadores: el Gobierno de la India, a través de la Embajada de la India en Madrid, el Ayuntamiento de Valladolid, y la Universidad de Valladolid.

Actualmente existen dos centros culturales amparados por el Gobierno de la India en Europa Occidental, uno en Londres (*Nehru Centre*) y otro en Berlín (*Tagore Zentrum*), con los que la Casa de la India comparte sus objetivos, aunque bajo una fórmula jurídica diferente. La Casa de la India en Valladolid ha nacido, por tanto, con vocación de convertirse en el referente de las relaciones bilaterales y multilaterales con la India en el Sur de Europa. Esta entidad tendrá como sede principal un edificio de finales del siglo XIX ubicado en la calle Puente Colgante nº 13 de Valladolid, desde donde desarrollará la mayoría de sus actividades y que actualmente está siendo rehabilitado para tal efecto.

Antecedentes

La Casa de la India es fruto de la estrecha colaboración durante los últimos cuatro años entre el Ayuntamiento de Valladolid, la Universidad de Valladolid y el Gobierno de la India, a través de su Embajada en Madrid.

Como punto de arranque de este encuentro cabe destacar la celebración de eventos culturales organizados para dar a conocer la riqueza cultural de la India al mundo universitario y al público en general. Después de las visitas del Embajador de la India, Dilip Lahiri, a Valladolid en los meses de junio y noviembre de 2000, con motivo de la celebración del Festival de Teatro Clásico *Ritual 2000* - dedicado a las artes escénicas de Asia - y del *I Congreso Internacional de Asia* sobre la India contemporánea, el Ayuntamiento de Valladolid ofreció un edificio catalogado del siglo XIX como sede de la futura Casa de la India que la Embajada de la India tenía previsto fundar en España.

Por otro lado, el compromiso del Gobierno de la India con la ciudad de Valladolid se vio conso-

basées sur un haut niveau de coopération et d'entente mutuelle. La Maison de l'Inde a été inaugurée à Valladolid le 17 mars 2003 comme une fondation à caractère culturel ; elle est dirigée par ses trois fondateurs : le Gouvernement de l'Inde à travers l'Ambassade de l'Inde de Madrid, la Mairie de Valladolid et l'Université de Valladolid.

À ce jour il existe en Europe Occidentale deux centres culturels créés par le Gouvernement indien. L'un d'eux est situé à Londres (*Nehru Centre*) et l'autre à Berlin (*Tagore Zentrum*). Ils visent les mêmes objectifs que la Maison de l'Inde, tout en reposant sur des statuts juridiques différents. En vertu de ces caractéristiques, la vocation de la Maison de l'Inde de Valladolid est de devenir le symbole de référence lié aux relations bilatérales et multilatérales entre le Sud de l'Europe et l'Inde. Un édifice de la fin du XIXème siècle, en cours de réhabilitation, situé à Valladolid au numéro 13 de la rue Puente Colgante, servira de siège à cet organisme. De là se développeront la majorité de ses activités.

La genèse

La Maison de l'Inde est le fruit de quatre années de collaboration étroite entre la Mairie de Valladolid, l'Université de Valladolid et le Gouvernement de l'Inde, à travers son Ambassade à Madrid.

Il convient de souligner que le point de départ de cette rencontre est dû aux manifestations culturelles organisées dans la perspective de faire connaître la richesse culturelle de l'Inde dans les milieux universitaires et parmi la totalité du public. Suite aux visites de l'Ambassadeur de l'Inde, Dilip Lahiri, à Valladolid au cours des mois de juin et de novembre 2000, à l'occasion de la clôture du Festival de Théâtre Classique *Rituel 2000* - consacré aux arts scéniques de l'Asie - et au Premier Congrès International d'Asie sur l'Inde contemporaine, la Mairie de Valladolid a offert, comme siège de la future Maison de l'Inde que l'Ambassade de l'Inde avait prévu de fonder en Espagne, un bâtiment classé du XIXème siècle.

Ajoutons que l'engagement qui lie le Gouvernement indien à la ville de Valladolid a été renforcé par l'accord du Conseil Indien des Relations Culturelles (ICCR), à propos de la question qui porte sur

lidado con la aprobación del *Consejo Indio de Relaciones Culturales* (ICCR) de enviar un profesor de lengua hindi y donar una importante colección de libros e instrumentos musicales para la Casa de la India. En el marco de las *III Jornadas España-India* celebradas en Valladolid en octubre de 2002 se formalizaron estos compromisos y se determinó que una fundación privada había de ser el instrumento jurídico que personificara la futura Casa de la India.

Desde el año 2000, los congresos y jornadas sobre la India celebradas en la Universidad de Valladolid han tenido como objetivo primordial el ofrecer una visión integral de la India contemporánea en expansión, analizando su rica y compleja personalidad, que en España y en occidente sigue siendo en gran parte desconocida. El *I Congreso Internacional sobre Asia* (15 a 19 de noviembre de 2000) se centró en la cultura india contemporánea, la historia, la literatura, la música, el arte y la danza. Este congreso se convirtió en una de las mayores reuniones académico-culturales sobre la cultura de la India celebradas hasta la fecha en España, y el gran éxito de público obtenido hizo pensar que esta ciudad se encontraba en una posición y un momento idóneo para organizar unas jornadas anuales de encuentro entre España y la India.

Las *II Jornadas España-India* fueron organizadas por el *Centro de Estudios de Asia* de la Universidad los días 22 a 24 de octubre de 2001. En estas jornadas se analizaron las áreas sociales, económicas y culturales en las que España y la India han tenido puntos de contacto a lo largo de la historia. Las *III Jornadas España-India* tuvieron lugar del 7 al 9 de octubre de 2002, y se centraron en el diálogo interreligioso, un tema complejo de gran actualidad que fue abordado por varios especialistas y religiosos de ambos países desde una perspectiva teológica, filosófica y cultural.

Actividades culturales y de formación

En el ámbito de la formación, la Casa de la India organiza el curso de postgrado *Especialista en la India*, en colaboración con la Universidad de Valladolid, y el programa para la educación primaria

la mise à disposition d'un professeur de langue hindi, d'une part, et d'autre part, sur le fait qu'un fond important de livres de collection et d'instruments de musique seront offerts à la Maison de l'Inde. C'est dans le cadre de la III^{ème} édition des Journées Espagne-Inde, qui se sont déroulées à Valladolid, en octobre 2002, qu'ont été officialisés l'ensemble de ces engagements ; a été en outre adoptée l'idée selon laquelle la meilleure structure juridique de la fondation qui représenterait la future Maison de l'Inde est celle d'une institution de nature privée.

Dans le but essentiel d'offrir une vision intégrale de l'Inde contemporaine en développement ont été, depuis l'année 2000, organisés à l'Université de Valladolid des congrès et des journées d'études sur l'Inde, qui ont donné lieu à des analyses centrées sur la riche et complexe spécificité de ce pays, pour la plupart inconnues en Espagne et en Occident. Le Premier Congrès International sur l'Asie (15-19 novembre 2000) s'est concentré sur la culture indienne contemporaine, l'histoire, la littérature, les arts tels que les arts visuels, la musique, la danse. En Espagne, ce congrès a pris les proportions d'une des plus importantes réunions académiques et culturelles portant sur la culture de l'Inde; étant donné le considérable succès public obtenu, tout laisse à penser que cette ville se trouve dans une position et à un moment favorables à l'organisation des journées annuelles de rencontre entre l'Espagne et l'Inde.

C'est au Centre d'Etudes de l'Asie de cette même Université que l'on doit l'organisation de la II^{ème} édition des Journées Espagne-Inde, du 22 à au 24 octobre 2001, pendant laquelle ont été étudiées les circonstances sociales, économiques et culturelles des contacts qu'entretiennent l'Espagne et l'Inde. En ce qui concerne la III^{ème} édition des Journées Espagne-Inde, elle a eu lieu du 7 au 9 octobre 2002 ; elle abordait la question du dialogue entre les religions, un sujet complexe de grande actualité qui a été traité par plusieurs spécialistes et plusieurs religieux de chaque pays, selon des points de vue théologiques, philosophiques et culturelles.

Activités culturelles et de formation

En ce qui concerne la formation, La Maison de l'Inde organise en collaboration avec l'Université de Va-

y secundaria destinado a niños y adolescentes basado en la diversidad y el aprendizaje multicultural. Los contenidos también son de carácter teórico-práctico integrando actividades interactivas y diversos lenguajes artísticos. El programa de actividades incluye exposiciones temáticas, charlas, talleres y demostraciones artísticas de danza, teatro, música, y diversas actividades lúdicas.

En el área cultural, las actividades se agrupan en tres apartados principales: 1) la promoción y difusión de las diversas manifestaciones artísticas tradicionales y contemporáneas de la India, danza, teatro, música, literatura, fotografía, artes plásticas, cine o vídeo-documentales. 2) el foro intercultural de artistas y centros culturales para el que se está creando una red de artistas, centros, e instituciones culturales de la India y España, y 3) la estancia de artistas que conlleva la organización de visitas a España de destacados artistas de la India (del ámbito del teatro, la música, la danza, las artes plásticas y el cine) y la producción artística conjunta con artistas del ámbito local y nacional. También se facilitan estancias de artistas españoles en instituciones culturales y compañías artísticas de la India.

Las diversas acciones y actividades de la Casa de la India aquí resumidas tienen un carácter abierto al diálogo y persiguen la cooperación sostenible entre la sociedad civil de la India y de España. Con estas acciones se ponen a debate diversos modelos de desarrollo cultural, social y económico desde una reflexión crítica y creativa. También se ofrece la oportunidad de iniciar un debate sobre las percepciones que se tienen en España de países asiáticos como la India, a través de un replanteamiento de los estudios orientalistas clásicos y de las teorías post-coloniales más recientes. A lo largo de los siglos ha existido en muchos países occidentales una tendencia a interpretar y mitificar la India y el "Oriente" desde una concepción ajena a sus propias tradiciones. En el último tercio del siglo pasado, con la disolución de los imperios coloniales y el avance teórico del post-estructuralismo, han surgido nuevas teorías críticas, algunas denominadas "post-colo-

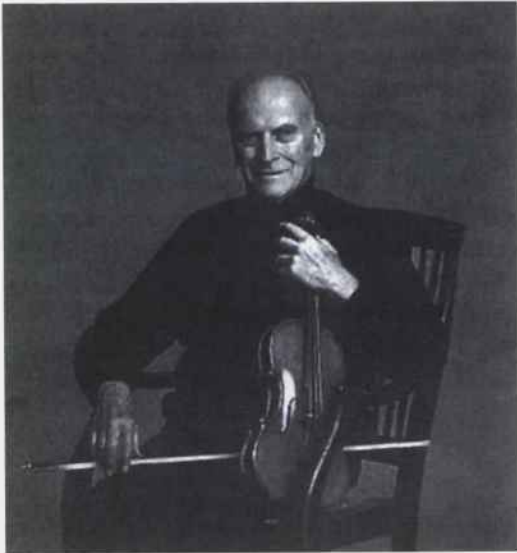
lladolid le cycle supérieur de spécialisation sur l'Inde, ainsi qu'un programme qui s'adresse aux enfants et aux adolescents, orienté vers les questions de l'éducation primaire et secondaire ; il s'articule autour de la problématique de la diversité et prend en considération l'aspect pluriculturel de l'apprentissage. Les contenus sont élaborés en tenant compte à la fois de l'aspect théorique et de l'aspect pratique, intégrant des activités interactives qui s'ajoutent à divers langages artistiques. Le programme d'activités inclut des expositions thématiques, des débats, des ateliers et des spectacles de danse, théâtre et musique, ainsi que plusieurs activités ludiques.

Du point de vue culturel, les activités sont réparties en trois secteurs : 1) La promotion et la diffusion des manifestations artistiques, qu'elles soient traditionnelles ou de l'Inde contemporaines, telles que la danse, le théâtre, la musique, la littérature, la photographie, les arts plastiques, le cinéma ou les vidéos documentaires. 2) Un forum intercultural composé d'artistes et de centres culturels, qui a donné naissance à un réseau auquel se sont jointes des institutions culturelles indiennes et espagnoles. 3) Un séjour pour des artistes indiens renommés issus du monde du théâtre, de la musique, de la danse, des arts plastiques et du cinéma, pour lesquels sont prévues des visites en Espagne ainsi qu'une production artistique conjointe incluant des artistes locaux et nationaux. Réciproquement, des séjours en Inde sont planifiés et proposés à des artistes espagnols invités par des institutions culturelles et intégrés à des compagnies artistiques indiennes.

L'ensemble des initiatives et activités de la Maison de l'Inde ainsi résumées témoignent d'un souci de dialogue et de coopération entre les sociétés civiles des deux pays. Ses réalisations, nourries par une réflexion critique et créative, génèrent un débat sur les différences entre les façons de faire des uns et des autres, sur le plan du développement culturel, social et économique. La délicate question de la perception fait, elle aussi, l'objet d'un débat qui remet en cause les études orientalistes classiques et les théories post-coloniales les plus récentes, celles-là mêmes qui ont forgé, en Es-

niales”, basadas en filosofías anglo-francesas, y desarrolladas en parte por intelectuales de origen indio en el exilio. En el discurso crítico actual, incluso los pensadores que destacan entre estas nuevas corrientes tienden a menudo a “interpretar” y “teorizar”, y ello en detrimento de un espacio reservado para “escuchar” y “crear”.

La Fundación Yehudi Menuhin y el Proyecto MUS-E



“Reconciliar al mundo es demasiado ambicioso, pero al menos se puede formar a los niños para ser respetuosos hacia las diferencias, que son lo único que nos permite aprender: Si todos fuéramos iguales, no podríamos ofrecernos nada unos a otros. Por eso no debemos temeros, tener miedo nos vuelve enemigos. Nos ha de empujar la necesidad de realizar nuestros sueños, que constituye el porqué de la vida. No deberíamos estar gobernados por el miedo a cumplir nuestras pesadillas”. (Yehudi Menuhin).

Con estas palabras, el violinista americano Yehudi Menuhin (Nueva York, 1916. Berlín, 1999) resume una filosofía de enseñanza centrada en la tolerancia hacia la diversidad cultural, una toleran-

pagne, la vision des pays orientaux comme l'Inde. Force est de constater que certains pays occidentaux ont, à travers les siècles et dans l'ignorance de ses traditions, interprété et mythifié l'Inde et l'Orient. À l'occasion de la dissolution des empires coloniaux qui existaient à la fin du XIXème siècle, et compte tenu du progrès théorique du post-structuralisme, ont vu le jour de nouvelles théories critiques, comme le post-colonialisme, fondées sur des philosophies anglo-françaises et développées en partie par des intellectuels d'origine indienne en exil. Dans le discours critique actuel, les penseurs, y compris ceux qui représentent le nec plus ultra de ces nouveaux courants, sont souvent enclins à “interpréter” et à “théoriser” et ce au détriment de l'espace réservé à l'écoute et à la création.

La Fondation Yehudi Menuhin et le Projet MUS-E

“Réconcilier le monde c'est trop ambitieux, mais au moins formons les enfants afin qu'ils soient respectueux des différences qui sont la source unique de notre apprentissage : si nous étions tous égaux, nous ne pourrions rien nous offrir les uns aux autres. C'est pourquoi nous ne devons pas nous craindre, la peur nous transforme en ennemis. Laissons-nous guidés par le désir de réaliser nos rêves, ils sont notre raison de vivre. Nous ne devrions pas être gouvernés par la peur d'accomplir nos cauchemars”. (Yehudi Menuhin).

C'est avec ces mots que le violoniste américain Yehudi Menuhin (New York, 1916-Berlin, 1999) résume une philosophie de la tolérance et de la diversité culturelle, une tolérance que le maître entend comme un enseignement qui reposerait sur le principe d'intégration et sur l'idée que chaque culture apporte quelque chose qui est à la fois riche et nouveau. Sur ces bases, Yehudi Menuhin a donc créé à Bruxelles, en 1991, sa propre fondation. Trois axes d'activité en sont les piliers : la création d'un forum dans lequel les cultures européennes minoritaires peuvent être entendues, respectées et protégées ; la promotion des expressions musi-

cia que el maestro comprendió que debía inculcarse a través de una educación basada en la integración y en la idea de que cada cultura puede aportarnos algo rico y nuevo al mismo tiempo. Esta será pues la base de la fundación Yehudi Menuhin creada por el propio violinista en el año 1991 en Bruselas, con tres bloques de actuación como son la creación de un foro en el que las culturas europeas minoritarias puedan ser escuchadas, respetadas y protegidas; la promoción de las expresiones musicales y los encuentros de diferentes culturas mediante la organización de seminarios, conciertos y expresiones culturales de todo tipo, y la creación del Proyecto MUS-E, con la música y las artes como fuente de equilibrio y convivencia. Todo este trabajo se sustentó en un equipo humano que hizo suya la filosofía de Menuhin y se encargó de dar a conocer sus actividades y organizó las líneas a seguir. La Fundación también tenía claro que debía apoyarse en la colaboración de otros países a través de la realización de proyectos bilaterales o multilaterales, el intercambio de producciones artísticas, así como de profesores, artistas o niños. La Fundación se crea en España en 1998.

El proyecto MUS-E

“Las Artes en el Programa MUS-E son el centro y el vehículo de transformación de las actitudes insolidarias en actitudes de respeto, de las diferencias en actitudes de diálogo, ayudando al encuentro y la inclusión. Refuerzan la construcción de la personalidad del niño/a al potenciar el intercambio y la creatividad, posibilitando de esta manera ser persona con todo el cuerpo, con el conocimiento y con el afecto.” (Yehudi Menuhin)

Este programa fue ideado por Yehudi Menuhin en colaboración con Werner Schimmit, director de la Escuela del Conservatorio de Berna, sobre la idea de Zoltán Kodály (1882-1967) que consideraba que la música debía formar parte de la educación cotidiana y ser accesible a todos. Considerado como uno de los pilares fundamentales de la Fundación, el programa MUS-E se puso en

cales et des rencontres de différentes cultures au moyen de l'organisation de séminaires, de concerts et d'expressions culturelles de toutes sortes et la création du Projet MUS-E, avec la musique et les arts comme source d'équilibre et de coexistence. Tout ce travail est soutenu par un groupe de personnes qui ont adopté la philosophie de Menuhin et qui se chargent de faire connaître ses activités après avoir déterminé les lignes à suivre. Il ne faisait aucun doute que la Fondation devait s'appuyer sur la réalisation de projets bilatéraux ou multilatéraux, autrement dit en collaboration avec d'autres pays mettant en œuvre des échanges de productions artistiques, ainsi que des échanges de professeurs, d'artistes ou d'enfants. Une Fondation Yehudi Menuhin s'est créée en Espagne, en 1998.

Le projet MUS-E

“Dans le Programme MUS-E, les Arts représentent, d'un côté, le centre et le vecteur de la transformation des attitudes non-solidaires en attitudes respectueuses; d'un autre côté, ils favorisent la transformation des différences en conditions mêmes du dialogue, en créant les modalités nécessaires à la rencontre et à l'intégration. Ils consolident la formation de la personnalité de l'enfant, tout en renforçant l'échange et la créativité, pour que l'enfant soit une personne avec tout son corps, avec ses connaissances et ses affects.” (Yehudi Menuhin)

Ce programme a été conçu par Yehudi Menuhin en collaboration avec Werner Schimmit, directeur de l'École du Conservatoire de Berne, à partir d'une idée de Zoltán Kodály (1882-1967), qui considérait que la musique devait faire partie de l'éducation quotidienne et être accessible à tous. Considéré comme un des représentants majeurs de la Fondation, le programme MUS-E a débuté en Suisse en 1994, et en 2004 plus de 219 écoles primaires de 14 pays européens l'appliquaient. Participent et en bénéficient au moins 25.000 enfants et 490 artistes. Comme l'explique Anabel Domínguez, directrice gérante de la Fondation Yehudi Menuhin en Espagne, “le programme est ancré et se développe dans des environnements où les enfants

marcha en Suiza en el año 1994 y en 2004 más de 219 escuelas primarias de 14 países europeos aplican este programa. Ello supone la participación de más de 25.000 niños y más de 490 artistas. Tal y como explica Anabel Domínguez, Directora Gerente de la Fundación Yehudi Menuhin en España "para desarrollar el programa, se escogen centros dentro de un entorno con un alto porcentaje de niños con riesgo de exclusión y también centros con una amplia diversidad de procedencias, los hay con niños de hasta 40 nacionalidades diferentes".

La finalidad del programa es por tanto, favorecer la integración cultural de los niños a través de la música, el canto, el teatro, la danza o las artes plásticas. Se hace especial hincapié en el diálogo y en la interacción de las diferentes culturas para prevenir la violencia a través de la imaginación, la creatividad y la práctica de las diferentes disciplinas artísticas.

Las actividades MUS-E se imparten en los centros escolares, dentro del horario lectivo, y se prolongan durante el curso escolar. En España según apunta Anabel Domínguez, "hay 42 centros en 9 Comunidades Autónomas, además de Ceuta y Melilla y se inicia en el primer ciclo de primaria generalmente. En Cataluña, por ejemplo, se inicia en infantil y en Madrid se está haciendo un proyecto experimental de incluirlo en centros de enseñanza secundaria. El reto está en que participan niños de todas las edades". En cuanto a la acogida en España, comenta lo positivo que es el proyecto para los centros. "Siempre hay al principio algo de expectación porque no deja de ser algo nuevo; hay que hacer entender que se lleva el arte a la escuela no como herramienta para aprender una determinada técnica sino como base para transmitir valores, entonces es cuando el centro empieza a ver unos buenos resultados en los niños, y les gusta".

Dentro del Proyecto MUS-E destaca el MUS-E Connect. El objetivo de este proyecto es evaluar el impacto de este programa sobre la violencia y el racismo en áreas socialmente excluidas. Según explica Domínguez, "existe un comité de evaluación a nivel internacional que examina el

son expuestos a un alto riesgo de exclusión et aussi dans des lieux où se concentre une grande diversité d'origines ethnoculturelles ; certains centres regroupent des enfants issus de 40 nationalités".

L'objectif du programme est, par conséquent, de favoriser l'intégration culturelle des enfants en utilisant la musique, la chanson, le théâtre, la danse ou les arts plastiques. Cependant l'attention se porte tout particulièrement sur le dialogue et sur l'interaction entre les cultures, parce que c'est dans l'imagination, la créativité et la pratique des différentes disciplines artistiques qu'on peut le mieux prévenir et contenir la violence.

Les activités MUS-E sont réparties et intégrées dans la grille pédagogique des établissements scolaires et durent toute l'année. En Espagne, comme remarque Anabel Domínguez, "il y a 42 établissements scolaires dans neuf Communautés Autonomes, en dehors de ceux de Ceuta et de Melilla. Les activités démarrent dès l'école primaire. En Catalogne, par exemple, elles débutent au jardin d'enfants alors qu'à Madrid un projet expérimental est envisagé, qui intégrerait les activités MUS-E dans des établissements d'enseignement secondaire. Le défi est que des enfants de tous les âges puissent prendre part". Quant à l'accueil en Espagne, elle souligne la valeur positive du projet pour les établissements scolaires : "Certes, il y a toujours quelques réserves au début parce qu'il s'agit de quelque chose de nouveau; il faut faire comprendre qu'on introduit l'art à l'école non comme outil pour apprendre une technique mais comme base pour transmettre des valeurs ; c'est alors que les établissements se montrent favorables, surtout lorsqu'ils observent de bons résultats pour les enfants, c'est alors que cela leur plaît". Le Projet MUS-E contient un autre projet nommé MUS-E Connect. L'objectif de ce dernier est d'évaluer l'impact qu'a eu le programme évoqué sur la violence et le racisme qui existent dans les couches sociales les plus marginalisées. Comme explique Anabel Domínguez, "il existe un comité d'évaluation à l'échelle internationale, qui examine le programme de tous les pays. Ils révisent les contenus, évaluent les objectifs atteints afin d'améliorer sans cesse le programme. Chaque année, dans chaque collège,

programa en todos los países. Se revisan los contenidos y los objetivos que se están logrando para mejorar el programa. Anualmente se realiza en cada colegio una evaluación, luego, en cada comunidad y finalmente hay unos encuentros que se hacen en Valencia en noviembre, donde llegan las evaluaciones de todos los países y a partir de ahí, se hacen los informes anuales sobre lo que se está consiguiendo. La clave está en esta comunicación entre los diferentes países”.

Niños de aquí, cuentos de allí

Otra de las actividades a tener en cuenta dentro de la Fundación Internacional Yehudi Menuhin es la puesta en marcha del proyecto «Niños de aquí, cuentos de allí» con el que se busca que los niños conozcan los cuentos y la filosofía de vida que encierran otros ámbitos culturales de su país. El objetivo de este proyecto a nivel europeo, es producir una colección de cuentos escritos por autores de cuatro grupos de minorías culturales que viven en Europa: Armenio, bereber, kurdo y romaní. Los niños pertenecientes al proyecto MUS-E son los que luego ilustran estas historias. Los libros han sido publicados en lenguas como el francés, el español, el italiano o el griego. Esta iniciativa ha sido puesta en práctica en Bélgica, Francia, Grecia, y España, y está coordinada por la oficina de Bruselas de la Fundación. Fue aceptada por la Comisión Europea conforme al programa 2000 de Cultura y se puso en práctica en el curso 2001-2002. En el caso de España, según explica la directora gerente de la Fundación, “se ha trabajado durante un año con niños bereberes y gitanos intentando unir el trabajo de escritura con las actividades plásticas que realizan los niños. El resultado son 4 libros editados ya en España”.

Conciertos

La Fundación Yehudi Menuhin tiene a la música como protagonista principal y, como tal, promueve la difusión de la misma a través de conciertos en diferentes partes del mundo con el sello de la multiculturalidad como carta de presentación. Todos los años en diferentes países europeos tie-

nous procédons à une estimation, puis nous faisons de même dans chaque Communauté Autonome ; pour finir, nous organisons des rencontres qui ont lieu à Valencia en novembre, où convergent toutes les études évaluatives venues de chaque pays, à partir desquelles sont rédigés les rapports annuels qui portent sur les résultats obtenus. La clé réside donc dans cette communication entre les différents pays”.

Enfants d'ici, contes d'ailleurs

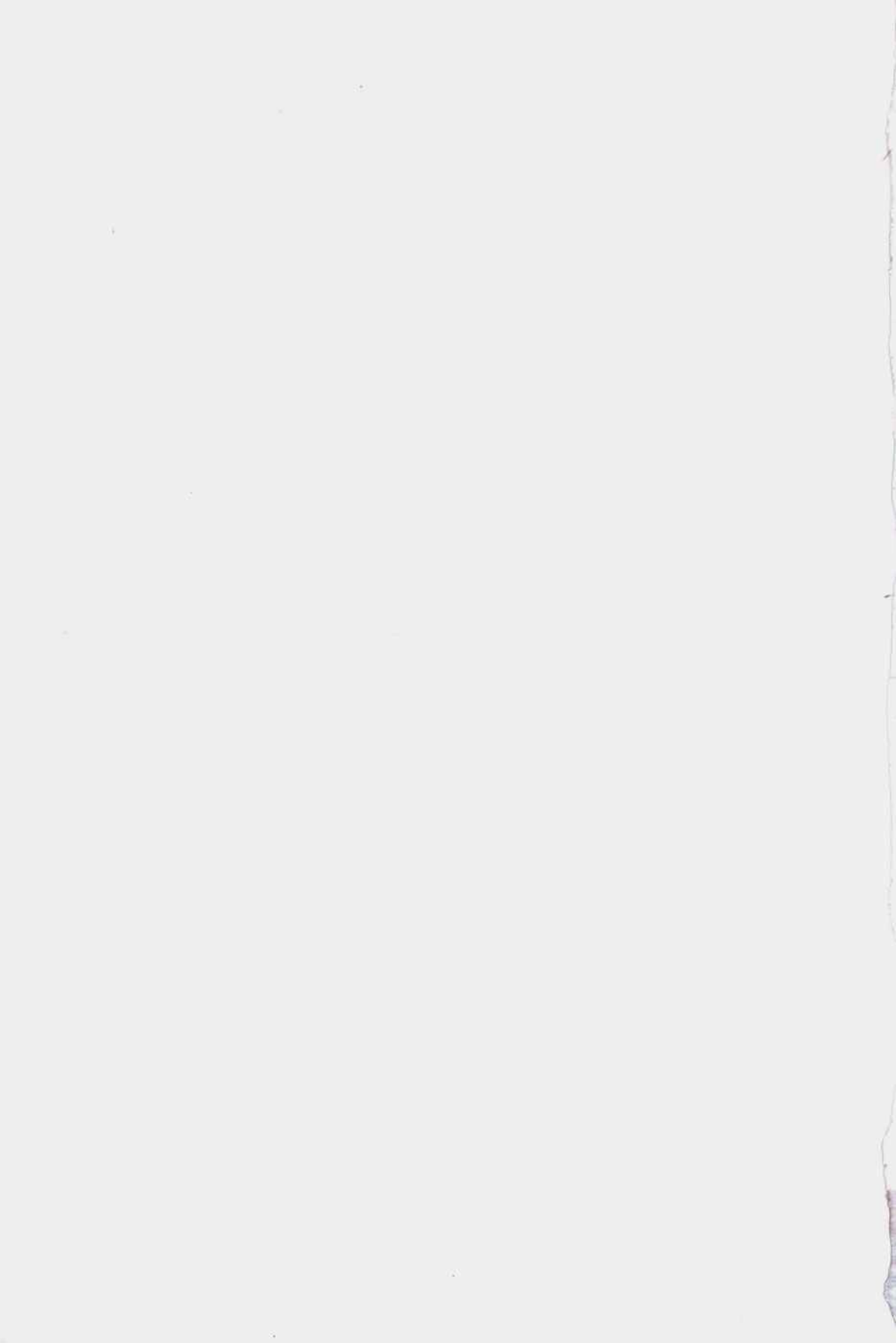
Une autre activité à prendre en compte dans l'ensemble des initiatives de la Fondation Internationale de Yehudi Menuhin est la mise en œuvre du projet intitulé “enfants d'ici, contes d'ailleurs”, par lequel des enfants sont amenés à découvrir les contes et aussi la philosophie de vie, contenus au sein des multiples espaces culturels de leur propre pays. Ce projet prétend produire une collection d'histoires écrites par des auteurs de quatre groupes culturels minoritaires qui vivent en Europe : les Arméniens, les Berbères, les Kurdes et les Roumains. Les enfants du projet MUS-E sont ceux qui, plus tard, illustrent ces histoires. Ces livres ont été publiés dans des langues telles que le français, l'espagnol, l'italien ou le grec. Cette initiative a été mise en œuvre en Belgique, en France, en Grèce et en Espagne ; elle est coordonnée par le siège de la Fondation de Bruxelles. La Commission Européenne a retenu ce projet en conformité avec le programme Culture 2000 ; sa mise en pratique a eu lieu au cours de la saison 2001-2002. Dans le cas de l'Espagne, comme l'explique la directrice gerente de la Fondation, “pendant une année on a effectué un travail avec des enfants berbères et gitans, en essayant d'associer l'écriture à des activités plastiques réalisés par les enfants. Il en résulte déjà quatre livres publiés en Espagne”.

Concerts

La Fondation Yehudi Menuhin tient la musique comme principale protagoniste et, en tant que telle, elle encourage la diffusion de cette dernière à l'occasion de concerts dans le monde sous l'emblème de la “multiplicité des cultures”, qui sont ses lettres de noblesse. Tous les ans ont lieu dans plusieurs pays

nen lugar conciertos a cargo de la Fundación. En España, han tenido lugar encuentros musicales en los últimos años como el Festival Millennium celebrado en colaboración con la Generalitat Valenciana. Orquestas de Polonia, China, India, Kenya y Estados Unidos, actuaron junto con las españolas, en más de 40 conciertos dentro de la Generalitat, y también tuvieron lugar diversos conciertos didácticos. También se han puesto en marcha espectáculos dentro de España, como *El Concierto por la Paz*, realizado en Santander, o el programa musical *Viaje a la Convivencia*, que tuvo lugar en Madrid con artistas del programa MUS-E como intérpretes. Se trata, según explica Anabel Domínguez, "de que éstas sean actividades complementarias para que participen el mayor número de comunidades autónomas".

européens des concerts pris en charge par la Fondation. En Espagne, au cours des dernières années ont eu lieu des rencontres musicales comme le Festival Millennium, organisé en collaboration avec le gouvernement autonome de Valence. Des orchestres venus de Pologne, de Chine, d'Inde, du Kenya et des Etats-unis ont joué avec les orchestres espagnols à l'occasion d'une quarantaine de concerts dans les locaux du gouvernement autonome, auxquels s'ajoute la réalisation de concerts didactiques. Au nombre des manifestations prévues en Espagne s'inscrivent également des spectacles tels que le concert pour la paix donné à Santander et le programme musical *Voyage vers la Coexistence*, qui a eu lieu à Madrid avec pour interprètes des artistes du programme MUS-E. Il s'agit, comme le précise Anabel Domínguez, d'activités complémentaires, "pour permettre une plus large participation des Communautés autonomes espagnoles".





>>> electrónica musical

La mayor exposición de electrónica-informática musical de Madrid.

Todos los primeros miércoles de cada mes, foros gratuitos de acercamiento a las nuevas tecnologías en nuestro salón de actos.

>>> Pianos

Profesionales cualificados te ayudarán a elegir el piano que mejor se adapte a tus necesidades. Podrás probarlo en la **mayor exposición de Madrid**.

Seminarios permanentes de **técnica e interpretación pianística**.




polimúsica

Tienda Caracas, 6 · 28010 Madrid · Tel. 91 319 48 57 / 91 308 40 23 · Fax: 91 308 09 45 · E-mail: madrid@polimusica.es

Tienda On-line www.polimusica.es

Abrimos 24 Horas al día



BILBAO TRADING, S.A.

PLAZA FRANCISCO MORANO, 3

28005 MADRID

TEL.: 91 364 49 70 (15 LÍNEAS)

FAX: 91 364 49 71

E-MAIL: INFOBT@BILBAOTRADING.COM

WEB: HTTP://WWW.BILBAOTRADING.COM

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...*

