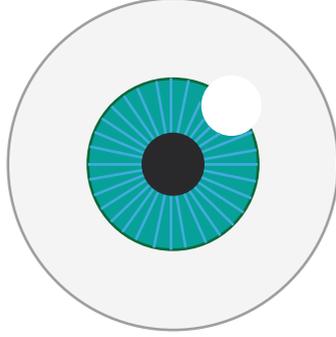


THAUMAZEIN



ABRIL 2012

Índice

Papeis cromáticos:

- 5.- Eloxio da Renuncia, Sergio Cernadas
- 8.- En papel, arte, Santiago Caneda
- 11.- El mal del filósofo, Javier Turnes
- 18.- Gestaltwandel, Ignacio Castro
- 27.- Música, experiencia y lenguaje, Carlos Areán
- 31.- Trocos e perspectivas sustanciais de Deus.
Unha pasaxe dende o racionalismo, Mon Búa
- 34.- Meditatio Mortis, Mon Búa
- 40.- Os peixes dourados, Éforas de Melicea

Instantes eternos (sub especie aeternitatis):

- 42.- Do Percorrer, Carlota González
- 43.- Crímenes 1, Sheela na Gig & Xoel Gómez
- 44.- Crímenes 2, Sheela na Gig & Xoel Gómez

Literatura:

- 46.- Una mosca, Santiago Caneda
(ilustrado por Laura Suárez)

Cinema:

- 51.- Melancholia: a blues planet, Éforas de Melicea
(ilustrado por Alba Conde)

Zoé's:

- 54.- Moucho real, Raquel García

Ilustración:

- 55.- Laura Suárez

Universidade Cromática das Virtudes

Presentación

¿Por que, preto do final da súa vida, forzado ao convencemento polos demais de que xa era un gran artista, Picasso dixo que desexaría volver a pintar coma un neno?

[...]

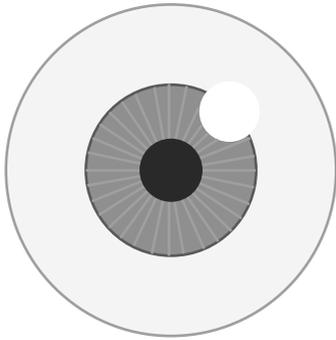
O rapaz, sen deixar de xogar na area, anuncia... “pensa nisto: a posibilidade do asombro pasa pola amnesia, polo olvido de todo aquilo que temos aprendido, pola instauración dunha sorte de fenda entre nós e a historia. A tarefa? Non desterrar endexamáis ese sentimento de estranamento do mundo, de admiración ante o que nos rodea. Devir idiotas... e fundar deste xeito un espazo para a maxia.”

[...]

(Quizáis incomodáballe que lle dixesen que él xa era, “vostede xa é”; e a vida e a arte para él fosen sempre, necesariamente, un estar chegando a ser).

[...]

“Crer no divino e non aspirar a acadalo.”



Eloxio da Renuncia

O que experimentamos como transgresión, é en sí mesmo algo imposto. Cando gozamos, non o facemos espontáneamente, seguimos un certo mandato. O nome psicoanalítico para este mandato obsceno é: ¡GOZA!, é SUPEREGO.

Slavoj Zizek

Aquel que é separado do que pode facer aínda pode resistir, aínda pode non facer. Aquel que é separado da propia impotencia perde a capacidade de resistir.

Giorgio Agamben

Di Zizek que unha das tarefas do noso presente non é acadar a felicidade, acceder a aquel sentimento que chamamos goce ou placer. Máis ben, polo contrario, debemos atopar as ferramentas ou estratexias que nos permitan esquivar, eludir ou sustraernos a todos aqueles mandatos que, dende o mundo da publicidade, da moda e do consumo (espectacular) en xeral, nos obrigan dalgún xeito a gozar. A tarefa, por tanto, é a de liberarse

do mandato ao goce. Cómo se consegue isto?

Trataremos de realizar un achegamento a esta problemática a través do termo de “renuncia”, xa que parece ser, de forma paradóxica, que a nosa relación coas cousas articulábase, e artículase, en base a este sentimento/actitude ante elas. Segundo Zizek, a teoría psicoanalítica clásica, de corte freudiano, é moi válida para dar conta da realidade social articulada polo que podemos considerar como un capitalismo incipiente (primeira metade do século XX), no sentido de que da conta da existencia dunha entidade represiva, o *superego*, que o propio Freud concibe como a “moral interiorizada”, que non nos permite acceder ao goce, ao disfrute, á liberación dos nosos instintos, etc. Isto provoca a aparición de patoloxías como a histeria. E é que, como ben dicía o propio Nietzsche, “todo o que non se libera se volve cara dentro”¹. De modo que, nesta época, podemos dicir que o mandato social adoptaba a forma dunha renuncia ante a chamada da *libido*. O *superego* é o encar-

¹ Nietzsche, Friedrich (2008), *Le genealogía de la moral*, Alianza Editorial, Madrid

gado de sofocar a fame pulsional instaurando no *eu* un sentimento de mala conciencia.

Hoxe, a ideoloxía dominante impúlsanos a gozar, a satisfacer os nosos instintos, as nosas pulsións. Xa non nos está vetado o goce, senón que, máis ben, estamos obrigados a acadalo. O *superego*, neste sentido, deixou de ser esa instancia encargada de instalar en nós unha mala conciencia cada vez que incumprimos o mandato moral para pervertirse, para devir en algo que se semella máis ao *id*, a esa forza irrefrenable que nos impulsa a saciar os nosos instintos e desexos. O goce, o pracer, xa non se materializan de forma patolóxica, xa que é a instancia da “moral interiorizada” a que nos obriga a gozar. O *superego* pervírtese a través dunha “fórmula” que recorda á da *desublimación represiva* enunciada por Herbert Marcuse.

Volvendo co tema da renuncia, a tarefa hoxe, como ben anuncia Zizek, non consiste en desfacerse das ataduras de ese *superego* castrador e inhibitor para así acceder ao goce que nos estaba vetado, senón máis ben desmarcarse dos mandatos de ese novo *superego* perverso e *cuasi*

pulsional. A cuestión non é dirimir estratexias para acceder ao goce, senón buscar vías alternativas para librarse do mandato ao mesmo, un mandato que fica no máis fondo da nosa conciencia. Aquí é onde a renuncia, como actitude, adquire a súa relevancia.

Nun dos seus últimos textos, que leva por título “Sobre o que podemos non facer”, Giorgio Agamben reflexiona sobre as implicacións políticas da potencia privativa, da “potencia de non”. Se con Spinoza dicíamos que “un é o que pode”, con Agamben podemos dicir máis ben que “un é o que pode non”. Con respecto ás implicacións políticas desta afirmación, o filósofo italiano argumenta que o máis perigoso do poder (biopolítico e democrático) actual non é, como dicía Deleuze, a separación dos homes da súa potencia (do que poden), volvéndoos impotentes. Máis ben, a operación máis perigosa do poder é aquela que actúa sobre a impotencia dos homes, sobre aquilo que poden non facer. O poder, neste senso, neutraliza a capacidade dos homes para a renuncia, para decidir sobre aquilo que poden non facer.

O que, en verbas de Agamben, define o rango de acción humana é, ante todo, o manterse en relación coa súa propia posibilidade de non facelo, coa súa propia impotencia. A sustración do mandato ao goce pasa ineludiblemente pola reivindicación e posta en escena da nosa impotencia. “O home volveuse cego respecto do que pode non facer”, e iso provoca a súa entrega a forzas e procesos sobre os que perdeu todo control. “Aquel que é separado do que pode facer aínda pode resistir, aínda pode non facer. Aquel que é separado da propia impotencia perde a capacidade de resistir”². Perde, por tanto, a capacidade de renuncia, e con ela toda posibilidade de articular unha resistencia efectiva ao mandato ao goce.

Tal e como Bartleby, o enigmático copista que protagoniza o maravilloso relato de Melville, “prefire non facelo” cada vez que o seu xefe lle encarga un novo traballo, aqueles que nos atopamos baixo o mandato ao goce enunciado polo noso *superego* perverso, debemos mantermos nunha relación de fidelidade coa nosa propia impotencia para facerlle fronte. Noutros termos, a resistencia pasa por coidar ao Bartleby que todos levamos dentro e poder dicir “preferiría non facelo”. O reto é, como di Simmel, atopar un “exquisito placer” en cada imperativo de privación, facendo da renuncia un aspecto positivo do goce.

Sergio Cernadas

² Agamben, Giorgio (2011): “Sobre lo que podemos no hacer”, en *Desnudez*, Ed. Anagrama, Barcelona

En papel, arte

“Tomo al azar el primer argumento. Todos me son igualmente buenos. Y jamás me propongo tratarlos por entero (...). De cien miembros y aspectos que cada cosa tiene, tomo uno, ya sea sólo para lamerlo, ya para rozarlo, y a veces para pellizcarlo hasta el hueso. (...) Me aventuraría a tratar a fondo alguna materia, si no me conociera menos. Sembrando una palabra aquí, otra allá, muestras separadas de sus partes, aisladas, sin designio y sin promesa, no estoy obligado a hacerme fiador, ni a mantenerme sin variar, cuando me plazca; y a mi puedo rendirme a la duda, y a mi forma maestra, que es la ignorancia.”

Michel de Montaigne,
Ensayos, Libro I, L:
 “De Demócrito y Heráclito”

Algo se esconde en esta hoja blanca, en este pedazo de papel que parece inerte y que alguna vez, quizás, fue la rama de un árbol —más precisamente, de un castaño de un bosque lucense-, que luego de ser triturada, se mezcló con la pulpa de un cartón

rescatado de la basura por un pibe de la villa que, pongamos por caso, se hacía llamar Juanito; y que, junto con el agua de alguna laguna en la que en este momento una piedrita plana como una moneda salta hasta seis veces, y toda una serie de químicos mágicos, capaces de hacer que un paisaje bucólico huela a huevo podrido; termina convertido en una masa informe que se extiende sobre unas planchas, se lo aplana y se lo deja secar de tres a ocho días.

Lo que sigue hasta que llega al tablero o mesa en el que dejará de ser simple papel es algo más predecible: empaquetado, traslado, compra; todas fruslerías. Estamos ahora delante de esta hoja de un blanco amenazador, atada al tablero por sus bordes para que no se nos escape, y ocurre entonces el misterio, y pasa de rechazar el color a abrazarse con él en cada movimiento, y hasta las gotas accidentales le producen un placer indescriptible, entre el susto y la sorpresa, como un huelo metido por la espalda en una camiseta, un catorce de agosto. Y sin que

nadie lo sepa, por una inercia que es como la del tobogán pero sin él (ya que nos dejamos caer, y parece que seguimos un cauce cuando en realidad somos el capricho de una nube, que nos lleva con su correa atados del cuello, la oreja o el tobillo, y arriba y abajo se vuelven formas vulgares de una especie de hormigas, muy organizadas, aunque quizás sea la altura a la que estamos, y por eso vemos todo tan pequeño), el papel ya no es más *un* papel.

Los no-artistas separaremos entonces los elementos que confluyen en esta transformación: un papel, unas tintas y un aplicador-de-tinta que, por cuestión de sencillez, llamaremos artista. Del primero ya hemos dicho algunas cosas. Podríamos agregar, siguiendo a Aristóteles, que es un buen ejemplo del *nous*, que en él se esconde la posibilidad de ser y de no ser, por lo que cualquier papel es potencialmente una obra de arte, o un avión volando por una habitación; es Bartleby medio ciego, prefiriendo no cotejar las copias. Sólo una nada los aleja de la transformación.

Refiriéndose a Aristóteles, Casiodoro decía que éste mojaba la pluma en su mente mientras escribía, por lo tanto, como bien apunta Agamben, la tinta sería el pensamiento mismo. Y esta tinta esconde también una potencia de ser y de no ser, aunque depende del lugar donde se la deje caer: en una camisa es una mancha, en nuestra hoja bien podría ser el ojo de un elefante. En la tinta se esconde, al igual que en el papel, el arte.

Pero claro, como ya han comprobado muchos, no basta con tirar tinta sobre un papel para que surja una obra de arte (y la clave está en que el agreguemos ese “obrar” al arte, aunque cuando nos encontramos frente a ello, más lejos o más cerca, frunciendo un poco el entrecejo, guiñando un ojo o tamborileando con los dedos en la cabeza; parezca que todo eso no podría ser-estar de otra manera). Nos está faltando nuestro último elemento, el artista-demiurgo, capaz de conseguir que una motita de azul, justo ahí, sea un poco de cielo que se entrevé en una nube, o un recuerdo del otoño, o una sonrisa que no entendemos muy bien, porque qué estupidez que delante de esta

acuarela esté sonriendo, si yo no entiendo nada de arte, pero igual...

Normalmente nos preguntamos, ¿quién es esta persona?, ¿por qué la motita azul?, ¿qué me está queriendo decir? Existe una leyenda, sobre que alguna vez le preguntaron todo esto a Mozart, y que él, por respuesta, sólo pudo volver a tocar la pieza, dejando bastante claro que todas esas preguntas, además de no tener respuesta, no tienen importancia, y que lo que si hay algo que por casualidad lo tiene, en ese momento, es la libertad a la que nos

invita el arte: que podemos sentir cualquier cosa ante esa motita que ya no podemos dejar de mirar; que ante un pedazo de papel con algunos colores podemos llegar a evocar una sonrisa, o el olor de un guiso, incluso un hielo por la espalda. Tratemos de evitar, como decía Gironde, que el arte se convierta en un enemigo del arte; no hay nada que preguntar, sólo un infinito por sentir (y agradecer).

Santiago Caneda

El mal del filósofo

No podría encontrar lo que busco en un libro, aún menos *ponerlo*.

Tengo miedo de buscar la poesía. La poesía es una flecha lanzada: si he apuntado bien, lo que cuenta —que quiero— no es ni la flecha ni el blanco, sino el momento en que la flecha se pierde, se disuelve en el aire de la noche: Hasta la memoria de la flecha se pierde.

G. Bataille, *El culpable*

“La filosofía no es algo que pueda aprenderse, por el simple hecho de que no se ha dado todavía”

I. Kant, *Logik*

Los filósofos no son la filosofía.

Si el filósofo quisiera de veras encontrar la verdad, se dejaría sacrificar como un animal.

Esta sería su única profesión.



IMPERIALISMO ESTÉTICO

El filósofo en su profesión, en su quehacer, muestra su ser víctima de una privación, como

aquel que acarrea un lastre. Causa: haber sucumbido al vértigo del enigma y olvidar la materia, el símbolo y el vivir en *beneficio* del arte, lo universal, la propaganda de *fantasmas*, la academia y el reconocimiento.

Esa carencia está directamente relacionada con una pérdida en el lenguaje. Se podría decir, para comenzar, que al desaparecer la práctica del olvido de sí como *consagración de lo cotidiano* y junto con ella, el lenguaje de los jinetes, cazadores, campesinos, soldados y marineros como nos recordaría Jünger, tendría lugar un incremento por la esfera de la técnica que ya ha producido su catástrofe en lo social, pero también hace ya tiempo que es claro en el quehacer del filósofo, resentido por esa desaparición. La desaparición de una reserva ontológica que jamás cayó en el erotismo de lo histórico.

Aquel peso que no siempre retiene, sino que en ocasiones propulsa, encuentra su ascendencia en el momento en que Estética y Filosofía del Arte se apoderan y adueñan de toda

artesanía filosófica. O lo que es lo mismo, cuando la magia de los sonidos y los ritmos ya no importa. En efecto, tal modo de proceder se alza como algo que (siendo ineludible en su versión más material y salvaje para cualquier animal humano, como son el dolor y la duda) surge del promontorio de la abstracción y del puro revestimiento de una *sensibilidad separada*. De la transmisión formativa en y desde lugares bien cómodos, anclados a textos y libros bien cómodos.

En nuestra actualidad, el *progressus* de la subjetivización estética conectado con el destino de la técnica, han exterminado lo que de *antiguo* permanecía en el habitar de aquellos que denominamos filósofos y en aquello que denominamos su profesión. Una veloz operación que consiste en el paso de creer en los vestigios de las estrellas a creer en las señales de los libros y los artículos. También en los museos y en los periódicos. Pensemos en aquel empobrecimiento del lenguaje que el clero lograra con el monopolio de las lenguas clásicas. Una reducción que no sólo atañe a la faz cualitativa de la cuestión en beneficio de la cuantitativa.

Acaso, si el filósofo viviese tal condición como una *condena*, los resultados de lo que consideramos su profesión, serían de una utilidad bien distinta a eso que la reciente Historia de la Filosofía nos proporciona. La sugerencia, como almas tan cuajadas fisiológicamente por tal privación, de que el golpe de gracia para la culminación de este movimiento tiene lugar en el momento en que la filosofía deviene Estética, se ve fundamentada (entre otras razones, como su antinomia constitutiva), en que hace ya tiempo que no nos encontramos con un acercamiento filosófico a los materiales que nos haga temblar, que nos transforme como lectores, que nos haga dejar de ser los mismos.

Este acontecimiento, que podríamos ubicar históricamente en el siglo XIX, (por no decir junto con Ioan P. Culianu que la caída empieza en el Renacimiento) otorga un sesgo terrible al problema que aquí sugerimos porque, lo que logra el esteta idealista, es hacer un imperio de un modo concreto de tratar las ideas y los afectos y la materia: la soberanía de la filosofía del arte, la soberanía de las filosofías estéticas como la culminación del proceso

cultural del ser humano. La infinitud de la belleza!



UN REALISMO ANTIGUO QUE RECUPERA EL SENTIDO

La suma de idealismo, estética y subjetividad –quizá habría que cuestionar algunas interpretaciones totalitarias en relación con el contenido estético de la *Crítica del juicio* de Kant- permite al profesional de la filosofía una atalaya, una distancia confortable con el enigma eterno de las fuentes, con la provisión ontológica de la tierra. Lo que colabora, en gran medida, a que la filosofía ceda legitimidad al automatismo de la ciencia y pase a convertirse en su 'saber' adjetivo, como un *bello* escolio a la soberanía y la verdad del discurso positivista, técnico y universal. Digamos que esta tiranía de lo estético es uno de los productos más acabados de la voluntad humana convertida en afán de verdad. Por tanto, realismo ingenuo por una parte, y subjetivismo estético por la otra, son las recaladas más propias de la profesión del filósofo. (Habría

que desarrollar en otro texto, la historia y efectos de los concordatos entre estos dos paradigmas tan entrelazados en nuestro presente).

Víctima de la pérdida de lo atrasado, del sentido –por mucha posmodernidad que haya- y, sobre todo, indiferente al arsenal ontológico que supone todo aquello que subsiste al paso del tiempo. A lo que expulsará a la nada de su caverna. Al tiempo que no percibe su equívoco al encontrar tan inhumano todo lo colectivo, tan banal, tan sujeto de *análisis*, tan desprendido de la materia de su cotidianidad, de los poderes malignos de lo no elegido.

Pero, ¿qué ocurre con ese camino por hacer?, el que no depende filialmente de un realismo ingenuo, tan ingenuo que cree firmemente en el igualitarismo tecnológico para salvar lo político. ¿Qué ocurre con la magia, la honestidad y la humildad? El arte por el arte es una estupidez. Y la filosofía por la filosofía también lo es. Filósofos-médicos: “Flojos como artistas, fuertes en la baraúnda” (Jünger, de nuevo).

De todos los males que aque-

jan al filósofo, como el estar arrollado en el trato con lo abstracto, el de la condena a instalarse en la enseñanza, el de sentirse reo de la crítica, el de encontrarse verdaderamente seductor, &c.; acaso el mayor de todos ellos sea el de su imposibilidad para vivir como piensa y para vivir *cómo* piensa. Su distancia de la materia es proporcional a su distancia de sí. Es decir, el mal del filósofo es su imposibilidad para amar. Para afirmar su error, el error de haber escogido habitar en el tener lugar radical del entre las cosas y los conceptos... y qué de los sonidos? Y qué de la voz? Y qué de la muerte? Su confianza plena en la voluntad. Una voluntad que *domina* y una ficción que le ha hecho olvidar el Símbolo. El filósofo nunca ha vivido como un salvaje. Y si me refiero al presente, es grave que tras todos los improperios que Nietzsche ha lanzado sobre esa especie de *hombre sin oficio*, todavía tras el arrogante siglo XX y toda su proliferación de filosofías lucidísimas y pagadas de sí, los filósofos no hayan sucumbido a la exposición y la vergüenza.



PROFESIÓN DE FE Y CONDENA

Diríamos pues que la filosofía no es una profesión. Pensarla como tal la aniquila, al tiempo que, para vivir *de ella*, habrá que ser un profesional, un profesor.

“Poder encontrar en un libro lo que busco”. ¿En esa lejanía de la máquina de ficciones por excelencia, esa máquina de la separación, esa locomotora de lo universal llamada 'lenguaje'?. Sin que la lentitud habite en su profesión. Porque... qué profesa el filósofo en su profesión? En qué cree? Bajo mi punto de vista, y en acuerdo con Leibniz, sería solamente una profesión de fe: de fe en lo imposible, en la finitud. La profesión del filósofo nunca es adjetivable. Me encuentro rele-yendo a Jünger: “*lo que tenemos será un hombre “despierto, inteligente, activo, desconfiado, sin relación con las Musas; será un denigrador nato de todos los tipos superiores y de todas las ideas superiores, un hombre que constantemente piensa en lo que le trae ventajas, que se desvive por tener seguridades [...]; será un hombre impregnado de teorías filantrópicas, pero que asimismo*

tiende a recurrir a la violencia terrible tan pronto como los prójimos o los vecinos no encajan en su sistema".

Por decirlo de algún modo, tiene un déficit *musical* que bascula en favor de la técnica y del monólogo. Es como navegar: amar el estar entre la mar y entre el viento no requiere más que temerla en la experiencia inmediata de su poder. Se puede tener *lo otro* y competir. El medio, es decir, el ritmo ideal del plano en el que tiene lugar el movimiento sería casi indiferente. Filosofar se trata de amar la pérdida, la cercanía abrasadora de la duda y permanecer en esa imposibilidad. Buscar artimañas institucionales siempre será una traición.

Según las palabras de Bataille, el temor a buscar la poesía -y la magia-, el afán aniquilador por "poder encontrar lo que se busca en un libro. Su codicia arrasadora por *ponerlo*". Su temor a vivir lo que rubrica. En el fondo, su ruina es su descreimiento.

Hemos de decir que esa enfermedad resulta de una relación precisa con su alma: porque si *el alma es la diferencia*, si el alma

significa la separación del mundo; el alma de un filósofo —acaso en grado superior a cualquier otra que también ha de lidiar con este mal pero de un modo infinitamente más inmediato—, consiste en el constante movimiento por la apropiación de sus deseos convertidos en objetos del pensamiento o, lo que es lo mismo: en no *desalmarse* nunca. Se podrá ser un guardián del pensamiento pero jamás un guardián de la vida y del devenir. O acaso su *proceder* no consiste siempre en doblegar? El alma no puede captar nada que no sea convertido en una secuencia de *fantasmas*: no puede comprender nada sin fantasmas (I.P. Culianu)

El problema estriba en la relación negativa que el filósofo mantiene con el *no-saber*. Es decir, con el riesgo de no bascular ni hacia el Espíritu (Historicismo) ni hacia la Naturaleza (Cientificismo). El amor... que está en medio... es decir, el *desequilibrio* como una experiencia espiritual completa queda fuera sin excepción. La seguridad es su tótem.

La necesidad incesante de subsumir dentro de sí lo que se le opone en una aprehensión

conceptual, es decir, *una negatividad patológica en la que se pierde la vivencia de lo concreto a favor de la apropiación abstracta de eso concreto mismo*. Ya en su gabinete —en su escritura y no importa el grado de academicismo de ambos—, ya en su acción —es decir, fuera de su Historia—, también para él es difícil separarse de un cálculo egoísta. No es capaz de *perderse*, de desoir las demandas de su conciencia: incluso cuando habla en contra de ella. *Muy a su pesar* todo filósofo habita indefectiblemente en el mundo de las ideas. Su habitarse consiste en un contemplar el mundo desde el confort de su propia alma en un encuentro enfermizo con ese mundo, con lo absolutamente Otro-Singular. O también: su incapacidad para “tomar una flor y mirarla hasta el acuerdo”. Y todo ello en un silencio desolador. En el silencio de las ideas muertas.



UNA INHUMANIDAD MAL ENTENDIDA

La estela de sus lugares habitables no es conciliable con el riesgo de dar un mundo, de dar

afectos. Es como si su diferencia lo arrastrase afuera de la contingencia de la diferencia como amenaza o del rayo que juega, es decir: de la vida. Ya que en todo momento es un hipócrita invadido por miserias, dependencias y obligaciones que van en contra de lo que dice. Porque: ¿qué hace un filósofo con sus manos?

El mal del filósofo lo conduce al olvido del componente emocional y simbólico que habita en el origen de todo pensamiento, y hace perder la oportunidad de construir un templo habitable por cuerpos cuyas pieles escuchan. Su problema es la prisa.

Habitar significa estar en paz concordia con ese peso infinito del ahora. Aquello que se disuelve en el aire de la noche. Aquello que su alma señala para perderse para siempre con sólo nombrarlo. Ah! Mas el filósofo precisa demasiado de lo que su alma ve, de lo visible para el alma. Del fantasma. Lo visible es lo innecesario, así como lo es la imagen del espejo que cierra el fantasma de uno y lo define. Para lo Real no necesitamos de lo visible, de la producción, de la comparecencia, de la posición. Hace falta todavía

escuchar la vibración que persiste en la profundidad de la apariencia. Quizá ahí resida el origen de esa sobreexcitación por los conceptos. Por el padre de todas las ficciones. Su lenguaje: su fetiche. La idolatría del filósofo que ha perdido la relación cercana, *aurática* con el ritmo de la naturaleza. Falta la vida inmediata. Escudriñando en la separación de su alma.

No hay ni un filósofo que no sea *en el fondo* hegeliano, que no busque una conquista que lo mantenga a salvo de una amenaza. Un filósofo que no viva en la metrópolis, en la *cultura*, en la crítica.



TEMOR Y MAGIA

El filósofo, el hombre más temeroso de todos, el que más amenazado se siente. Su incapacidad para la cumbre y el ocaso,

su incapacidad para gravitar en aquello que pretende mostrar a otros enseñoreándose, mostrándoles el camino.

En resumen, un problema de *relaciones*: ¿Cómo se relaciona el filósofo con las cosas que no ha puesto ahí el hombre? ¿Cómo se relaciona el filósofo con la *gracia* de las cosas? ¿Qué relación guarda el filósofo con su deseo? ¿Y con su delirio? Con un delirio que no sea bajo techo, protegido. Con un delirio semejante al de nuestro amado-odiado Sócrates, que se exponía en la calle a ser despreciado *—justamente—* como filósofo? Y con el goce? Y con el uso sagrado de la música? Y con la magia?

Apenas la soledad de las letras solas. La soledad que dan las letras. La seguridad que dan las letras. Una soledad que jamás será la del desierto y la fiesta.

Javier Turnes

Gestaltwandel

(Primeiro capítulo de *Formas da indefinición*)

É preciso que cada imaxe lle quite algo á realidade do mundo; é preciso que en cada imaxe algo desapareza, mais non se debe ceder á tentación do aniquilamento, da entropía definitiva; é preciso que a desaparición continúe viva: este é o segredo da arte e da sedución.

Jean Baudrillard

Existen verdades que sempre estiveron aí de xeito intermitente, aparecendo e desaparecendo en virtude dunha profundidade que as fai incómodas para a norma diaria. Unha desas verdades atinxe á linguaxe e permítenos lembrar que a primeira lingua non é a que chamamos materna ou natal. Antes, durante, entre palabra e palabra, o ser humano —tamén o *infans* que non fala— vive nunha rexión de ecos primordiais, silencios, rumores, sombras, sons crebados. O magma que poboa cada segundo, aínda que dificilmente expresábel, constitúe un fondo que nos fai falar ou, polo menos, tatear en momentos clave. É un mito desta época e da

súa paixón *estrutural*, que privilexiou o medio en detrimento da mensaxe —o contexto contra a natureza profunda de cada ser—, esa idea de que “todo é linguaxe” e non existe ningunha experiencia que non estea articulada nunha trama diferencial, sistémica.

I

Se todo é linguaxe é porque esta inclúe o mutismo, un idioma descoñecido que non está articulado en ningún código que poidamos descifrar. O seu “código” confúndese co exterior sen narración, coa profundidade traumática do real. Sen metalinguaxe previa, o sentido irrompe de xeito imprevisto, coa álgebra dunha “puntuación sen texto” que sen cesar nos asedia e desequilibra. En virtude desta inestabilidade primordial falamos: Que haberíamos de dicir se o noso chan fora seguro? A linguaxe bebe nun fondo que non ten lingua coñecida. Do mesmo xeito que, case por pura lóxica, a historia vira en momentos cruciais grazas a non poder evitar o halo do *ahistórico*. É debido a

esta proximidade entre a linguaxe e a masa bruta da materia que as palabras poden *ferir*, transformar ou conxelar a nosa realidade. As palabras son cousas, armas, ferramentas, non menos contingentes que as cousas mesmas.

Ao sentido real agrómanlle palabras, lonxe de que dotemos ás palabras de significación. Precisamente por isto é posíbel a tradución. Xa a primeira palabra, o primeiro signo ou imaxe, a versión orixinal do poeta, é *tradución* dunha experiencia que sempre falou noutra lingua, un remorso que socava por dentro ao inglés, ao galego, ao ruso. Antes do saber está a verdade. Antes da historia, a existencia, unha comunidade de sentido que agroma do insignificante, dun sobresalto remoto que é común á condición humana e a súa Babel de linguaxes.

Iso explica que, mesmo no neno, a palabra poida ser sorprendente, mudar a materialidade das vivencias, refacer a experiencia máis común. A fascinación que aínda exerce a arte, malia as sucesivas “mortes”, só pode explicarse polo feito de que a primeira relación co real xa é

metafórica, pois inclúe todas as alteracións e ecos imaxinábeis. Doutro xeito non se podería explicar que nun mundo supostamente saturado de información e coñecemento xurdan, de cando en vez signos, imaxes, concatenacións de palabras que nos *deteñen*, que nos volven a unha bendita ignorancia e permítennos reiniciar a vida, unha segunda oportunidade. Falamos, cantamos, pintamos —poderíase dicir— malia a orde policial da nosa cultura. Como se ten dito ás veces dende Sócrates, a verdade vive unha crise do saber.

De feito, de Bob Wilson a Beethoven, de Animal Collective a Guerin, todo creador foi mudo nos seus momentos cruciais. Xordo, ensimesmado, tatexo. Falamos a lingua natal, asaltámola, nos raros momentos nos que dicimos *algo*, dende o subdesenvolvemento dun instante que carece de signos que o traduzan. É unha insignificancia apremiante, un silencio denso —aínda que só dure segundos— o que nos fai falar.

Dende o lugar do *haiku* na poética moderna, de Pound a Gary Snyder, até a importancia

da arte primitiva na pintura de Picasso e Morandi, todos os momentos míticos da arte contemporánea tenden a recoñecer ese momento crucial do amorfo. E isto, por non mencionar a importancia do aforismo de Nietzsche ou Deleuze, a sentencia lapidaria de Lacan que nos *cristaliza*. Nos momentos culminantes, o grande é un xoguete do pequeno: a comunicación é arxila nas mans do deserto e os seus signos.

Ás fendas agrómalles sentido, unha mensaxe sen precedentes. Co humor deliciosamente pueril que lle é propio, Cage fala de captar os sons do muro antes de que se convertan en signos abstractos, códigos que circulan. Esta é a tarefa ética e política da arte: por fóra das nosas murallas, escoitar o remorso real antes de ser estrutura, clixé, *logo* recoñecíbel. Con tal método, con tal intuición para o sentido anterior ás linguas, Passolini faille dicir a un actor “boas noites” con *sesenta* significados distintos. Toda arte maltrata a norma, introduce unha metamorfose na comunicación, fai un “uso menor” da linguaxe. En virtude da *acumulación* do tempo que o artista, como un bruxo, escoita no medio da cronoloxía

pactada, a obra orixinal refai o sentido. Fai entrar en crise a información, o que criamos saber, dende un fondo anterior aos códigos.

Sexa no cine ou na música, a operación poética da forma actualiza a aventura de sentirse agonizante en plena normalidade; polo mesmo, a posibilidade de estar disposto a renacer xovialmente en *outra beira*. Para unha irrupción así, o que chamamos con orgullo “historia” é só o conxunto de condicións, practicamente negativas, necesarias para que ocorra algo novo. A diferenza do simplemente novidoso, no orixinal pulsa sempre cunha aura de distancia, pois naceu e respira fóra do que chamamos *cultura*. De aí o simpático comentario de Baudrillard: “Todo o malo que lle pase á cultura paréceme ben”.

II

Na raíz da literatura, da fotografía ou do cinema, a linguaxe poética acada unha visión imborrábel —inconsumíbel, di Pasolini— grazas a fundir a articulación co “inarticulado” do berro. Talvez o correlato da obra

de arte é a revolución. Benjamín lembraba que os pobos *asaltan* a historia dende un tempo que non ten contabilidade nin cronoloxía. Talvez por isto, dicía, os revolucionarios, soen disparar contra os reloxos das torres, como se quixeran reiniciar o tempo cunha imaxe do extático. Logo dese momento inaugural que se repite, nun retroceso sistemático perante a verdade da súa revelación instantánea, a metafísica occidental volve sempre poñer en marcha unha teleoloxía da historia —primeiro cristiá, logo laica— que aposta polo “esquecemento do ser”, polo aprazamento da inmediatez ética. Separa así o “universal” do aquí e agora, do *absoluto local* das vivencias. O pesimismo perante a *parusía* —o que Berger chama “o carácter oracular da aparencia”— relanza a maquinaria do optimismo histórico, tamén a súa ringleira de vítimas.

De xeito que, por unha banda estaría o rastro dunha intolerancia, unha exclusión que constitúe —polo menos— un dos piares da modernidade occidental. Falamos da imaxe como instrumento da nosa vontade de dominio, unha vontade que non cesou aínda que por veces pareceran pasar de

moda as formas máis abertamente sanguentas do poder. Neste punto a *separación* moderna non morreu, pois aínda sostén a álgebra veloz deste mundo que se pretende tardío, querendo talvez borrar as pegadas do seu paso.

Dalgunha maneira a imaxe tomou o relevo do *texto* na metafísica da separación que define a Occidente. Condensou e consumou o noso nihilismo, esta sistemática aversión a todo o que sexa vida elemental, comunidade tocada pola ambigüidade e a morte. A forma derradeira do noso “materialismo”, furiosamente antimaterial, é o crecemento das cifras, esta expansión numérica das pantallas en detrimento dunha relación sensitiva coa inmediatez. E a imaxe técnica, antes xa da tecnoloxía dixital, é filla das cifras, do cálculo.

É o instrumento poderoso dunha normalización que inclúe espectaculares efectos especiais, unha alternancia entre o tedio e o escándalo, a seguridade e o horror, que se volveu cotiá. Vivimos nunha sociedade cuxa maior vocación é a anestesia, empezando pola dos sentidos, e só

neste marco pode entenderse a afección da nosa cultura ao perfil do escabroso, tanto na vítima coma no verdugo. Para que o espírito do encerro global no individualismo funcione, o estado de excepción ha de converterse en regra. E aquí ocupa un lugar neuráxico o impacto informativo, procurando exorcizar continuamente o mal da exterioridade, previr o noso latente malestar coa dicotomía entre un adentro climatizado e un afora arrasado.

Unha e outra vez, a imaxe sensacional ha de tapar a humilde orixinalidade do acontecemento próximo, tocado pola comunidade do enigma. Este “terrorismo” medial logra unha expropiación do presente sen precedentes, unha combinación case perfecta de infinito e clausura.

Illada dos signos da súa existencia mortal, a humanidade desenvolvida ha de permanecer atenta á información. Neste punto podemos dicir que o *un* da indiferenza, por non dicir do odio, é o recipiente da multiplicidade ruidosa do mercado. Illamento e socialización son as dúas caras do imperativo mundial de transparencia.

III

Subsisten, porén, dous tipos de imaxe. Dunha banda, as iconas publicitarias que nos rodean, maioritarias, remitíndose unhas ás outras, envolvéndonos cunha parede protectora. Estas imaxes, que inundan ás veces a arte, aparecen “penduradas” na cronoloxía social e empúrrannos a seguir coa velocidade da comunicación, a interactuar, deslizarnos, consumir. O referente de todas elas é a seguridade do desprazamento continuo, que se converteu na nosa idea fixa. Individualismo e comunicación trenzan con elas unha dialéctica sen fin. Doutra banda, creando unha comunidade momentánea, existen algunhas imaxes que nos paran, coagulando a fluidez nunha doce relación coa morte, unha “mala saúde de ferro” —dicía Trías— que interrompe o réxime da circulación.

Tales imaxes reteñen a substitución incesante do social, que é a do illamento conectado, para nos mergullar nun tempo distinto, sen conta posíbel. Neste caso a imaxe non aparece inserida na cronoloxía pactada socialmente, senón que *treme* co tempo dentro,

acugulado no misterio dunha escena. Abren outro tempo dentro do tempo, a aura dunha distancia que latexa aquí, nunha eternidade que coexiste coa máis breve duración. *Zona ártica*, chamáballe Deleuze a esta vacuola de non comunicación dende a que aínda se pode vivir algo distinto, pensar doutro xeito.

Estes momentos da percepción ou da arte non reproducen espectacularmente o visíbel, ao que estamos habituados, senón máis ben fan visíbel o *invisíbel*. É como se destrúisen a nitidez coa nitidez. Descubren o Tempo mesmo en estado puro, a súa espectral ambigüidade, máis acá da simplicidade binaria da cultura informativa, das noticias establecidas segundo a lóxica do ben e do mal. Cando o cineasta ruso Aleksandr Sokurov —autor de declaracións “tristemente antimodernas”, segundo a queixa de Rancière— di entender as súas imaxes como “unha preparación para a morte” está a tomar a senda desa teoloxía inmanente, unha inmediatez ética coa cal a nosa tecnoloxía cultural algún día terá que medirse.

Liberando á sensación da

opinión, tal inmediatez esperta algo que estaba remotamente latente en nós. Como se impac-taran directamente no sistema nervioso, estas formas poéticas ou audiovisuais afórrannos a fasquía dunha historia que escoitar, a seguridade dunha información que clasificar. Interrompen a realidade subtitulada que nos protexe e nos enferma para introducirnos nunha visita “non guiada” polo real, curándonos co *mal* da súa nudez. Establecendo un diálogo co mortal, unha relación infinita coa finitude; tales creacións cúrannos coa mesma intemperie da cal a sociedade quere “librarnos”... para nos converter en público cativo, suxeito ao índice de audiencia.

Sen que ninguén sexa quen de establecer en cada momento onde está a liña divisoria, hoxe líbrase no noso imaxinario, da música á fotografía, a batalla entre un *studium* maioritario, informativo e publicitario, e un *punctum* minoritario, máis escuro e difícil, mais de cuxo valor depende a relación de Occidente coa existencia mortal. Por engadido, acaso tamén coa terra e as culturas antropolóxicas externas.

Unha definición no indefinido? Unha forma do non elixido? Si, falamos dun traballo con sombras de *alta definición*. Isto é o que acadan algunhas pezas das nosas marxas. E tamén a nosa máis espontánea percepción, alí onde conseguimos zafarnos da mediación infinita que se converteu en mensaxe. É preciso reconciliarse cunha *lentitude fulminante* que nos permita prescindir da protección que brinda a velocidade. Non é difícil logralo se conseguimos aceptar que o primeiro sentido está no segredo, nun deserto que é a suma total das nosas posibilidades. De feito, nunca foi tan doado como agora situarse nunha relación ética e estética en relación ao estrondo do mundo. Abonda con dar un paso ao lado, ficar inmóbil uns segundos, converterse en invisíbel e observar. Abonda con deixar de participar, interromper o fluxo da información e atreverse a entrar nese silencio —ao primeiro un pouco terrorífico— das marxas, atendendo á escena que se forma cando a comunicación se corta.

IV

Aldeas de Carintia, Sennaia Plóshchad en San Petersburgo,

algunhas vereas de Amsterdam. E sempre os patios entrevistados ao cruzar, fuxidíos en vermello e verde, murmurando o que non sabes da vida. A verdade do mundo é o incontábel que non figura nos mapas, as fendas de espazo e tempo que roubas ao pasares. Iso é o que filma Sergei Loznitsa en *A estación*: o misterio da humanidade cando dorme, deformada polo soño. Case mineralizada, reconciliada coa súa torpeza animal. Filmar o real e os seus espectros cando non “ocorre” nada e ningunha cámara está alí, interrompendo a conspiración secreta dos corpos.

Vivimos como soñamos, sós. Dalgún xeito, a arte tenta converter este emblema de Conrad na orixe da comunidade. Unha vivencia durábel, posto que atravesa a morte, ese silencioso abismo do real, cun sorriso pueril. Nada hai máis perturbador que a inocencia.

Así ocorre nas nosas máis raras criaturas, algúns temas de Nico ou de Eyeless In Gaza, esa peza de Pablo Arcent chamada *Cordas*. Chegan outra volta ao home a través dun rodeo, por medio do compromiso moral co humano. Conseguir a aparición do espírito do real pulverizando a

estúpida omnipresencia do suxeito, esa aura narcisista que nos tapa o sentido da terra.

O peor do noso desenvolvemento, pero quizais tamén o máis reformábel, na súa soberbia inaudita, esa fachenda que nos leva a ser radicalmente intolerantes coas formas de vida exteriores. Día tras día, localizamos un perigo letal en calquera humanidade que manteña un halo de cultura comunitaria, milenaria, espiritual. Para evitar este choque, inmoral e de incerto resultado político, debemos superar o maniqueísmo implícito á modernidade occidental —que só sente seguridade se hai illamento— e recuperar un benestar no *mal* do real, nos seus escenarios desérticos, sen abeiro.

A contraffio da nosa globalidade fragmentadora, reivindicamos a -“humanidade” da presenza real, a universalidade da súa continxencia. Defendemos a necesidade de recuperar unha definición que só se fai perdurábel se traballa nas fendas, a ruína, a finitude. *Alta indefinición?* Si. Nós vivimos sempre a partir de modelos, clichés, maquetas abstractas. O que urxe agora é

empurrar a abstracción do concepto, que sostén as nosas imaxes, até o límite de volver abrazar outra vez o enigma do singular, atopando aí unha definición. Isto suporía, por engadido, recoñecer no impolítico da existencia a primeira categoría política.

O sensíbel sempre *recorda* a algo. Trátase de volver apostar, na arte e no pensamento, pola reaparición misteriosa dun obxecto que poña en crise este útero cultural que nos apresa. É preciso rachalo para volver a crer no visíbel, tomar en serio a *personalidade* das cousas, ese *algo* invisíbel que anima o real. Contra a posibilidade desta experiencia, espiritualmente subversiva, traballa o circuíto cerrado da información. Por baixo del é preciso, parodiando a un dos clásicos do século xx, un novo protestantismo da existencia que corroa o triunfo católico dos medios.

De feito, a vangarda da arte contemporánea, na cal debemos incluír a moitos autores sen fama, convídanos de xeito crescente a percibir un envite de alta definición na indefinición do inmediato. Unha definición por

indeterminación, diría Agamben. Sen sombra, sen noite, sen demora, non hai percepción, non se configura a materia prima do pensamento. O home desenvolvido, por esta razón, é un marxinal no mundo dos sentidos, sofre unha atrofia da cal lle veñen máis tarde unha infinidade de perigos. Recuperar a espiritualidade da percepción, o sexto sentido anterior aos sentidos, pasa por volver a certa nudez, a un subdesenvolvemento creador que nos permita ser tecnoloxicamente incorrectos: isto é, usar a tecnoloxía para abandonala no momento clave. É urxente regresar ao inimaxinábel do presente, ser quen de vivir sen a cadea de imaxes e a súa cobertura. Soster

simplemente unha ollada que escoite o que está *aí*, mudo e sen conexións, sen outra icona que o claroscuro da súa existencia.

Escoitar ao pé da letra esta lección, estética e ética, suporía tomar en serio a crise da ilusión política occidental, esa vontade de dominación que concreta a nosa metafísica separadora. En suma, deixar de ser fillos da Ilustración para volver a ser fillos da terra. Teremos sentido tanto a dor e o enigma deste mundo, dunha humanidade que permanece soberana nas súas mans baleiras, como para estar dispostos a este cambio?

Ignacio Castro

Música, Experiencia y Lenguaje

Tal vez no hay canto antes del decir pero sólo donde el decir fracasa y la expresión quiere seguir, en su callar, expresándose meramente como distorsión del significante deviene musical el canto.

Quedarse sin palabras y pese a todo expresar, expresar a través de la imposible y silenciosa nada. Una radiación sonora del significante. Una aureola de la escucha.

¿Cómo viene la palabra al deseo? Se pregunta según Ricoeur el psicoanálisis. Nosotros nos preguntamos ¿cómo viene la música al deseo? Pero sobre todo ¿cómo viene la música a la palabra? ¿cómo frustra el deseo a la palabra y a su vez fracasa el mismo en su intento de hablar?

¿Acaso la música no frustra el deseo -como afirma Schopenhauer- sino que lo expresa sin barreras? Pero si es así, ¿hacia donde lo conduce? No vendrá la música a la palabra para auxiliarla en ese fracaso. No vendrá la palabra a la música para impedir su destrucción en el silencio de la muerte, más allá de toda escucha?

Al carecer de función referencial la música carece de valor

epistemológico entendido éste al menos como conocimiento objetivo o extralingüístico. Es por ello que como experiencia y no como signo la música no exige respuestas, no nos interroga nos acoge sin preguntarnos nada. La diferencia sujeto y predicado (S es P) central en el lenguaje tampoco es pensable en música donde no se trata de decir algo de algo, de asignar predicados a un sujeto.

Asemántica pues, no dice, tampoco interroga; no acepta respuestas ni intermediarios para hacerse presente, lo que nos inclina a pensar que en la experiencia musical más genuina tanto intérpretes como oyentes son como decía Lévi-Strauss 'mudos ejecutantes'. Si queremos pensar el modo en que la música es un lenguaje debemos considerarlo como aquél en el que la expresión y lo expresado coinciden; i.e. la música expresa o comunica la expresión misma, la pura comunicabilidad sin contenido, sin nombrables (sin nombres o qué nombrar, sin referentes) Es por ello universal como el azar, universal en cuanto productor de singularidades.

A excepción de los nombres

propios el lenguaje no es lo suficientemente concreto para ser lo que nombra, para que lo nombrado y el nombre coincidan como en la música. La música expresaría por tanto aquello que de innumerable hay en las cosas, aquello que se escapa por su singularidad vibrante al carácter fijador denotador del nombre común.

Asimismo, como abstracción sonora la música (en el sentido de sonidos separados de lo que suena) es más abstracto que el lenguaje: puede expresar lo premonitorio sin articular ningún tipo de premonición. Puede discurrir en todas direcciones, en un ir y venir sin afuera ni objeto, sin necesidad de señalar una puerta de entrada o salida privilegiadas como parece exigir establecer el uso narrativo, incapaz éste de elevar el fondo de lo que se expresa en lo que no dice el lenguaje: su interior.

Como un relato que se relata a sí mismo. Como aquello de lo que no se puede dar razón *-logon didonai-* como dice Platón del mito en el Protágoras, la música estaría más cerca del mito que del lenguaje como sugiere Lévi-Strauss. Asimismo, en cuanto

irrepresentable y por tanto intraducible, la música se acerca más a la poesía que al mito.

Aún cuando no nos abalanzamos sobre ella para arrancarle las respuestas que hagan acallar *-cosificar-* su llamada incolmable, aún cuando rehusamos explicarla, ocurre que al decirla al tematizarla se produce una detención del juego, de la experiencia. Detención que muestra lo que de evento indivisible tienen la música.

En música atrapar el contenido es detener la expresión. Sin embargo, la expresión no se ha de confundir con la forma. El contenido no se ha de confundir con el sujeto, el tema, el objeto. Hay una forma de expresión, también hay una forma de contenido. Pero todo en un único plano que contiene la dimensión de la expresión y la dimensión del contenido. Es decir, ni el objeto ni el sujeto o mensaje sino la pura comunicabilidad sin contenido.

El contenido no es aquello de lo que habla la música o aquello que canta una voz. Música y lenguaje se encuentran desplazados el uno respecto del otro. Por eso la experiencia musical anula la noción de sujeto. En la expe-

riencia musical el yo se halla despojado.

Se aleja la música en el oír que no cesa y sólo en la escucha sin oyente, anonadada, en la escucha del oyente aniquilado se acerca con paso de hormiga en la oscuridad el silencio que la contiene. Por lo tanto no en la escucha efectiva sino en la escucha deseada, 'devorada en la saciedad' del sonido captamos la posibilidad de la experiencia de la música. "Cuando nada veía, entonces veía a Dios" dice Agustín de Hipona. En el des-oír de esta escucha devota se silencia el contenido, halla su centro de expresión el ser, se libera su fondo, su interior.

"Escuchamos el interior del sonido, el interior del espectro armónico, el interior de una vocal" (Karlheinz Stockhausen), sentimos la extensión misma de la esfera de la escucha, conectamos con la impenetrable vibración (Sri Auri-bondo) de lo existente.

La música como hábito de la escucha, como modo de habérselas con el campo completo de lo sonoro entraña un docto olvido, arrastra una verdad incognoscible, innegable y por tanto situada más acá de todo posible

dogmatismo, injustificable, ajena a refutaciones. Soberana. A la que sólo se puede combatir con la censura o la expulsión de la polis.

Decíamos que un saber sobre la escucha sólo puede ser un saber mover a olvido. Apoderarse del ahora significa conducirse con inocente espíritu aniquilador. Como escucha que se las ha con el campo entero del sonido la música es un hábito, una práctica, un ritual del olvido de sí como consagración de lo cotidiano.

Musical es por ello la fuga de la esencia, el camino bordeando el lago del ser. Como vibración, resonancia, la música es olvido del centro, de la fijación ideal, de la silenciosa esencia. Que como la luz no suena. Sólo lo que arde suena. La materia, el elemento y no el número. Musical es asimismo la vuelta a lo oscuro de la materia, a la noche de las cosas.

Y es que en la noche como en la música los referentes se pierden. Como una navegación un día de espesa niebla las cosas se nos muestran ahora desde la pura intempestividad sonora:

"Podemos abandonar el deseo de controlar el sonido, limpiar de música nuestra mente, y dedicar-

nos al descubrimiento de medios para permitir que los sonidos sean ellos mismos, no vehículos para teorías elaboradas por los hombres o expresiones de los sentimientos humanos [...] Oír sonidos que son simplemente sonidos hace que la mente teorizadora comience inmediatamente a teorizar, y los encuentros con la naturaleza despiertan constantemente emociones de los seres humanos [...] Y los sonidos, cuando se les permite ser ellos mismos, no requieren que quienes los oigan lo hagan insensiblemente. La capacidad de respuesta implica lo contrario [...] Nueva música: nueva actitud al escuchar. No un intento de comprender lo que se dice, pues si algo se dijera se daría a los sonidos la forma de palabras. Simplemente prestar atención a la actividad de los sonidos” (John Cage).

Sonido es ya todo tras la retirada o retraimiento (tsimsum) del silencio, tras el replegarse o concentrarse del silencio sobre sí que funda la escucha. Como huida de sí de la escucha, como resto, como lo que queda del silencio exiliado, todo sonar es ruidoso por sí mismo. Sólo cuando orienta sus pasos de regreso a ese silencio, este abismo, esta ausencia total

de fundamento se presenta como música el sonido.

Por eso ruido sólo es sonido abandonado por el ímpetu del oír acostumbrado a la espera de la reintegración de todos los sonidos y todos los ritmos en el recipiente roto, sin fragmentos de la escucha. ¿Cómo restaurar la entera 'diversidad incomunicable de los tiempos' (Sartre). El tiempo del fin. El tiempo de todas las promesas cumplidas. Antes de todas las promesas realizadas.? La música no es un rastro entre la maleza del sonido sino un soplo inspirado en el futuro por este animal en retirada, por esta escucha, para no perder el camino, el respirar de vuelta al presente. Un camino siempre ahí y ahora pero tan remoto como el más remoto pasado.

Consideramos que sólo la escucha que se hunde en el absoluto callar, en lo que de indecible tienen todos los decires podría *restaurar* musicalmente todos los sonidos y al mismo tiempo *desmitificar* todas las músicas.

Carlos Areán

Trocos e perspectivas sustanciais de Deus. Unha pasaxe dende o racionalismo.

Cousa existente que non precisa máis que de si mesma para existir.

Descartes

Se tivera que dicir algo sobre o que estuda a ontoloxía, ou o que procurou a filosofía en todo o seu repertorio literario en nomes como “filosofía primeira”, “metafísica”, “teoría do ser”, etc. De ter que resumir todaa especulación en cousa algunha... simplificaríame nunha verba: a sustancia.

Esta definición, que amosamos enriba do texto, poderíase dicir que pasou polas fauces de todo pensamento e que foi recibindo distintas formas ata a actualidade. É certo que tratar a cuestión da sustancia na súa máis ampla variedade poderíanos levar ata o infinito e sería, dende logo, inabarcable. Por iso, para ser máis concretos, imos tratar de ver unha pequena transición da cuestión da sustancia, en boca de tres autores ben coñecidos e de índole racio-

nalista: Descartes, Spinoza e Leibniz.

Ben é certo que estes autores, ao igual que viñan facendo os escolásticos, identificaban a sustancia infinita con Deus e a finita coas criaturas. Así, Descartes é quen comenta a cita de enriba do texto coa intención de concluír que o termo sustancia aplícase primeiro a Deus e logo ás criaturas, en sentido analóxico. O francés ve claramente que hai máis realidade na sustancia infinita que na finita, que na primeira todo está contido, e na segunda só en parte. E que toda perfección que sexamos capaces de imaxinar só pode ser na sustancia infinita, xa que divina (este é o coñecido argumento ontolóxico de San Anselmo, reafirmado polos autores que aquí tratamos).

Descartes non é que faga unha inferencia de Deus a través da experiencia, senón que unha idea innata, clara e distinta amósaselle á mente como verdadeira e non pode renunciála. A existencia de Deus é necesaria para asegurarse de que non nos enganamos ao aceptar como verdadeiras aquelas proposicións que percibimos clara e distintamente. En

resumo, Descartes afirma que iso que existe por si mesmo é Deus, sustancia infinita e trascendente.

Por outra banda, o filósofo Spinoza reinterpreta a cita de enriba do texto de maneira distinguida á de Descartes; dela, conclúe que Deus é esa sustancia única, e as criaturas son modificacións da mesma. Ao contrario que o filósofo francés, todo está inmanente na materia e a sustancia unífcase; as divisións de sustancia finita e infinita son de orde lóxico, non ontolóxico. É dicir, non hai causa dependente externa divina, a sustancia é *causa sui*, “causa de si (e “en” si) mesma”. Esta é a idea de Deus como realidade, totalidade ou natureza. Dalgún xeito, esta idea coincide coas posturas dos xudeos místicos e cabalísticos, e con filósofos renacentistas da natureza (por exemplo, Bruno). A idea é similar, xa que Deus é inmanente nas cousas, exprésase a si mesmo e, ao mesmo tempo, en si mesmo contén todo mundo.

A visión spinoziana de Deus, desfai o dualismo cartesiano, o cal sitúa a Deus nun plano exterior ás criaturas semellante á tradición escolástica e neoplatónica; este xiro divino fai que todo esté

inmerso nun mundo, nunha cousa mesma “única”, a sustancia. Dase, polo tanto, o paso do dualismo ao monismo ontolóxico.

E, por último, estaría a interpretación que fai Leibniz da cita de enriba do texto, ou o que é o mesmo, a definición de sustancia que el nos amosa. Para tratar a súa teoría metafísica, Leibniz relaciona a explicación da sustancia coa lóxica proposicional (en termos de suxeito e predicado). Entón, a sustancia é un suxeito que contén en si mesmo todos predicados; Deus coñece todos predicados *a priori*, e non por experiencia algunha; tódalas accións da sustancia están virtualmente contidas na mesma. Con isto equipárase coas perspectivas racionalistas das que vimos falando; pero o característico en Leibniz non é iso, senón que toda sustancia infinita está formada por sustancias simples infinitas que recubren todo. Estas sustancias simples que forman a sustancia son coñecidas como mónadas; é dicir, sustancias que desenrolan os seus atributos dende dentro. Sustancias como unidades, e que dende si mesmas posúen a tendencia propia e interior do autodesenvolvemento. As mónadas

son autodesplegantes, xa que a súa individualidade espiritual incítaas a moverse e variar. O troco que se produce aquí, como podemos ver, é o paso dun monismo spinizoniano a un tipo de pluralismo sustancial.

Tal e como parece, nestas perspectivas filosóficas da sustancia, establécese unha relación clara entre as concepcións distintas de Deus, é dicir, de como foi cambiando a idea de Deus dende unha posición máis cristiana e trascendental, como é a de Descartes, ata unha visión máis immanente ou pluralista como é a de Spinoza e Leibniz, respectivamente. Estamos de acordo que na nosa actualidade, e na maioría das tradicións, a idea de Deus tómase de maneira unitaria e trascendente; p.e. A xente cristiana di que Deus está no ceo, dende alí nos goberna, observa, dirixe, sinte... A idea medieval de Deus

imperou sempre; hoxe quedan poucas pegadas do Deus que é cousa particular, que é realidade mesma, ou que habita nunha multiplicidade de cousas que funcionan espiritualmente e por sí mesmas...

Por que sempre necesitamos unha causa externa á materia? Por que necesitamos diferenciar o material do inmaterial, o corpo da alma, as criaturas de Deus, a sustancia finita da sustancia infinita? Por que sempre vivimos sen pensar que a materia xa é en si mesma medialidade e non causa, que non necesita motores independentes, que é autoeficiente, que ela móvese, que ela é revelación mesma do descoñecido?

Mon Búa

Fenómeno de morte, democracia e *meditatio mortis*

Ben sabía o home, dende os tempos de Platón, moitas cousas das que se esqueceu e que a falta de que se escoiten a miúdo en medios, bótanse de menos, e arraigan aos mouchos máis solitarios, máis inmediados.

O corpo, así como un *soma*, encerrado nunha alma, *psyché*, fai que o home sexa escravo, -o home se é, é alma-. O corpo é cárcere da alma, unha dificultade, trampa e estorbo, dicía o dos hombros grandes, no cal -o mellor que nos pode pasar- é morrer. Porque o corpo sepárase da alma, e así ésta pode ficar queda na universalidade de intelixibles. A filosofía nese sentido é unha preparación para a morte, unha meditación para a purificación da súa vida, *meditatio mortis*; quere que a alma esté preparada para cando morra, e así durante a vida prepárase.

Platónicamente, a xente da cotidianidade sensible ou a masa dos pobos, é como un animal escravo das súas paixóns, sensible á adulación, é unha *hoi polloi*. Confiarlle o poder ao pobo significa aceptar a tiranía dun ser incapaz da menor reflexión e

rigor. Cualidades oratorias do particular, *erística* e *dialéctica*, artes da disputa, sofismo... con iso non se fan plenos, nin debates, nin consenso... porque non hai unha *paideia* que o permita, non hai código igualitario. Non hai unión pola diferenca.

Xuntar o poder e a Asamblea común xera estragos, contradicións, *aporías* e ciclópeas lagunas que traducen a insuficiencia. “Deixar o goberno en mans do pobo fai que cada un tire polo seu”.

En resumo, a democracia é ingobernable, tal coma un sistema de tiranía. Todo isto sábeo moi ben Platón, e tamén Aristóteles.

O que se pretende é vivificar neste contexto unha historia. A seguinte.

Que un día espertei nun pobo cheo de oracións sen destinatario, o medo a morte acaparaba a todos e necesitaban un fin.

Unha salvación, que levaba consigo esperanza e arrepentimento, culpabilidade e pensamento de que así non sería

alcanzado o fin.

Unha xente que adicaba a súa vida as formas da constancia.

Uns, iguais que nós, que facíanse e críanse desiguais, por nada.

Todos nun mesmo lugar, habitando un rezo que non se discutía.

Bebendo as mesmas cousas, e tamén coméndoas.

Grupos de mundanidades que cada día sen saber porqué se nos fan máis alleas.

E que tamén somos nós.

Motivo do cinegolpismo.

Atopábamonos nunha furna, rodeada dunhas pantallas de plástico moi resistente. Orfeo romperá dúas cordas da lira e estaba atrafegado; Prometeo botaba chillidos pola rendixa que no alto da furna se abría; Astrum toleaba sobre si mesmo e dedicábase a analizar a estrutura de maneira lóxica; mentres que Dionisio petaba sen xeito nos laterais do obxecto que nos carce-laba; o resto dos seres cromáticos estaban a durmir, tamén inmersos naquela furna.

O silencio fíxose en pouco tempo á chegada daquel lugar inhóspito, as vibracións do exterior empezaban a tremer nas nosas orellas. Algo malo ocorrera. Todo o que se podía ver máis alá daquela pantalla que nos envolvía era unha sala con sillas, ao estilo dun concello municipal, como se fose dun lugar preparado para decisións públicas.

O sufraxio dunha democracia débil encerraba a nosa presenza, facía de nós almas nun corpo alleo, fóra de algo no que puideramos sequera decidir.

Unha vía de fluxos fríos entraba pola rendixa, micrófono de Prometeo, cando... de súpeto, sentimos que se abre unha porta ao final da sala na que se atopaba o noso obxecto carcelario.

Era unha especie de *ergo proxi*, ser enmascarado con artes máxicas, que se nos acercaba. O *individeo* aparentemente maléfico bota un salto, apoiando o xeonllo esquerdo nunha cadeira, e dende o aire párase e di: -Benvidos ao lugar da *meditatio mortis*.

Pola rendixa, Prometeo dille: -Que queres dicir?

Este contesta: -A vosa situa-

ción é a da alma nun corpo, a cal desexa fuxir. Matar ao corpo,... así, quero que pensedes naqueles que están destinados a pensar que a morte é o refuxio das súas vidas. E que fuxir da vida corporal significa a liberación. Este peso que os fai ser entes dunha derrota, dun pensamento morto.

- Pensamento morto, ou máis ben sobre a morte?

- Ambas cousas xa non difiren nestes seres, así é tal a súa indiferencia.

Ao dicir estas verbas, *o ergo proxi*, desplazouse polo teito ata encararse cara a nosa furna. Quedou mirando un anaco para nós dende a súa posición atlética. E sen pensalo máis, disparou o seu corpo contra a rendixa do noso habitáculo, entrou dentro de nós e rompeu as pantallas-paredes que nos sostiñan prisioneiros, así tamén espertando a toda tropa de compañeiros do *quinocroma* que nos acompañaban.

Silencio, prósopon, vista de seres para a morte, ou xa mortos, quen os distinguía?

Eran pais, fillos, amigos, xente do pobo.

Pero eran tamén como no cine, atrapados a sucesión dun papel dunha faceta determinada, dun necro-rol.

Despóis deste acontecemento, a nosa situación foi bastante pasmante, xa que nos atopábamnos na praza de Corcubión, outra vez encerrados pero sen furna, vendo pasar a unha serie de imaxes pouco nítidas que semellaban persoas, ou *animas* a ritmo moribundo.

O curioso acto escatolóxico foi que, de alí a uns minutos de asombro magnánimo pola nosa parte, sentimos correr o tempo a cámara rápida, mentres que nós podíamos movernos a velocidade normal; todas esas ilusións identitarias, todos eses *necro-roles* disparábanse a millóns de velocidades, creando unha multiplicidade de *flashes* humanos na praza de Corcubión. O que podíamos ver, dende a parada de taxis solitaria eran uns recorridos cromáticos que a xente deixaba ao espetarse unha ca outra, esta visión macroesquizofrénica da xente do pobo facía como unha nebulosa de liñas en dispersión-atoda-cor que íase levantando na atmosfera.

Había unha guerra de sensacións que mutaba no ceo, unha chea de cores que envolvían a bóveda da praza de Corcubión, unhas fugacidades constantes e continuas.

Semellantes á idea de homeomería de Anaxágoras, a súa concepción do noûs.

Unha perspectiva do todo en todo, de todas cores en tódolos átomos.

En todas partículas había fugacidade, dun xeito ultracibernético, -así era como nós podíamos entendelo.

Empezamos a falar entre nós, cando xa as cousas non tiñan máis cambios bruscos. Empapados naquel arco da bella social, intentamos ir tocar algunha destas imaxes de persoa descodificada, por así chamarlle. Pero o único que provocaba cando un de nós tocaba a dito efluvio era un choque. É dicir, un choque que o que facía era propagar máis ondas fugaces que ían situándose no ceo da praza de Corcubión. O que causaba tocar a aqueles *necro-roles* era o mesmo que cando chocaban entre eles pola súa velocidade infinda. *Flashes*.

Entón deunos por mover os

brazos, e xesticular movementos musculares con aquelas formas. Probar qué pasaría se... como para un detonante daquel feitizo lumieiro. Intentar probar conxuros daquel irredento colmo. Deunos por semellar ser persoas que tampouco eran dese mundo no que ata agora viviramos, e que polo visto estaba ateigado pola chamada *meditatio mortis*. Que era ese sentimento da xente cara a morte, cara a preparación da morte. Unha preparación que trocara en camiño e que a eles desvirtualizábaos por completo, aos *necro-roles*.

Así o proceso seguía o seu percorrido.

As liñas de fuga enchían o plano celeste da plaza de Corcubión, os rebotes, as velocidades, os parénklesis, as desviacións atípicas, as inconstancias, as ultravelocidades, toda a distorsión de vida e morte colorida que se daba alí, de repente, parou.

Quedamos flipando.

Pum! Piiiiiuiiii...!

Cando se fixo a parada a toda esa transformación, xa non máis movemento... estalou unha bomba divina.

Toda aquela materia ruidenta que na altura situábase, fixo *boom!* todo po'carallo!

Os oídos quedáronnos pitando un bo cacho, e moitos de nós, incluso, tivemos que axeonllarnos, ou caer por completo.

O barronazo total foi un trono sísmico que cegou e enordeceu coma unha granada cegadora.

Era unha guerra?

Cando xa podíamos coordinar e ter un sentido da propoición vimos a escena dun Corcubión como sempre. A normalidade volveu. Xa todo era coma antes, ou iso parecía. Polo menos a realidade física. Pero... que era aquilo? Que ocorreu?

Que merda foi todo isto? No medio da nosa cavilación conxunta sobre o acontecido, escoitamos a voz de Astrum:

- Mirade isto!

Prometeo:

- Mortos...

Ariadna:

- Todos, ou polo menos as siluetas de toda a saturación de cores das persoas que andaban

medio mortas.

En efecto, eran as siluetas ao estilo cine policíaco de Hollywood que quedaron feitas no chan, provocadas pola cantidade de múltiples radiacións que se fixeran, anteriormente, no ceo. Parou a escena, cando estoupou a mutación das imaxes e cores aéreas debida aos choques entre os *necro-roles*, e tamén á acumulación excesiva de intensidades.

Di un de nós:

- As persoas imaxinadas-mortas deberon chocar tantas veces até que desapareceron por completo.

Di outro:

- Si, deberon de chocarse tanto que desintegraron os seus corpos. E ascenderon á nebulosa.

Di outra:

- Pois, cada vez que chocaban entre eles, parte do seu corpo convertido en cor ascendía ao tumulto ou nebulosa de aí arriba. Así como cando nós tocábamos coa man neles.

Di unha de nós:

- Entón, unha vez estoupado o que fixeron as cores, foi situar-

se nestas siluetas de mortos. Pois a saturación das cores deu lugar a “cor” branca, ou saturación cromática. Que é a luz primaria. Por iso a cor das siluetas agora é branca.

Mentres os rapaces investigaban a situación, e pisaban as siluetas. Fóronse decatando de outros cambios.

Di un deles:

- Pero, ei! Mirade as cintas que cerraron a praza, por este e máis por aquel lado.

Di unha deles:

- E máis, mirade a cita que hai escrita: *Meditatio Mortis*. Tal como dicía o *ergo proxi*, son tempos de preparación para a morte, estanse a dar.

Di outro:

- Pero esta simboloxía de siluetas que quererá dicir? Morte subliminal dun pobo que non se esforza en algo? Destrucción masiva popular debido a inconsciencia dunha morte pulsional? Ou que? O que interesa é querer sobrevivir na humildade da deixadez?

Di outra:

- Non sei,... quererá dicir que a *meditatio mortis* faise no pobo porque a desazón de intereses máis alá da supervivencia e a locomotricidade *per se*, encauzou aos seus habitantes. A desazón do pobo vén pola incomunicación cos medios máis aló do que permite unha vida normal, porque as cousas diferentes non teñen público, porque a diferenza sempre quere ser esquecida. E o único que importa é unha homo-xeneidade igualitaria, outra vez a *aporía* da democracia...

(Así, quedaron os cromáticos envoltos nunha enigmática dúbida sobre o poder, a democracia e a morte. Pensando que, a actividade da diferenza vivifica a aqueles máis atrevidos ao coñecemento, e que a pasividade homoxénea derrota ao home nunha virtualidade mortífera, que se sente dende a vida co pensamento preparatorio da *Meditatio mortis*).

Mon Búa

Os Peixes Dourados

Cando nunha entrevista se lle pregunta, seguramente estranado e curioso, a David Lynch por como o cineasta conseguía chegar a esas ideas, case ensoñacións, das que dan fe os seus filmes, este respostaba cunha metáfora pesqueira: dicía o director que a pesca e procurar ideas son artes similares; os peixes pequenos, liviáns e febles, como as ideas pobres, camiñan pola superficie onde a supervivencia é algo trivial, mentres os grandes, os “peixes dourados” como el os chama, habitan nas profundidades abismais; zonas perigosas nas que poucos ousan mergullarse.

As ideas pobres, que se moven no plano da virtualidade (ideas e conceptos como Estado, Nación, Mercado, Igualdade...) son, polo seu medio de asimilación, as súas formas de aparición no cotiá (nas novas, nas sobremesas, nas barras dos bares, nos apuntamentos da escola e a universidade...) e a súa aserción incondicional por todos (cousas da fe), “peixes de superficie”. Ideas e conceptos que un apenas sente necesidade de pensar, e que pola

contra, aseméllansenos ás meirandes capturas; inconscientes de que estannos a estoupar na boca cada vez que as mentamos. Nada costa agarralos coas mans do preto que están.

Pero se un decide descender até as profundidades das fosas e repensar, repensar as ideas, o que dende a cortiza do mar semellaban pouca cousa, agora, xa mergullados, móstransenos coma grandes pezas.

As batallas nas profundidades son máis arduas e perniciosas, conlevando un certo “perigo”. Buscar ideas, otear na procura de conceptos, a comprensión destes e a súa (re)creación é unha tarefa incerta: cando en *El Viejo y el Mar* de E. Heminway se describe a confrontación entre o vello pescador e aquela besta das profundidades, non podo eludir a evocación de ese contubernio violento entre pensamento e idea á hora de aprehenderse o un ó outro. Como o mariñeiro do relato, un debe aventurarse cara o devir incerto, deixar caer o sedal cara o máis fondo, —onde un só pode moverse case por intuición (pola tensión da liña, a

velocidade da barca...) sabendo que buscamos pero non o que, nin con que nos atoparemos— se pretende habérselas cos conceptos; loitar con eles sempre implicará desentenderse dos significados virtuais aceptados (ou aceptables) a priori, do esperable, e para iso tamén arriscarse a ser levado máis aló da seguridade de avistar terra, ir cara onde non hai continente nin territorio no que enmarcarse.

A empatía das dúas partes en “combate” (resumible en pensa as ideas/conceptos) é a mesma que a do vello e o gran peixe do relato: o vello pescador entende a loita dende o rexeitamento moral, unha loita entre iguais máis alá de condicionamentos ético-teleoloxicos, é dicir, de ter unha finalidade (que o ben se impoña ó mal, acadar a liberdade...). O fundamental é entón a confrontación, o bater dunha forza contra

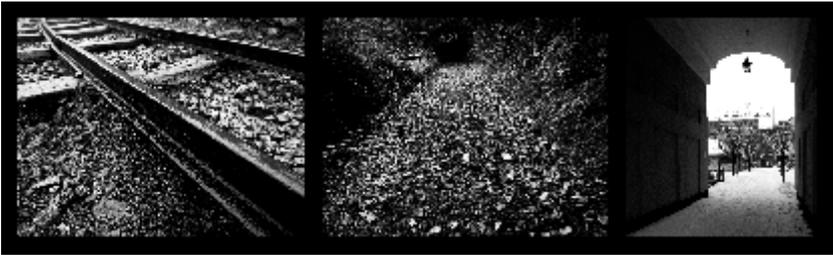
a outra, dunha vontade contra unha incertidume. Por iso, afrontar un concepto ou idea é una loita con/en un mesmo, a cal conduce a un fin incerto, inédito... inconmensurable.

Todo isto lévame a pensar que, quizáis sexa ese medo irracional e radical ó outro irreductible (que diría Derrida), que é ante todo sesgo da estabilidade e da certeza, camiño para o cambio e a varianza, ansia do porvir, o que leve a moitos a preguntarse cómo pode abocarse un a tales escuridades...

Ó igual que no desenlace da obra de Heminway, “ninguén” comprende como aquel miúdo e xa entrado en anos pescador loitou coa súa presa até case acadar a súa propia morte.

Éforas de Melicea

Do percorrer



Carlota González

CRÍMENES (I)

*De todos los crímenes
quizás sea el mayor
el de los nombres.*

Comienza el acercamiento hacia otros cuerpos.
Y uno llega a las pieles sin saber nada de ellas
Entra uno en otra piel y la camina
la habita
Imagina un futuro entre sus cálidos pliegues.
Se acomoda,
se olvida,
se abandona.
La puebla de deseos tatuados
Pero todo paraíso es una provocación
que va buscando un desahucio
un destierro
un futuro entre los hombres.
La piel acabará siendo una mujer
una mujer que viste cómo una mujer
habla cómo una mujer
ama cómo una mujer.
Pero camina cómo un transeúnte.
Y habla cómo una extraña con extraños.
No una mujer cualquiera: TU MUJER.
Tu mujer tiene un nombre bonito.
Uno de esos
en los que puedes perderte para siempre.
Uno de esos que sirven cómo último aliento.



CRÍMENES (II)

*Allí la vieron pasar a ella, la Loca, la Reina de los Alucinados,
suministrando caminos que llevan al precipicio...La vieron
algunos en la noche, en la sombra, en la herida (...)*

Y gritaron algunos...

Todo a su paso.

Todo a su paso.

La que mordía con fuerza lo que otros llamaban vida.

La Princesa Inca.

He abierto la ventana
y he arrojado la mañana al vacío.

Caminaba por mi acera oscura
a salvo de miradas.
Caminaba sin moverme por mi lado oscuro
con el deseo del brazo
con el fresco aliento del cadáver de un sol.
Huía primaveras con cuerpos desnudos
que se acostaban conmigo
a ritmo de oraciones lunares.

Era feliz.

Y, de golpe
el asesinato de los ojos
El vestido sobre la cama
El pájaro delator
La cafetera
Los pasos ahí arriba
El cartero
La lluvia
El sol a traición
Por la espalda.
Susurrándome horas.

Sheela na Gig & Xoel Gómez

Me he levantado
Y he arrojado la mañana al vacío.

Después la he enviado a sus trabajos
la he maquillado con savia, con humus, con saliva
Le he propinado un abrazo de amapola
Y le he pedido un taxi alado y blanco
que la deje en su destino fluorescente.

Mi voz está cerrada con persianas.

He partido el día en dos
y lo he dejado en noche para siempre.

La noche que me abraza
que llora por habitar la hora tardía
el sueño despoblado.
La noche muerta de frío.
la noche que nunca es casa ni se casa

Sólamente refugio
de placeres clandestinos
travesura de niños
putas, yonkis,
de todas las criaturas abisales
Cuerpos que la luz, siempre tan sensible,
acaba vomitando.

Nos hemos quedado a solas.
Ella y yo.
a hablar de nuestras cosas.
De lo mal que va el mundo.
De toda la injusticia
que anuncia la mañana.

Porque nadie nos oye
Porque no hay nadie ahí fuera
que quiera mirar el cielo por la noche.



Una mosca

Que cosa increíble, yo estaba concentrado leyendo en mi escritorio, obcecado tratando de entender este libro imposible. Si hasta tuve que apagar la música porque ya no podía ni escucharme. Tranquilo, sin molestar a nadie, la casa estaba vacía y faltaban horas para que nadie pudiese encontrar una excusa para molestarme. Pero no va y aparece esta mosca. Y no era (y lo digo en pasado, porque eso es lo único que es ahora, pasado) una de esas moscas que se contentan con pararse en el borde de la taza y chupar los restos de algún néctar de esos que gustan tanto a las moscas y nosotros vivimos regalándoles. No, no era de esas moscas. Ésta se paró, después de revolotearme en la oreja, en el borde de mi libro. Se paró ahí, y para qué puede querer pararse esa mosca ahí, si el libro no tiene de ese néctar, no lo chupé ni le froté un caramelo. A esta mosca le daba igual que yo moviese el libro para esparlarla, volvía a pararse justo en el mismo lugar.

No me quedó otra alternativa que dejar de leer, concentrarme

en la mosca. Y no pasa que me quedo mirando a la mosca y me doy cuenta de que está mirando las letras, y a poco que dejo el libro quieto la mosca empieza a recorrer las letras, las palabras, las líneas, la página y, volando, vuelve a pararse sobre el borde de las páginas ya leídas. Miré sus ojos, cientos de ellos, y sentí que expresaban espera, incluso cierto aburrimiento. Noté que empezaba a batir su pequeña alita transparente, indicándome que pasase de una buena vez la página. Así que lo hice.

Retomó su lectura, siguió frotando su boca por cada letra, extrayendo un néctar que estaba convencido que las moscas no comprendían. Entendí que, aunque sometido a la mosca, no encontraría un mejor momento para continuar mi lectura, y cien páginas del libro fueron leídas en conjunto con la mosca. Leímos hasta que alguien sí encontró una excusa y me interrumpió, perdón, nos interrumpió.

Dejé el libro en el escritorio y la mosca revoloteó hasta posarse sobre su tapa. Se quedó ahí,

quieta como un monumento. Sólo se movió cuando recibí a esta persona. Se acercó hasta la mesa, se ubicó entre nosotros y trató de prestar atención a nuestra conversación. A veces remontaba vuelo y giraba a nuestro alrededor, como queriendo decir algo, pero nadie allí comprendía su lenguaje. En ese sentido éramos más egoístas que la mosca. No pude soportarlo más y la espanté, la eché de la conversación, puesto que ni la había invitado ni le había preparado un té. Y la mosca, evidentemente ofendida, volando en un zigzag histérico, dejándose caer desde el techo para revivir teatralmente justo antes de tocar tierra; volvió a posarse sobre la tapa de mi libro (aunque me siento un poco ingenuo considerándolo únicamente mío). Y ahí se quedó, esperando, zumbando con sus alitas, o lo que en su lenguaje sería refunfuñar o hacer una de esas rabetas de niño que quiere jugar bien y no sabe cómo.

La verdad es que no pude pensar en otra cosa mientras hablaba con esta persona. Logré que se fuera siendo un poco descortés y aludiendo a un terrible dolor estomacal. Rápido,

volví a mi escritorio con la esperanza de que la mosca no estuviese. Pero las esperanzas de poco sirven cuando uno ha ofendido a una mosca.

Le hablé, crucé esa frontera, quedate tranquila; bueno, o tranquilo, no lo sé; ya retomamos la lectura, disculpame por lo de antes, era una conversación privada y no podía concentrarme con vos dando vueltas a nuestro alrededor. Abrí el libro justo donde lo habíamos dejado. La mosca siguió leyendo, yo simulé que leía. Tenía miedo, estaba sometido a la mosca y no paraba de preguntarme qué pasaría cuando terminase el libro, o si esto se tornaría una costumbre, o si le comentaría a sus amigas y amigos y terminaría yo convertido en el esclavo de cuarenta moscas pedantes. Además, temía encariñarme, porque sabía que las moscas no viven mucho y todavía lloro cuando me acuerdo de mi hámster.

Tomé aire (sin que se notase mucho) y, cuando alcanzó la mitad de la segunda página; cuando se detuvo especialmente en la palabra “destino”, que saboreó varias veces; cuando se

giró para mirarme con todos esos ojos, para preguntar algo, para compartir conmigo lo solemne —que a ella tanto gustaba— de la frase “prefería no tener destino”; cuando se giró para hacerme notar que llevaba un rato pensando en voz baja; entonces, cerré el libro de golpe y lo tiré al fondo del cajón de la ropa sucia.

Salí de mi casa para despejarme, para olvidarme de mi crimen. Me encontré con algunos amigos. Volví a casa borracho. Como buen criminal, tuve pesadillas. Me soñé convertido en mosca, atrapado en una tela de araña regentada por mi víctima. Me soñé, también, esclavo de un faraón mosca, levantando libros para una pirámide. Me soñé, por último, casado con la mosca, cocinándole, sugiriéndole ir al teatro o al ballet, recibiendo sus evasivas y aceptando sus ganas de quedarse en casa, leyendo mi libro.

Desperté empapado. Desesperado, me duché y corrí a encontrar alguna pajarería para comprar arañas y ranas, camaleones y sapos para soltarlos por la casa. Cambié mis plantas por venus atrapamoscas y otras espe-

cies insectívoras. Cambié mis perfumes por insecticidas. Llené las paredes de tiras adhesivas y puse una de esas lámparas asesinas en cada habitación. Hecho todo esto, consideré relajarme, distraerme un rato leyendo un poco. Sobre la tapa del libro, esperándome, había cuatro moscas.

Santiago Caneda



Melancolía: a blues planet

(Un film de Lars Von Trier)

La verdadera fuerza está en la dynamis, la potencia. La incapacidad de actualizarse en una perpetuidad de constante que prevalece, intransigente y recelosa, debiera ser la misma que la de que un objeto se cierre sobre sí mismo y decida volverse concreto en sí y por sí, de tal manera que no pueda caminar hacia nada más que él, hacia nada más que lo que ya es. Igualmente que este no puede dejar de doblarse y desdoblarse, mutándose en su propia idiosincrasia, en su propio devenir, en su territorio -su cerrazón-, tampoco puede evitar estar sometido al desplazamiento y al trazado transversal que lo atraviesa y lo empuja hacia la otredad, o lo abierto, que lo hace descarrilar para volver al instante a re-encarrilarlo en unas nuevas vías, ya viejas, o aún por construir; y esto es inevitable desde el momento en que unos ojos miran a una pantalla y entran a jugar percepción e interpretación (desvelamiento). Ese objeto bien puede ser el cine, un film, y de hecho lo es. Uno en concreto: Melancholia, por razones

muchas veces obvias y otras tantas irrelevantes, es una buena excusa para hablar de la película misma desde fuera de sí, para trazar puentes con otros lugares, con otros conceptos. Como para lo otro ya está el experto, el que no sabe salirse de lo que se le ha demarcado y gira una y otra vez sobre los mismos referentes en una danza (por qué negarlo, un poco absurda) con aquello que persigue pero no da a alcanzar, yo me uniré a los que pretenden rehuir el estancamiento que resultaría de hablar de Melancholia desde Melancholia, del cine desde el cine, o lo que es lo mismo, de Melancholia desde el cine y viceversa. Para nada es el único film que ofrece, o mejor dicho, obliga a la posibilidad (pese a la incoherencia que resulta de poner después de “obliga” la palabra “posibilidad”) de salirse de sí, de hecho ni siquiera sería la más correcta ni la que mejor se tercia a tal menester, (cualquiera de Hitchcock, Tarkovsky, Bergman, Kurosawa y un sinfín de ellos más serían más apropiadas)¹ pero hay en él una

¹ Si uno se fija un poco en la forma de hacer de alguno de ellos, se dará cuenta de que cada plano de cada film, no solo nos narra una historia, o nos involucra en una sensación, o nos sitúa en un espacio-tiempo, ni siquiera se conforma con lanzarnos a la posibilidad de referenciarse con otra cosa que no es el. La obras de estos se extienden hacia más allá de ellas mismas, pero también hacia un más acá, de algo que “insiste” en ellas.

peculiaridad que lo distingue: a mi entender, lo que dota a *Melancholia* de la capacidad de apertura es también lo que la hace incurrir en el mayor de los pecados, lo que la desprestigia y la señala como banal. Lo que una muy querida amiga, y compañera de aventuras dio en llamar “capitalismo simbólico”, el vaciado del significante, amoldándolo para que tenga cabida cualquier significado al gusto del consumidor tan propio del discurso político, que deja todo a la ambigüedad de los elementos que lo componen, juega en este caso un papel que en el caso de otras películas (y no solo por sus formas ridículas, sino por sus ideas insustanciales: véase la obra de James Cameron, la última década de Spielberg etc) no se da, y si lo hace lo hace de una forma ridícula.

Si pensamos en *Melancholia* desde esa perspectiva de las posibilidades hermenéuticas que ofrece, tenemos un film donde las piezas encajan tan bien que parece imposible que este breve comentario, pese a ser ad hoc, no se acerque en absoluto a las pretensiones de su realizador. Aún sabiendo que von Trier se dedica a aplicar la fórmula de

captación tan propia de nuestro siglo que vemos repetida a diario no solo en las artes si no también, como señalé hace un momento, en la política donde la ambigüedad del símbolo se pone al servicio de una especie de **adecuación imposible** ajustada a los quereres de cada uno. No obstante y pese a todo lo “malo” de ello, ésta ha sabido situarse en una posición idónea donde establecer un doble rasero: uno, detestable, donde se revela como un elemento perfectamente preparado para gustar a casi cualquiera; y otro que plantea una perfecta alegoría del espíritu que debería envolvernos a diario. Quizá cometa un sacrilegio imperdonable al decir que me parece una excusa perfecta para replantearse el sentido que tienen las cuatro preguntas kantianas² no buscando respuestas, si no otra cosa: Las cuatro preguntas solo son posibles en el sentido en que sitúan nuestra existencia en el sentimiento de finitud. El mesianismo de algunas respuestas ha perdido fuelle, se ha deteriorado dejando el cómo responder en un segundo plano, siendo lo verdaderamente importante la profundidad con que estas se inscriben

² ¿Qué puedo conocer?/¿Qué me cabe esperar?/¿Qué es el hombre?/¿Qué debo hacer?

en uno (a fuego), la aflicción con que rompen la tranquilidad de una existencia vacua y vacia. Puede que sea este mismo sentimiento de inquietud donde triunfe Melancholia por medio de la alegoría que expone. Pero ¿Cuál es esta? Intentaré hablar de ella.

La “bilis negra” que es la melancolía, ese eros oscuro que no es otra cosa que un desbordamiento de uno mismo, que hace que no camines porque no podrías dar un paso más (Justin intenta caminar, pero las raíces de las que ha surgido su tronco se lo impiden) que te sitúa en el nihilismo más abyecto que se hace sentir en cada latido del pulso que se advierte en la boda (el rechazo del mundo material y simbólico, como en el cuadro de Dürer)³ solo puede ser fruto del darse cuenta de la imposición que es la finitud para el hombre. Dicha finitud nos sitúa sin remedio ante la pérdida; y paradójicamente es aquello que nos arrebatara la muerte lo que no se puede en ningún caso poseer, o por lo menos no completamente: La vida (la muerte). Por ello no se podría hablar de esta película como una película de duelo o

réquiem: El duelo es fruto de una superación, es la aceptación de la pérdida física y formal del objeto, del que solo nos queda guardar su esencia, y la convivencia con esa falta; el reposo del recuerdo. Por el contrario, y muy apropiadamente, es una película de melancolía, que no es si no un “paralogismo de la capacidad de desear” (dicho en kantiano). Así se sitúa como otra forma de poseer, un poseer mediante la pérdida, que diría Zizek: El melancólico no puede aceptar la perdida constitutiva del objeto por lo que no accede a la superación. Y esto no por que fuese algo que hubiese poseído. Todo lo contrario. El melancólico confunde la carencia del objeto con su perdida tras su posesión, pero la realidad es que este nunca disfrutó de la presencia de lo que considera perdido, pero mediante su estado es capaz de acceder a este (de ahí que sea un paralogismo de la capacidad de desear). Justine (Kristen Dust) no echa de menos la vida, nunca la tuvo, enfrascada en el ritmo de una sociedad moderna, diseñando eslóganes, casándose, soportando el juego entre dos padres divorciados etc, etc, etc. ésta solo pudo “aparecer

³ Melancolía I

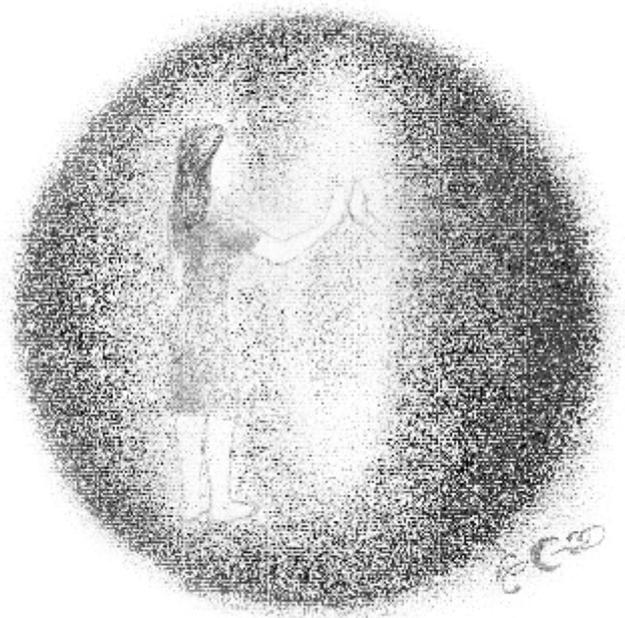
coincidiendo con [el darse cuenta de] su falta”, cuando la inminente amenaza de una masa cósmica ineludible, la irrupción de la contundencia de la muerte, la induce a un nuevo estadio de existencia, una existencia “melancólica” (por llamarla de algún modo). Lo curioso, y quizás lo que desestabiliza esta teoría, es que parezca encontrar esa vida que nunca poseyó mediante el anhelo de la muerte (de ahí la escena del desnudo a la vera del río, bañada por el siniestro azul del planeta Melancolía) que coincide con el momento de la aceptación de su finitud; Eros y Tánatos juegan en una danza funesta. De ser así nada de lo escrito tendría sentido, pero, lo cierto es que solo este último tramo de la película (y del personaje), no se corresponde ni con la melancolía, ni tampoco con un re-agenciamiento de la vida, si no con un nihilismo nuevo y estoico; entra en una fase de duelo. Por lo demás, el único momento en el que ésta realmente parece buscar su vida, el único momento donde pretende agarrarla para sí, para controlarla, y tenerla de una vez por todas, es pre-superación de la pérdida: una vez consciente de la

incapacidad de asirla, una vez reconocida su carencia primordial, es capaz de sentirse finalizada, realizada.

La hermana es el correlato opuesto, el discurso de la “sociedad del espectáculo”. Representa la corrección y la ley; no profesará ni duelo ni melancolía, solo miedo (un miedo casi ridículo). No puede encajar la muerte si no es por medio de una representación, de un teatro de luces y sombras; necesita morir tal y como vivió, en un drama casi cinematográfico: brindando con vino al compás de una triste balada en la terraza del idílico mausoleo que tiene por casa, y en familia, como debe ser. De esta tinta se presenta Melancholia, como una crítica a un especial tipo de estar-en-el-mundo muy alejada de la desmesura de, por ejemplo Fincher en su *El Club de la Lucha*, o del caótico infantilismo de Paul Newman en *The Left-Handed Gun* de Arthur Penn, ambos, actos de liberación por medio de la muerte. Trier opta por un film sereno con un inicio operístico, que juega a ser el contrapunto de *El Árbol de la Vida* de Malick: si Malick hace

un elogio a la creación y el transcurso del tiempo, Trier lo hace a la destrucción y el fin de los días.

Éforas de Melicea



Ficha Técnica:

Director: Lars Von Trier

Guión: Lars von Trier

Música: Mikkel Maltha

Fotografía: Manuel Alberto Claro

Reparto: Kristen Dunst, Charlotte Gainsbourg, Kiefer Shutherland, Charlotte Rampling, Alexander Skarsgård, Stellan Skarsgård, Udo Kier, John Hurt, Brady Corbet, Cameron Spurr, Jesper Christensen

MOUCHO REAL

Bubo bubo

A máis grande das aves ibéricas nocturnas, o "gran duque".

Pesa uns 2,5 kg e ten 1,8 metros de envergadura.

Ademáis das distintas tonalidades da súa plumaxe, que lle permiten unha crípsis perfecta co seu entorno, estas tamén están recubertas dun plumón moi fino que lle confire un voo totalmente silencioso, para sorprender ás súas presas e acadar un resultado perfecto na captura.

O búho posee una vista privilegiada, adaptada a oscuridade e que cando se centra nas distancias largas queda inutilizada nas distancias curtas e viceversa.

Ademáis da vista, o que lle diferencia do resto das rapaces diurnas son o seu sentido do oído (asimétrico), con pabellóns auditivos do tamaño dos seus ollos e as súas mans recubertas de plumas ata as propias uñas.

Aliméntase de roedores, como coellos, e pequenas aves, como curuxas. Inxire ás presas pequenas para expulsar despois pola boca unha pequena bola de excre-

mentos chamada egagrópila composta polos ósos e texidos non dixeridos.

Coma o resto das aves, poseen una glándula debaixo das plumas caudales, a glándula uropixial da que extraen co pico o aceite que reparten por tódalas plumas, o que lle proporciona impermeabilidade e o propio cuidado de estas.

Sendo un animal monógamo, é decir, permanece toda a vida coa mesma parella, os búhos nidifican nos cantís ou en cárcavas, sobre os meses de febrero-marzo, depositando 2 ou 3 ovos na mesma pedra, como fan tamén os mochuelos ou as curuxas. Despois de tres meses os ovos eclosionarán, e cando os polos xa están formados, a parella separarase ata a nova época de reprodución.



Raquel García



Laura Suárez

Diseño: Alba Conde

Maquetación: Gutenberg (Noia)
Soluciones & Servicios Gráficos
T_ 981 822 769
M_ gutenbergoluciones@telefonica.net





Prezzo: 3 €

