

# LEER POESÍA. HABLAR IMAGEN

## lingua scritta della realtà

---

Román Reyes |  
\* diario de un filósofo loco  
[carta de un profesor incómodo]



29/03/2016

GEFÜHLLOSIGKEIT.-

Pronunciar la 'palabra correcta' es pronunciar una 'palabra natural', generalista. Que no confunda al oyente. A cualquier oyente. Hable la lengua que hable.

Y la 'palabra correcta' es 'palabra natural' porque no es patrimonio de lengua cultural alguna. La palabra correcta pertenece a un sistema de signos estable. Y universal. Genera 'gramáticas naturales', que son los usos que de esas palabras correctas hacen las lenguas culturales. Tales usos describen mapas lingüísticos singularizados. Cada uno con su propia sintaxis.

La realidad habla. Y se habla realidad con la realidad. La realidad se puede evocar, copiar o representar. La verdad de la evocación, de la copia o de la representación es la similitud (o aproximación) entre la verdad del hablante o escritor y la cuota de 'su verdad' que recibe el oyente o lector. Que recibe o reconoce. Entre hablante-escritor y oyente-lector se establece un campo de intensidad que hace más fluida o densa (opaca) la comunicación. La intensidad es intensidad manifiesta de intención. Pero apertura, igualmente manifiesta, de interpretación.

Se evoca desde lo sacro. Se copia con mirada sacra. Y se representa desde escenarios sacros. La evocación, la copia y la representación nunca son profanas. Porque el cuerpo que evoca, copia y representa es sagrado. Como sagrada es la naturaleza de lo evocado, copiado y representado.

Copiar es copiar el mapa de un cuerpo. O de un conjunto de cuerpos. Dibujar la perspectiva. Fijar un encuadre. Copiar y calcar el mapa que es un cuerpo y el conjunto de cuerpos. Copiando, a su vez, lo senderos entre cuerpos del conjunto. Un cuerpo forma conjunto si el medio es parte de ese conjunto. Y el medio no es sólo dimensión, posición o perspectiva. Es también luz y sombra. Es también color.

El cineasta habla y escribe los sonidos de la realidad con los sonidos (y la luz) de esa realidad. El lenguaje escrito de la realidad es un sistema de códigos atípico. Sistema del que no puede excluirse la relación histórico-cultural del hombre con la naturaleza. De la carne (que es el hombre) con la piedra (que es su ciudad). De la carne con la piedra en diálogo con la piedra-refugio. Que es santuario.

Sólo se puede hablar de la realidad con la realidad si se es un sujeto implicado. Si quien habla es también realidad, forma parte de la realidad hablada. Un sujeto que asume su función generativa y generadora de objetos. Generándose a sí mismo como objeto generado. Meta-objeto. Toda proposición es reflexiva o nada propone. Propone la carne que es sujeto. Y al proponer propone piedra, que es naturaleza. Historia. El sujeto es un sujeto en la historia o es máscara. 'Fictum'. Ni siquiera metáfora de lo real.

El cineasta se habla a sí mismo. Como parte histórica de la realidad hablada. Y cómo hablar la realidad de la que el hablante forma parte sin que al hablar hable la realidad hablándose a sí mismo?. Cómo es posible una salida sin salir del cuadro para verse pintando ese cuadro y hablando esa realidad?

La respuesta no está en el viento. Porque hasta los sentimientos son un lenguaje. Yo escribo los míos cuando siento. Y cuando siento que no puedo sentir. El lenguaje escrito de los sentimientos es sentimiento. Aunque exista tanta insensibilidad entorno. 'Gefühllosigkeit', precisan lo alemanes. Carencia absoluta de pathos.

20/03/2016

LA VITA È UN MUCCHIO DI INSIGNIFICANTI E IRONICHE ROVINE.-

(El fin no existe. Esperemos. Algo pasará)

Lo sagrado es gracia, luz. Pura analogía. Lo profano es razón. Pura forma. Soporte solitario. Material en desuso. Lógica de lo real inconcreto. Pero forma, soporte y material iluminados. 'La luce è sempre uguale ad altra luce ...'. Si reivindicamos la piel, que es justa (si no es máscara) y doliente (si es metáfora enamorada). Y, sin embargo, la vida es un amasijo de insignificantes e irónicas ruinas.

Copiar la luz. Para reproducir la luz. Ser pintor (haber pintado un cuadro). Antes de ser cineasta (haber rodado una secuencia). Giotto y Caravaggio copian la realidad iluminada. Si el cine expresa la realidad (por exponer, por iluminar) con la realidad (expuesta, iluminada), es porque (antes) el pintor ha copiado la realidad, tal como se expone bajo los focos de su luz (propia o recibida). (La luz del pintor y la realidad-luz). Si el cine expresa la realidad con la realidad es porque, antes de que el pintor la copiara, fue representada en el teatro (si el teatro era 'de la palabra'). Si el cine expresa la realidad con la realidad es porque antes fue realidad representada (primero) y copiada (después). Nunca hubo solución de continuidad al evocar la realidad (antes de ser vista, copiada o representada y después de ser representada, copiada o vista). (La luz

de quien copia, representa y explica la realidad es la misma luz de la realidad vista, copiada o explicada). Y si la literatura no es más que un medio para que la realidad se exprese por sí misma, cuando la realidad no está, qué otra cosa asignamos a la poesía que no sea pura evocación (de una realidad oculta)?

Es el objetivo lo que se mueve por el cuadro (iluminado) generando 'vida' (estilos, enfoques), imágenes en movimiento (matices, color). Escritura (perentoria) de lo real, escrita sobre ese fondo-escenario (improvisado). Escritura, sin más. (Textura de lo real simbólico, gris, analógico). Texto puro. Sin filtrar. Escritura sin mano que escribe. A solas el cuadro y la luz que el cuadro atrapa. A solas (pretendidamente autónomo) el objetivo. Sorprendiendo al pintor. O al escritor de vida. De sucesos. Que escribe lo que pasa, sin terminar de suceder. Lo eterno que seguirá siendo 'lo scandalo del contraddirme, dell'essere con te e contro te'. La eternidad de la historia sólo se entiende si consigo tocar el corazón de lo efímero. Y sucede lo efímero. Pasa lo efímero. Por eso pasa y sucede. Eternamente.

'lo me ne starò là, qual é colui che suo dannaggio sogna sulle rive del mare in cui ricomincia la vita'

'La fine non esiste. Aspettiamo. Qualcosa succederà'

10/03/2016

LA ERÓTICA DE MI INFIERNO.-

(Que es eros moribundo, traición de vida, tardío sueño de eternidad)



---

EL SILENCIO ERÓTICO DE MI MEMORIA.-Queridos (ellas también), no estaba inactivo. Guardaba silencio para poder procesar todo lo que está en mi corazón de filósofo loco. Ahora. Todo lo que, de repente, se ha acumulado en él (y en mi piel) cuando visito, como acabo de hacer, la Roma de Pier Paolo Pasolini. Y su noche. Mi silencio es cuerpo preñado de poéticas, no menos que eróticas, imágenes (y sensaciones) en busca de palabras que sean recuerdo, testigo erótico de esas imágenes. Que no me traicionen. Que a nadie traicione, si no pudo ser nocturno beso que se hiciera llanto al amanecer. Lentamente. En el Idroscalo de Ostia. O en el Trastevere. Desde Monterverde y Donna Olimpia. De regreso a la Piazza Mattei y a las tortugas de 'Alì dagli occhi azzurri' [09/03/2016]

---

Al pasar. Al pasarme. Puerta abatible, que me golpea y traspasa. Cual haz de luz-marea que me atrapa, dentro. En la oscuridad del tránsito. Te golpea, traspasa y atrapa, fuera. Deseando la sombra. En la penumbra del anti-infierno. De la traición a eros.

*Io me ne starò là, / qual è colui che suo dannaggio sogna / sulle rive del mare / in cui ricomincia la vita. / Solo, o quasi, sul vecchio litorale / tra i ruderi di antiche civiltà, /(..) / Come un partigiano / morto prima del maggio '45, / comincerò piano piano a decompormi, / nella luce straziante di quel mare, / poeta e cittadino dimenticato' (Pasolini 1964, Poesia in forma di rosa)*

La historia contada desde su origen, pero con mirada de presente, sólo es historia si el narrador fue testigo-protagonista de los hechos narrados. Hablar la historia contada desde sus orígenes. Pero filtrando el habla desde el habla del presente. Re-escuchando el habla del narrador. En su origen, hablada en presente.

La escritura de quien escribe (de quien sabemos que está escribiendo o ha escrito) no es la escritura del que escribe (que sabe que está escribiendo o ha escrito). La letra de quien está escribiendo (que como tal reconoces) no es ni la mano ni la letra del que escribe (del que sabe que utiliza su mano cuando escribe lo que escribe). Paralelamente, lo escrito del autor no es lo mismo que el autor sabe o reconoce que ha escrito. Se reconozca o no en su escritura (como acto o resultado, como modo o estilo de escribir). Y del habla. De quién y cómo sabe que está hablando, de quién y cómo sabemos que habla.

Escuchar el mensaje (hablado) de quien lo emite no es lo mismo que escuchar el mensaje del que sabe que es él el origen del mensaje. Las razones del mensaje (para emitirlo). Y las razones que el mensaje soporta, para que sean las razones de quién lo recibe. Que es expectativa del que está a la escucha, apertura de un ocasional oyente de la palabra.

La visión del pasado vista por el protagonista del acontecimiento pasado-visto no es lo mismo que 'visión narrada' por el sujeto de esa historia, de ese momento de la cultura de su huella. Que es cultura (que pasa) y huella (que deja). Por mucho que se sepa cómo ve el pasado el protagonista. Y las razones del protagonista para narrar un determinado acontecimiento y no otro. Porque nunca sabrá (tal vez tampoco el protagonista) qué 'razones' fijaron-marcaron el suceso narrado cuando se narra.

El tiempo de la memoria de la palabra de los otros. En su tiempo. En su historia. (Tiempo viento, fugaz dardo). La memoria de la carne. En el que es memoria en la historia. El tiempo de la memoria de la palabra de los otros. Que no es ni fue el tiempo de la memoria de mi palabra. En mi ser o haber sido en la historia.

Sin embargo, hay tiempo de la memoria de los otros en su carne, que es tiempo de la memoria de la carne en mi historia. Porque el otro me 'narra' su tiempo.

Narrar el tiempo de la carne de los otros en su memoria y en mi memoria, que aún no es historia. Porque es actualidad de mi carne. Y narrar el tiempo, que es actual en el recuerdo de lo que fue actual. Y vivencia de la esa actualidad, que fue vivida en la actualidad que estoy siendo. En la historia que me traspasa, siendo en la historia. Que no es la historia de los otros. Aunque los otros sean ahora historia en su actualidad, que pasa y traspasa. Y la actualidad de sus memorias, que también es historia de sus presentes para mi presente. Porque yo puedo narrar la historia de un presente narrado en el presente de su narrador.

Pasolini en Roma no es la Roma de Pier Paolo. Que yo hago mía como actualidad en la historia (que ya no narra PPP). En su historia, la historia de la memoria de su carne. Que yo hago mi historia de su carne. Cando leo y recreo la mirada de Pasolini ('Atti impure', 'Amado mio') en la Piazza Mattei de Roma. Hacia la Piazza San Giovanni en Casarsa della Delizia. Leyendo y recreando mi propia memoria, que es ahora historia de complejo recuerdo. Mármol y bronce de tortugas. Y de efebos que vierten agua en sendas

conchas. Mientras leo (reprimidas lágrimas de lector tocado) a 'Alí, el de los ojos azules'. La memoria de la lectura del poema en la plaza de la lectura y escritura. En la memoria e historia de la carne del Pasolini. Del tiempo de su lectura y escritura.





MARIO SOSATI

passivo come un uccello che vede  
tutto, volando, e si porta in cuore  
nel volo in cielo la coscienza  
che suo perdona

A  
PIER PAOLO PASOLINI  
IL COMUNE DI ROMA

2 NOVEMBRE 2005

La erótica de mi infierno fue eros moribundo, traición de vida, tardío sueño de eternidad. Era una tarde de Roma. De un lluvioso adiós. Sin eros, pero infierno. 'Sulle rive del (mio) mare, in cui ricomincia la (mia) vita'

01/03/2016

MALDIGO A LOS TRAFICANTES DE MUERTE.-

(Sobre virus informáticos)

Un nuevo fantasma recorre el ciberespacio. No satisfechos con el mercado que genera la maquinaria bélica, que destruye impunemente pueblos y culturas, masacrando a sus pobladores. No satisfechos con el satánico mercado de reconstruir la forma de las ciudades destruidas (sin compensar a los supervivientes). En nombre de una dudosa democracia y de una hipócrita libertad, ese fantasma que recorre el ciberespacio activa una paralela destrucción y masacre (de cuello blanco) para fidelizar el consumo de aquellos que aún son 'rentables'. Destruir soportes informáticos a través de los medios, con la más que sospechosa complicidad de los dueños de las redes, para vender a continuación un eficaz remedio bajo forma de 'milagroso producto' que devuelve el PC a su estado previo, es otra de las macabras estrategias de un capitalismo salvaje, que aprovecha el vacío antropológico de la sociedad actual (insensibilidad ante el dolor ajeno) para hacer 'menos visible' el daño causado.

29/02/2016

LA FORMA DEL PENSAMIENTO.-

('Solo l'amare, solo il conoscere conta')



Pensar es pensar lo existente. Bajo cualquiera de sus modalidades. 'De lo que no es posible hablar' se habla guardando silencio. Calla el pensamiento al borde del abismo. De lo que está a punto de acontecer. Calla el pensamiento al borde del misterio. Y así, pensar es pensar la frontera de lo que se piensa, el perfil de la mirada. Pensar frontera es pensar forma. Mirar la forma que se piensa. Para pensar la mirada, la forma de

la frontera. Y mirar aún lo que se piensa cuando se mira. Más allá de la forma. Señalando el perfil visible y oculto. Si mirar es pensar lo que se piensa y el pensamiento pensado, pensamos la mirada para pensar el perfil mirado.

La mirada de quien piensa, si piensa un pensamiento concreto, piensa contradicción. Piensa realidad. Que es cosa compleja, como compleja es la naturaleza de quien piensa. Pensar es pensar la forma de la realidad que se mira. Y mira lo que un humano puede mirar: mezcla del mal en estado puro y del bien, en estado puro también. Violencia y bondad. El mal y la inocencia, a pesar de todo. Pensar es pensar el vacío antropológico. En definitiva. Pensar es de-construir el pensamiento, la 'cultura oficial', hegemónica. Pensar no es pensar lo aparente. Porque lo manifiesto se describe, no se piensa. Pensar es poner de manifiesto lo oculto. La magia arquitectónica de lo aparente. Para pensar lo oculto. El encuadre de lo oculto.

Pensar no es escribir lo que circula. Para leer lo que se calla. Pensar es saber cómo se escribe lo que se escribe. Y por qué escribe un pensador, si piensa poesía, lo que no se habla. Pensar es saber cómo pensamos lo público. Y cómo ponemos de manifiesto lo que las cosas (manifiestas) ocultan. El pensamiento cuestiona el orden de lo real 'manifiesto'. La implacable gramática del equilibrio. La resistencia del lenguaje no escrito de las cosas. El lenguaje no escrito de las cosas es actualidad no manifiesta. Pero que piensa el que piensa. Para que las cosas sean lo que son y lo que ocultan. A la vez. La historia del devenir cosa en el tiempo. Yo no pienso palabra al ritmo de la cosa que se habla. Yo pienso el nombre aún no asignado a las cosas. Porque pienso el nombre que dice ser cosa, cuando sólo es palabra. Porque pienso cosa.

Si amar es amarse, por qué pensar no iba a ser pensarse?. 'Solo l'amare, solo il conoscere / conta, non l'aver amato, / non l'aver conosciuto. Dà angoscia / il vivere di un consumato amore. / L'anima non cresce più'. (Pier Paolo Pasolini, 'Le ceneri di Gramsci')

28/02/2016

BANDIERA NERA.-

Y después, habrá también pasado?. Y después, será también pasado la pregunta?. Y si después del después la pregunta ya no es pasado, habrá entonces poesía?. Y después?. No habrá después alguno, porque ahora, que (me) formulo la pregunta, es ya el después del fin de la historia. Y si yo era pregunta en la historia, cómo fue pasado la poesía (y la pregunta del poeta?. Qué poesía era la mejor juventud, si esa juventud ya duerme bajo tierra?. Y si yo era pregunta (poética) en la historia, de qué huellas hablo ahora si, callada la voz de aquel poeta, vuelvo a formular la misma pregunta, a sabiendas de que el después es sólo la metáfora del pasado?. Sólo se conoce lo que aún no es, preguntando por el nombre de lo que acontece cuando dudo?. Y si yo renunciara a mi lengua (negando el relato, su letra y la lectura), sobre qué otro lenguaje (sagrado) podría hablar (después) poesía, cuando los poetas ya sólo cantan glorias patrias que los apátridas no cantamos?. Cómo sería la pasión de un nómada, si ese nómada está condenado a no conocer otros desiertos que el urbano?. Y si no hay desierto ni locos cómo mirar tras la máscara de quienes (aún) me llaman poeta?

27/02/2016

ACONTECE LUZ, CONTIGO (SIN TI). -

(Siendo silencio, que acontece duda, en la sombra)

Acontece cosas que fueron tiempo. Y acontece la memoria del tiempo. La memoria de las cosas que fueron tiempo es ahora cosa. De repente. Fugaz. Sin memoria. Pero con tiempo. En el tiempo. Que es tiempo de amanecida. Tiempo-luz. Que es sueño de cosas que fueron memoria. Al alba. Siendo ahora la cosa que (me) acontece. Despertar memoria (en el tiempo), siendo cosa que aún no es. (Ni memoria, ni tiempo).

Acontece que algo (me) acontece. Porque tal vez tú (memoria callada y cosa en el tiempo) me aconteces. Me acontece Pasolini.

Acontece creatividad, acontece la luz. Pero acontece, al mismo tiempo, oscuridad. Duda silenciosa, pero combativa. Acontece vida y el nombre que damos al acontecimiento, cuando no está. (Ni el acontecimiento, ni el nombre, ni la vida). Secuencia estética, que fue memoria de memoria, sin historia suspendida. En mi presente. La forma atrapada de mi ciudad. Que es la forma de tu recuerdo, cenizas poéticas. La forma de lo que mira y me mira. Que es tu ciudad del futuro. Atrapada en un presente, que es pasado, siendo deseo del pasado, deseando presente que atrapa huida. Siendo deseo de lo uno y de lo otro. De mí, contra mí mismo. Hablamos de nombre. Y al callar muerte, hablamos también nombre. Sin hablar vida. Hablamos poeta. Como hablamos de sentimientos. Como si el sentimiento bello pudiera hablarse. Como si cualquiera hablara vida de sentimiento ajeno. O presente-pasado, desposeído del nombre que le llamó historia. Tierra y sueño. El nombre de un sujeto inactivo, veloz. Por atrapar el acontecimiento que huye. Al ritmo de los nombres. Que fueron nombres no totalmente dichos. Cultura abortada. Nombres ocultos, pero expresados. Que fueron instante (que se habla y me habla) sin dejar de ser presencia. Ahora que escribo creatividad y que acontece tiempo. Oscuro. Ahora.



26/02/2016

EL ÚLTIMO DE LOS SABIOS ERRANTES.-

Una exige al papel que no bloquee la creatividad. (Mi voluntad de lectura no lineal, de mirada-infracción). Y me bloquea muy a menudo. Necesidad de escribir e imposibilidad de encontrar soporte alguno que me tolere. Esa es mi otra voluntad: decir fragmento, para no acontecer muerte. Ni siquiera la virtualidad de las hojas en blanco que desaparecen de mi pantalla. Tan pronto como en ellas no reconozco 'mi letra'. Tengo la sensación de que es ella (la creatividad bloqueada) la que se cansa. Que a nadie seduce esa letra escrita 'por costumbre'. A desgana. Ni siquiera el papel (escrito) cuando circula como lo que realmente es. Pretexto. (Que perdió inocencia al perder identidad). O, tal vez, cansada por mi temeridad. Por mi temeridad, por renegar del papel, cansado (él) de soportar manchas, cansado (yo) de jugar con la misma tinta. Escribir textos y diseñar mapas sobre otros soportes. Guardianes de mi inocencia. Cuando esos soportes no son tan leales como el papel que circula como mensaje y seducción. Si se toca al abrir un libro. Si el papel es pliegue. Si se huele entrelíneas la marca del autor, que es historia. En la historia. Que no es historia tan solo porque soporta nombres y acontecimientos. Manos que han dejado de ser prótesis de la pasión. Cuerpos que han perdido la sensibilidad de su piel.

Acontece creatividad. Acontece la luz. Pero acontecer no garantiza que exista algo o alguien que ilumine o crea. Los sujetos son siempre 'pasivos'. Nombres que soportan el 'nombre' de lo manifiesto. El nombre es cosa que sucede cosa. Afirmar que hay luz, como hay creación o hay silencio, es tanto como afirmar(me) como actor. Que acontece creatividad, como nombra luz. Que no representa, sino que 'es'. Epifanías de la muerte, que el papel (no escrito) me recuerda. Mi fantástico viaje. Tras las huellas del anuncio acontece lo que acontece. Vida y muerte de lo sublime, de lo santo. Y regreso, gestor de lo sagrado. E instauró la religión de un tiempo pasado, perdido en el futuro que negó mi actualidad. Yo soy el nombre de la estrella. Y la estrella (el proyecto, siempre inacabado) que yo sigo al nombrarla. Regresando. Sin volver la mirada hacia un paraíso que, al no existir, invierte el camino. Los valores del mundo de lo real concreto, la realidad negada. Tú eres el sueño que sueñas. Nómada. El último de los sabios errantes ('i magi randagi')

23/02/2016

BUONANOTTE, AMORE.-

Las noches no serían buenas, si los días no fueran pesadilla. ¿O es al revés?. Los sueños no serían bonitos sin que el amanecer sea sobresalto. ¿O también es al revés?. ¿Por qué te empeñas en desearme algo que no deseas, cuando noche y día son tan sólo nombres, que se nos antojan buenos y bonitos por si, a fuerza de repetirlos, descubro qué sea la bondad y qué la belleza?.

Pero bella y buena es, sin embargo, toda persona que, sabiéndolo, sigue deseándonos puntualmente felices besos (morados, blancos o azules ...)

21/02/2016

METÁFORA ENAMORADA.-

El cuerpo de quien se ama (o del que una se enamora) es un mapa en el que no es posible excluir lugar alguno. Y el sexo debería ser, en ese caso, una recurrente manifestación de un roce complejo: miradas, caricias, besos, abrazos y, especialmente, orgasmos. De las más complejas manifestaciones. También. Miradas, caricias, besos, abrazos y orgasmos que, de alguna manera, habrían de ser 'excluyentes'. Es decir, no pueden compartirse 'así' con una 'tercera persona'. Porque, cuando se ama el mapa del cuerpo a quien se ama y del cuerpo del que una se enamora, en ese mapa hay lugar para cualquier otro 'roce complejo', si es sagrado el lugar que, en el mapa, ocupa el cuerpo de quien se ama, o del que una se enamora. El cuerpo que no luce otra máscara que cuerpo-máscara, que sólo es metáfora de ese complejo y excluyente roce. Pero 'metáfora enamorada'

18/02/2016

SONO LEONE L'AFRICANO

(Ma non ho le prove)

Asumo el riesgo de llevar esta vida. Vagabundo. Nómada. Y mal-eante. Siempre al borde del abismo. Infractor por elección. Vivir contracorriente es mi destino. Mi pathos se llama confusión. Duda por sistema. Jamás irreverencia. Porque sería irreverente si traicionara la memoria de mis padres. Aunque mi discurso sobre la historia sea contradictorio. No me gusta un presente que no me permita ser actual.

‘Sono Leone l’aficano’, porque soy un filósofo loco. Aprendiz de poeta. Cuarenta años después sigo siendo el mismo, a pesar de que ya no soy el mismo.

18/02/2016

BAILAR LUGARES PARA ESCRIBIR CUERPO.-

El loco habla danza para hablar poesía. El lenguaje escrito de la danza es la realidad de la poesía. Del estilo de vida poético. Aunque ahora los poetas sean urbanos y sólo bailen soledad. Sabías que, al amanecer, calco siempre el mapa de tu cuerpo y bailo el vino de tus lugares?

14/02/2016

A LA MANERA DEL AMOR.- (O de la muerte, que el amor baila)

Hablo lo que no hablo. Escribo lo que me escribe. Hablo presente. Para hablar lenguas perentorias. Hablo de muerte hablando lo que hablo. Escribo y leo muerte. Cuando, para un marxista, la muerte no es problema. ‘Come marxista è un fatto che non prendo in considerazione’. Problema es lo que nos habla sin hablar. Que escuchamos si sólo nos importa la vida. El amor al hombre. Por ser hombre. Y no emulación de dios alguno. De belleza y sonido alguno. Profanos, decimos. El problema es el problema de la realidad. Y real es el mundo de mi imaginario. Y de mis sueños. Como real es el discurso sobre ese tipo de realidad. Pero no existe necesariamente correlación entre ese tipo de realidad y la realidad del mundo que se vive como se vive y se sueña (despierto) como se sueña.

La ‘lengua oficial’ nos describe mundos formales que, necesariamente tampoco, han de ser correlativos con la actualidad de esa lengua. Lengua del recuerdo y la memoria, en personas y cosas. Lengua de la producción cultural pasada. De la historia de un pueblo. Y de sus huellas. Al nivel de desarrollo que ese pueblo se encuentre (antiguo, paleo-industrial, moderno o contemporáneo, con sus variantes de campesinado, pequeña burguesía, burguesía, fascismo y capitalismo salvaje). La ‘lengua oficial’ es un instrumento de comunicación. (Y de poder). Pero no garantiza que al comunicar, ‘hablando lo que no hablo’, podamos ser comprendidos. Comprender la vida no es hablar la vida. Porque sólo se comprende la negación de vida hablando de la muerte, que, al comunicar, confundimos con vida.

Ésa es mi contradicción. Hablar lo que hablo. Y sugerir pasión por hablar lo que hablo. Y no hablar lo que hablo. Y sugerir resistencia por no hablar lo que hablo. Estar en el mundo. Desesperada pasión por estar en el mundo. ‘Disperata passione di essere nel mono?’.

‘Mao i, con il cuore cosciente di chi soltando nella storia ha vita, potrò mai piú con pura passione operare, se so che la nostra storia è finita?’. La pasión es voluntad de permanencia. Más allá incluso de uno mismo. Si nada trasciende. Si se agotan los flujos y se atrofian los canales ya es imposible el relato. El fin de la historia es el fin de los relatos. Porque el narrador no encontraría ya objeto o acontecimiento alguno que narrar. A iluminar. En tiempos de brutal contradicción. ‘Ma come io possiedo la storia, essa mi possiede; ne sono illuminato: ma a che serve la luce?’

Hay que hablar cosas, decir cosa, para que las cosas sean?. O hablamos cosas, sin decir cosa, para simular cosas y relaciones de cosas?. Para simular que algo acontece, aconteciendo realmente 'de otra manera?'. El fin de la historia es sólo el fin de la historia hablada. Nunca de la historia dicha. Porque la historia que se dice es una historia interminable. Y quien dice historia está en la historia. Y es historia.

La relación entre lenguaje y pensamiento (para hablar o decir cosa) es una 'cuestión lingüística'. Ciertamente. El modo como el hombre adquiere y usa su particular lengua nos permite establecer 'principios universales' para una 'cartesiana' gramática general o filosofía de la gramática. Que no necesariamente ha de corresponderse con lo que hoy llamamos 'gramática generativa' (Chomsky).

En mi tentativa de mostrar 'el rostro enfermo de la belleza', no hace tanto lo afirmaba, a la manera de PPP: 'No me hablen de la vida, porque la vida no se habla. Me habla. Y me recuerda que hablar de vida es hablar mentira. Negar las sombras. Y el vacío de quien habla. La ausencia de perspectiva estética. La mentira del loco es el vacío. No simulado. Decir mentira es hablar fragmento. El único lenguaje que nombra actualidad. Y tránsito. Decir vida es sugerir un todo inexistente. Porque el lenguaje de las cosas se articula 'de otra manera'. A la manera del amor. O de la muerte, que el amor baila'

'Lo scandalo del contraddirime, dell'essere con te e contra te; con te nel cuore, in luce, contra te nelle uie viscere'. 'Eppure senza il tuo rigore, sussisto perché non scelso. Vivo nel non volere del tratomontato dopoguerra: amando il mondo che odio -nella sua miseria sprezzante e perso- per un oscuro scandalo della coscienza ...' (Pier Paolo Pasolini)

02/02/2016

ASÍ ES MI RUINA INTERIOR.-



No hay ruinas. Hay ruina. Como no hay interiores. Hay interior. 'Mi' interior.

El plano sobre el que proyectamos esa ruina es ruina. De lo ocasional. De la mentira. No es plano estable. Como tampoco es estable la intensidad y flujo de la proyección. Ni siquiera un cuadro es estable. Estable sería, en su caso, la traición del artista cuando da autonomía a su obra.

El plano sobre el que la ruina se proyecta es ocasión. Mentira. Plano en penumbra reconocible sólo 'desde dentro' (que es fuera del cuadro). Y 'dentro' del interior de la ruina. El interior de la ruina es una misma. Que es también ruina.

El cuadro (que ve la ruina) es epifanía de la ruina. Lo santo que la ruina es. Que, siendo fuera, no deja de ser sagrado. Esta es la efímera existencia del interior 'fuera de sí'.

Lo exterior es sagrado si es reflejo de la sacralidad. Metáfora de cosas o imágenes de cosas, que ocultan sagrado fingiendo profano.

En mercados públicos compramos ruina, fingiendo comprar cosas. 'Ruina desvelada', que ni siquiera vale el valor que se asigna a cosas-mercancía. Las cosas valen como manjar. Porque el valor es seducción o es no-valor. El acto de comerlas es valor. El acontecimiento del comer. Las cosas que seducen, que nos hablan, son valiosas si se gastan, consumen. El valor es valor de ruina. Valor de sí misma. Compramos valor pasajero.

Así es mi ruina interior. Un 'así' que es la dueña de esa ruina. No otra cosa. Que ni siquiera es 'así como'. Porque la dueña es ruina y espejo de lo que la ruina nombra. No hay ruina como la ruina de quien se ve ruina en ese cuadro en penumbra. Porque sólo ella puede callar lo único que sabe: 'Así es mi ruina interior'.

08/02/2016

LA MIRADA DEL POETA.-

Cuando miro un cuadro intento espontáneamente 'mirarme'. Detrás de qué trazo, color o juego me reconozco. Pro yo nunca seré el autor del cuadro. Ni jamás estaré allí donde el autor del cuadro imaginó y pintó luego el cuadro. No sé cuáles fueron sus estímulos. Aún en el supuesto de que haya podido conocerle, nunca se conoce a alguien en el momento de su acto creativo. Sin duda 'tu hombre-autor' (capacidad de ser humano-creador) es la metáfora de lo real (soñado o por soñar, supuestamente vivido, historia). Y dentro de ese conjunto (realidad) te incluyo. Tener liquidez es demostrar solvencia. Pero también probar la propia inocencia: Que no se pinta para matar a alguien (algo) o para matarse a sí mismo. El cuadro pintado es una generosa herramienta de libre uso y consumo. Si la obra te habla 'desde la obra' (el lado oculto del cuadro, del que sólo sabe su autor).

Lo crítico, lo moderno, la racionalidad instrumental es el signo de nuestro tiempo. Porque nuestro tiempo es aceleración. Rápido consumo de productos en mercados sin rostro. Deshumanizados. Triste sería que se consumiera arte como 'desarrollo', adaptación a exigencias 'modernas' de disfrute. Cuando los eventuales consumidores aún no saben cómo fue posible el salto: de una edad (estado) de progreso a otro en el que ese progreso ya es historia, que se 'muestra' (en museos) tan solo como eso. Lo que fue. Sin que importe saber por qué y cómo fue lo que sucediera, protohistoria (en definitiva) de lo que ahora sucede. Ha llegado la hora del consumo rápido, inmediato. Tele-consumo, información que no genera bienestar posible, porque no genera conocimiento estable. Ni siquiera saber qué papel ocupo yo ahora (como ser humano) en el universo más inmediato.

La mirada del loco fue alguna vez postmoderna?

07/02/2016

## CROMOFANÍAS.-

Hablamos de campos desde posiciones de visión. Pensamos espacios desde posiciones de interés. El ángulo del objetivo. Que son posiciones de mirada. (Y estrategias de huida o exclusión). Leemos lo proyectado sobre el campo desde posiciones de escritura. Sobre redes de líneas y trazos, que generan mapas. Que sugieren o nombran figuras, que ocupan un lugar. Que hablan realidad hablando cosas. Agrupaciones de cosas. Leer es organizar posiciones. Y relaciones complejas entre posiciones y objetivo. La luz señala posiciones. (Más allá del mapa). Y los objetos iluminados sugieren relaciones de sombras. Composiciones de lenguaje. Archipiélagos.

Las posiciones de visión o de interés son posiciones filtradas, veladas. El filtro hace que el campo sea flexible. Atrapar esa flexibilidad es tender un nuevo velo sobre la parte hablada o leída de ese campo. Oficio de artista. O de poeta. El habla es sonido. O carencia de sonido. Música o silencio. Silencio para hacer perceptible el sonido ambiente. El lenguaje de las cosas, que atrapamos sobre el plano. Que pare la música y el ajetreo de cámaras. El trasiego de cables. (Aconseja el guionista). Que sólo silbe el viento. Que anticipa el soplo, la pasión que anida en el corazón del cineasta. Que la parafernalia del rodaje sea lo que es: tensión. Ante lo oculto. Misterio a desvelar. Que ordena acción el director de la obra. Desde dentro de la obra. Desde su particular posición de mirada. Y los objetos que anima esa mirada, sin sacarlos de contexto.

Que hable lo sublime, la voz cromática del hijo de Giotto (Pier Paolo Pasolini)

06/02/2016

## LA FORMA DEL LUGAR.-

Un director no abandona el rodaje si el cuadro se escapa del campo. El lugar del cuadro queda. Porque el cuadro será siempre historia. Su propia historia. Registro oculto, que la cinta capta, captando también su ausencia. Que es presente. Imagen en movimiento que se detiene. Siendo movimiento. Simulando escape. Se ausenta la visión en el campo. Se oculta, cuando el objetivo es reflejo. Visión ausente. Que siempre es desierto. Realidad muda que, de repente, deja de comunicar. Siendo actualidad. Reconocerlo es una estrategia de enfoque. Que enfoca perspectivas de situación. Que es también no estar situado. Estrategia de enfoque. Poder de la imagen. No de otro poder que no sea el poder del registro. Que la imagen registra. El director se adentra en ese campo. También, si es necesario. Sin apenas dar instrucciones al objetivo. La cámara (su cámara) seguirá siendo su doble. En el lugar del cuadro queda ciertamente vacío. Un lugar acontecido. Figura tenue, tal vez, de dimensiones ocultas. Silencio que esa realidad oculta deja ahora en su lugar. Que es el lugar del suceso. Y del vacío. Que es el lugar de un director de cine.

(Pasolini, *La Forma della Città*)

05/02/2016

## DE PASIONES SOMBRÍAS.-

Más allá de la razón geométrica sólo hay fronteras. Más allá de esas fronteras hay silencio. Y pasos fronterizos. Por los que yo no paso. Ni quiero. Hay tal vez vacío. Espacios jamás ocupados. (Ni imaginados). Formas no geométricas, que el mito oculta. (Tal vez negación de formas, sombras imposibles). El más allá de la razón es voluntad de movimiento, de no estar donde se está. (Voluntad de luz). De saltar de soporte en soportes. Porque la razón del tiempo es paso, salto que fue paso. Instante agotado. Espacio desalojado (tal vez). De luz. Geometría de la razón límite. Muda.

Más allá de mi razón geométrica yo soy mi propia frontera. Que sabe de silencios, atrapados en paso fronterizo al que jamás debí acercarse. Atrapado en el abismo. Que es tu precipicio. Atrapado en paso fronterizo. Entre la razón geométrica. Y la sombra, que ya no es siquiera vacío

04/02/2016

LA AFONÍA DE LA CARNE.-

(Pecados de silencio)

Qué escribiría si ahora escribiera. Necesito escribir y no puedo escribir. Mi silencio es mi soledad. Vacío de lenguaje. Lenguaje de palabras o lenguaje de realidad. Vacío de lectura. Ni siquiera puedo afirmar lo que afirmo: que esto es suceso. Que el vacío sucede. Porque afirmar es otra forma de lenguaje. No sé si, al menos, es real mi necesidad de saber. De saber lenguaje. Saber si puedo escribir y qué. Si la información es acopio de mensajes, que se escuchan o se ven. Se escriben o se leen. Afirmarlo hace que la información diga o, al menos, señale?. Hacer acopio de mensaje sin saber qué es mensaje para enviar mensajes. El 'como sí' es lo que acontece?. Y acontece silencio. No palabra, ni imágenes. Y si sólo acontece silencio cómo escribir realidad si ya lo he escrito todo?. Y si acontece escritura cómo puedo hablar silencio sin que la soledad me escriba?

'Sur la vitre des surprises / Sur les lèvres attentives / Bien au-dessus du silence / J'écris ton nom' (Paul Eluard)

Y si no hay sorpresas, ni labios atentos, ni silencio, cómo pecar de carne para no escribir tu nombre?. Y cómo callar de mirada si no sé siquiera qué escribiría si ahora escribiera tu cuerpo?



24/01/2016

IL MONDO NON MI VUOLE PIÙ, E NON LO SA.-

(Fragmentos de un texto imposible, como confesión o epitafio)

*'Del monte Lu se parte para regresar. Y al regresar, uno se da cuenta de que todo estaba ya en el lugar de partida. Todo, menos la conciencia de la necesaria inutilidad del viaje. La visión, entonces, se consagra en el ser'. (Chantal Maillard)*

Real es la pasión por el límite, por el riesgo, por la aventura. Verdad es la tensión irresuelta (que esa pasión alimenta). Entre el más allá del límite y el más acá del deseo. Reconozco que estoy dominado por el sentimiento de la supervivencia. Reconocerlo es real, porque sólo es verdad lo que ese reconocimiento genera. O anticipa.

Más allá de la duda. Imperativo nietzscheano del 'aún no basta', ser humano es ignorar los límites, no saber o querer saciarse. Para pedir o esperar mucho más. Y deseárselo de otra manera. Quererlo 'todo'.

Sentimiento que en mí se fortalece cada vez que la realidad me agrede, con la crueldad a que me tiene acostumbrado.

Sed de verdad. Conocer lo que aún no conozco, sin que ese 'aún' se reduzca a la secuencia, al instante, al paso, a la fisura. El viaje es inútil. Necesario, sin embargo, saber que lo era. Aceptando, reconociendo lo que soy: un hombre y un destino, eterno caminante, nómada por opción irreversible. Sé que mi camino comienza cuando el viaje ya ha acabado.

La verdad es la resolución de la agonía. El 'basta' definitivo. El 'aún' es la certeza de que el tiempo de la verdad no pertenece al tiempo de la cordura. De la razón. Mi imperativo (nietzscheano) es praxis: la vida reducida a un mantra ('aún no basta'). Un grupo de palabras ritualmente organizadas. Y palabras que no siempre son sólo un lenguaje escrito de fonemas. La gramática de lo acabado. (Para garantizar la fluidez, para que circule).

Sabias son las palabras del poeta, que no siempre es cómodo 'compañero de viaje'. Por eso un sabio debe aprender a 'decir' su sabiduría, y, a menudo, de forma tal que 'suene' como a locura. La filosofía de los filósofos ya no es estilo de vida que seduzca. Callan, porque ya nada tienen qué ni a quién cantar.

Dialéctica de una ilustración abortada, la sintaxis del 'discurso que es historia viva' relaciona sonidos 'legales' (huidizos, imperceptibles) con los 'sonidos legales' de la normalización. 'Legales', por demasiado cercanos o recurrentes. O porque el ruido ambiente nos impide detectarlos. Palabras que nunca habían sido escritas, como la 'rosada' fresca de los canalillos, de 'un sonido' mítico. Contemplar (absorto), desde la ventana de mi niñez, el discurrir de la avalancha de agua calle 'empedrada' abajo. Y el descenso de otros bruscos descensos cercanamente lejos, como esos 'caideros', misterio blanco y gélido de las montañas de mi pueblo en invierno. El sonido de las hablas o jergas (el verdadero lenguaje materno) que 'amenazan' la homogeneidad de 'la lengua oficial del Estado' (del Poder).

'Fuente de agua de mi pueblo. Ningún agua es tan fresca como en mi pueblo. Fuente de rústico amor' (Pasolini, 'Acque di Casarsa'). Ráfagas de viento de mi impetuosa 'mejor juventud'. Y, por serenos ahora tan poco familiar, puede que el viento ya no sople, ni siquiera en el desierto (porque ahora sólo hay desiertos urbanos). Puede, pero nunca ha renunciado definitivamente a hacerlo (porque es viento sólo cuando sopla). Ése es el sentido de mi angustia: hacer valer mi agónico 'aún no basta' (partiendo y regresando al monte Lu, para saber de viajes inútiles, sin sentido que no sea recíproco).

Aunque sé que el otro y lo otro es infinitamente menos importante que yo, he de admitir, sin embargo, que son los otros (y lo otro) los que hacen la historia. Yo seguiré estando al borde del abismo: entre cuerpo e historia (por narrar o vivir). Entre el exceso de los sentidos, el desborde sexual ligado al tiempo sagrado, a la fiesta primitiva que instituye el rito, la pasión, el placer estético encadenado al abrazo erótico. Yo seguiré estando 'en el límite', al borde del abismo: entre carne y piedra.

Sísifo trata, a pesar de todo, de agotar el campo de lo posible. También yo confieso que lo intento. Fuerza cognoscitiva de la confesión (el reconocimiento de los límites, la imposibilidad de ser herético sin ser poeta, sin obra de arte). 'Dès à présent je suis sûr de moi; après ce que je viens d'oser dire, rien ne peut plus m'arrêter' (Rousseau, 'Confessions')

Tal vez (dejarse) morir es un desesperado gesto de quien se siente atrapado por una irresistible voluntad de supervivencia. Forzando un reconocimiento de lo que se pudiera haber sabido de mí. Obligo así al mundo para que 'sepa' de mí, aunque (ese mundo que jamás volverá a ser mío) ya no lo 'quiera'. 'La palabra libertad, en lo más hondo, no significa sino libertad para elegir la muerte' (PPP, 'Empirismo herético')

Orson Welles: " Povero Stracci. Crepare... non aveva altro modo di ricordarci che anche lui era vivo... / Pobre Stracci, al morirse nos ha demostrado a todos que una vez estuvo vivo". (Pasolini, *La Ricotta*)

Margerethe von Trotta escenifica, en 'Mariana y Juliana (Las hermanas alemanas)' esta trágica contradicción: querer saber cualquier 'verdad' (oficial), 'sabiendo' que la realidad es otra, para (diez años después y con las pruebas en la mano) poder verificar que ya a nadie interesa la verdad de la verdad de la realidad (oficialmente) negada.

El silencio cobra pleno sentido más allá del orden del discurso. Y la palabra cobra pleno sentido cuando no es ella la que ordena el mundo de las cosas, sino cuando esas cosas (sin palabras impuestas) justifican otro orden de discurso. Las cosas no existen por la palabra que se le imponga. Las cosas, la epifanía de lo real, hablan un lenguaje que genera otro tipo de escritura.

Rutina diabólica, o el sueño de una cosa, del loco. Cada mañana abro esa absurda caja de sorpresas que es un amanecer (de nuevo). Y verifico, cada mañana, que la sorpresa es que no hay sorpresa. Cada mañana, cuando 'urge saber del mundo', conocer el 'lenguaje de lo realmente existente', el lenguaje nunca escrito del Poder. Y a sabiendas (esto no puedo perdonármelo) que 'ninguna palabra que suene desde lo alto, tampoco una palabra teológica, tiene derecho después de Auschwitz, si no es transformada' (Adorno, 'Dialéctica Negativa').

16/01/2016

LETTERA D'AMORE.-

Te voy a contar, amigo imaginario, qué era antes una 'carta de amor'. De las que ya nadie escribe, con ese 'enganche' al wasap y a otros diabólicos inventos (para no pensar). Porque una carta es una carta. Y el amor?. Qué absurdo, hasta los sentimientos son ahora virtuales!. Y una carta, querido, es una carta si es mensaje escrito de la realidad. De mi realidad (y de la tuya), que contamina la añoranza del otro. Y la turbulencia que su imagen genera. Y el desgarrro, la soledad del otro. (Y la mía)

Una carta ('de puño y letra') es una carta, si es pasión (cargada de eros), mensaje que tan solo la locura dicta. Tan importante (para que sea carta) es también la pluma. ('Fine line uni pin', dicen ahora). Y un 'papel de carta', que no se utiliza para envolver regalos. (Otra forma en desuso, mensaje-sorpresa que, en contadas ocasiones, anticipaba el singular color de la envoltura). Y con la pluma y el papel no es menos importante la tinta y la firmeza de la mano (que no siempre es firmeza, porque tiembla, si es duda). Y hay un sobre en el que escribo un nombre, por el que llamo al deseo distante. Que nunca lo escribo como la última vez. Ni jamás volveré a escribirlo como lo haría ahora. Y en una carta se escriben cosas que sólo los enamorados entienden.

Te voy a revelar un secreto. Anoche, por ejemplo, escribía: 'E poi ti sei svegliata e sorridendo ancora nel sonno mi hai baciato e ho sentito che non dovevo temere niente, che noi saremo sempre come in quel momento, uniti da qualcosa che è più forte del tempo e dell'abitudine' (Antonioni, *La Notte*, 1961)

Estaré enamorada (y yo sin saberlo)?. (Sé que anoche 'nos dieron' las 4 de la madrugada, seis horas menos en cualquier otro país). Y tú, sin saberlo.

15/01/2016

CIAO, ACCATONE.-

No me hablen de la vida, porque la vida no se habla. Me habla. Y me recuerda que hablar de vida es hablar mentira. Negar las sombras. Y el vacío de quien habla. La ausencia de perspectiva estética. La mentira del loco es el vacío. No simulado.

Decir mentira es hablar fragmento. El único lenguaje que nombra actualidad. Y tránsito. Decir vida es sugerir un todo inexistente. El lenguaje de las cosas se articula 'de otra manera'. A la manera del amor. O de la muerte, que el amor baila

[Ayer murió Franco Citti, el Accattone que llevaba dentro]

‘La morte non è nel non potere più comunicare, ma nel non potere più essere compresi’ (Pier Paolo Pasolini)

14/01/2016

LA MEGLIO ZOVENTÙ CHE VA SOT'TERA.-

(Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975)

Anoche bailaba eros con thanatos. Huí de la pista. No podía soportar el regreso (a destiempo) de la cordura. Escribo ahora (más cuerdo aún, si cabe) para callar. Callar(te) el ritmo mudo de aquel penúltimo vals. La indiferencia de aquel macabro vacío. Callar(te) el silencio. La negación del fragmento que no es. Porque tampoco hay todo. Ni vacío. La negación del vacío (del todo y del fragmento que no es) también es vacío. Desierto. 'L'è il lutto della Julia che va a la guera', Y el grito (del loco)

09/01/2016

LA VERA MORTE STA NEL NON ESSERE PIÙ COMPRESI (PPP).-

(‘J’aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté’)



Qué prefieres?, recuperar el rostro que ya no es tal como lo recuerda tu deseo?, o recuperar la locura que ya no bailas si tiembles frente a la belleza de ese rostro que ahora te sorprende, porque es más bello aún?. Mi rostro fue siempre un rostro de deseo, que hace más seductor el paso del deseo por el rostro y por la locura de no haberme deseado a tiempo, sin dejar de desearme ahora joven, al borde de cualquier precipicio.

Tengo necesidad de hacer. Re-hacer mi rostro, sin regresar a un pasado que es presente. Estoy enganchado al hacer. A cada instante del hacer se superpone el instante siguiente. Del qué (debo, quiero) hacer. Mi vida es una secuencia ininterrumpida de actos en los que yo soy un actor ocasional. Pero ser el actor principal del devenir presente no excluye asumir el riesgo (y la responsabilidad) de hacer lo que debería haber hecho. No me libera de un presente trasnochadamente 'culpable', cuando he accedido (con trampas) a ese instante del paso al instante que llega. Cuando no hice uso de la oportunidad a mi alcance mientras vivía el instante precedente. La oportunidad al alcance es comunicar pasiones, habiendo llegado a un nivel de comunicación sin precedentes.

La historia es ciertamente mi historia. Pero también es la historia de las cosas colindantes que hacen de mi historia actualidad manifiesta, real. La cultura subyacente (y cómplice) de ese conjunto de sentimientos que no puedo siquiera organizar. Para ser responsable de su eventual uso. Para disfrutar o excluir posibilidades.

Devenir es devenir pasión por el qué hacer. Y por el qué hacer de los demás que van a determinar la intensidad de mi propio compromiso histórico. Y la inestabilidad estable del mismo.

La urgencia de vivir haciendo no me libera de la urgencia de vivir comprendiendo. Comprender el tránsito no es poder comunicar (hacer partícipe a otros de) la carga que soporto al pasar. La muerte es, por eso, lo que es: no poder ser ya jamás comprendido. Sólo yo soy tránsito. Que contamina tu tránsito. Sin que ya siquiera ese tránsito sea el objeto que pasa. Sólo soy el nombre de lo que transcurre. Nombre que consumen otros. Dejándome hambriento de paseo (vivir pasando y deseando). La voluntad de sendero que me robaste.

La urgencia de comprender y ser comprendido es la urgencia de vivir haciendo, sin morir comunicando. 'Y aquellos que fueron vistos danzando fueron vistos como locos por aquellos que no podrían oír la música' (Nietzsche). Y tú perdiste a destiempo la sensibilidad para bailar mi música, bailando mi cuerpo.

Era sólo una sonrisa, nada más. Una pequeña cosa. Una hoja en un bosque que está sacudiendo el batir de alas de un pájaro asustado. Eso era yo. Pero seguías escalando, descubriendo senderos que no iban a llevarte a parte (conocida) alguna. En la que estuviera mi rostro. Por conocer. Y la belleza que tus ojos querían regalarme.

'Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque que vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté' (Marguerite Duras)

07/01/2016

CAPITALE DE LA DOULEUR.-

[A la memoria de tu carne, que es memoria (del color) de mi piel]

Memoria de olores, la memoria de las cosas es la memoria del lenguaje (escrito) de la realidad. Lenguaje que escribo (capturo y canto) al escribir cosas. Al escribirte. En la capital del dolor. Recordar no es hacer memoria de las cosas que olvidaron sus nombres. Ni el olvido del olvido de tu memoria. Ni adjudicar memoria fingiendo correspondencia. Pongo cosas a los nombres. Nada más. Porque recordar la gramática del lenguaje no escrito (ni hablado) de la realidad es generar sintaxis de imágenes (máscaras) de cosas.

Cantando el dolor de tu carne, brindamos. A la memoria de las cosas (sin historia, ni realidad sintáctica) sólo brindan los demonios (diurnos) de la noche. La memoria de las cosas es la memoria de esa memoria que yo (desmemoriado en la historia) usurpo a las cosas. A quién hablan y qué hablan las cosas sin historia es una pregunta sin consumidor de palabras conocido. O lector de periódicos aún no escritos. Pregunta, que a nadie va dirigida, siendo ese nadie productora de gramáticas, dueña de mis imágenes. Los nombres de las cosas que nombro es la imposibilidad de hablar cosas desde un nombre imposible. Mi nombre borrado, innostrado. Que se escapó de la cinta, antes de que tu cámara me enfocara.

Porque he llegado demasiado tarde (o pronto) al mercado de las cosas, cuando las cosas que hacían de mí otra cosa eran sólo memoria sin curso. La memoria oculta de tu historia. Yo, hombre-dios (monje exclaustado y virgen), pacto con los mortales-poetas la memoria de las cosas. Poniendo a Satán por testigo. O a Dante o al Marqués de Sade. O a la negación de la contingencia y del placer de seducir, el cuerpo (seducido y seductor) de los cuerpos de Bukowski. Y tu cuerpo. Que 'je chante pour chanter'.

Tiemblo de felicidad al saber que no he comido carne humana cuando fuiste mi manjar preferido. A la mesa de mi dolor (siendo yo carne y tú, muerte sin sexo) sigues sentada. Ahora (que ya ni siquiera cantas por cantar) sé por qué 'je t'aime pour chanter' (Paul Éluard)

07/01/2016

(PENSANDO) LOS LÍMITES DE MI CUERPO.-

La angustia de no (poder) vivir en la historia, siendo yo historia sin fronteras, me obliga a pensar en los límites de mi cuerpo. Que son los ya cercanos límites de mi poesía y de mi locura. La angustia de no vivir la poesía y la locura, siendo yo un poeta loco, *okupa* de la filosofía mundana, me obliga a pensar en los límites de mi cuerpo. Caminante sin camino, que pasa. Camino de las sombras. Cuando el viaje hacia la luz aún no ha terminado. La angustia de no poder vivir en otra historia (contra la historia), me obliga a demostrar la inocencia. Libre de 'culpa', para que el tránsito me resulte leve. Para pensar en los límites de mi cuerpo (y sus máscaras), más allá de una historia, que nunca fue pasado. Quiero vivir en el tiempo. Para no morir de tiempo. Ni morir de luz, por no morir en la sombra. Quiero recuperar el tiempo de mis padres. Y el de los padres de mis padres. Y el de las cosas, de los padres de mis padres. Desheredando al hijo. Para que los hijos (que nunca tuvimos), no sean los eternamente culpables.

07/01/2016

ENTRE ESCOMBROS DE VALORES HUMANOS.-

*(Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas, PPP)*

Es triste aceptarlo. Pero la luz y la alegría de la pobreza panteísta es sustituida, ahora, por la oscuridad y la tristeza del destierro en el asfalto, donde los campesinos se convierten en obreros, parados o ladrones. La pérdida del contacto ancestral con la naturaleza es la pérdida del paraíso. En el mundo campesino había normas establecidas por los propios dioses en un pacto con los mortales. Hoy, en cambio, nacen leyes nuevas, donde no hay ley, nace un nuevo honor, donde es honor el deshonor. En nuestro mundo sin dioses, la piedad es ser despiadado, la esperanza es no tenerla.

La televisión ha puesto fin a la era de la piedad y ha empezado la era del hedonismo. El lenguaje de la televisión es demoledor porque no admite réplicas, ni alternativas, ni resistencias. El vacío cultural interior, el vacío antropológico, se llena con la delincuencia, la violencia, la droga. La destrucción es más grave aún, porque no estamos entre escombros, por desgarradores que sean, de casas y monumentos, sino entre escombros de valores humanos.

Un esnobismo pequeñoburgués recorre ahora los espacios del desamor y de la memoria. Pero esa 'demasiada libertad sexual nos convertirá en terroristas'

06/01/2016

BONJOUR, TENDRESSE.-

La 'velocidad', en tanto que medida del ritmo del tiempo, determina la política y lo político. Determina los cuerpos, mi cuerpo. Determina el cuerpo de la mujer, que no 'se construye' por oposición al (o negación del) cuerpo del hombre. Determina, por tanto, la cantidad y calidad de las emociones. Determina, en consecuencia, cualquier modelo de bienestar o equilibrio psicosocial, inestablemente sostenible.

01/01/2016

BUONGIORNO, 2016 –

(Goodbye, Pasolini?)

Pensando la diferencia celebramos el origen de la repetición. Pensando el mito celebramos el acontecimiento de la llegada: recuperamos lo nuevo que la locura hace instante. El presente de de un relato interrumpido. La voz callada de la historia. Y la fuerza oculta de lo que era actual, antes de ser fugazmente contemporáneo. Celebramos la diferencia que sólo el poeta puede nombrar. Celebramos la repetición, que sólo es un eros agónico, muerte suspendida, de la que sólo thanatos puede liberarnos.

27/12/2015

LA DESCOLONIZACIÓN DE LA VERDAD (Y DEL PODER).-

El que el Parlamento español 'acoja' entre sus filas a una mujer negra y eso sea noticia nos debe hacer pensar. Cuarenta años después del pretendido 'fin de las dictaduras' y del 'coloniamismo' la crítica de Orson Welles a los media (y, en general, a todo el sistema educativo) sigue siendo actualidad:

"Lei non ha capito niente perché lei è un uomo medio: un uomo medio è un mostro, un pericoloso delinquente, conformista, razzista, schiavista, qualunquista. Lei non esiste... Il capitale non considera esistente la manodopera se non quando serve la produzione... e il produttore del mio film è anche il padrone del suo giornale... Addio." (Leyendo 'Mamma Roma' en 'La ricotta' de Pasolini)

Negros (Rita Bosaho, ahora) o sordomudos (como Silvana Mangano, la Assurdina Cai de 'La Terra vista dalla Luna'). O cualquier otro representante de la desigualdad o exclusión por las más diversas razones, no deberían ser 'noticia' sólo si, por azar u oportunismo de partidos, asumen la representación que en cualquier instancia (y, en democracia), les correspondería.

'Gente di colore./ È nella speranza che l'uomo non ha colore./ Gente di colore./ E nella vittoria che l'unico colore è il colore dell'uomo' (Pasolini)



26/12/2015

QUÉ NOS HA PASADO?.-

Pedir piedad a un dios muerto, masacrado y abortado, cuya sangre circula por las cloacas de la postmodernidad?. En las fronteras de la dignidad, los arrabales internos de la memoria, bebemos sangre pagana, arte mudo, para disfrute de pasiones satánicas, que ya ni siquiera luchan contra la pasión de la tolerancia, de una piedad mezquina.

Sin naturaleza, ni historia. Sin el misterio, ni la sacralidad de la que presume lo público. Nos arrodillamos ante las ruinas de Palazzo. Como si de esas cenizas (confundidas con las nuestras) pudiera surgir emoción alguna. Un poema, siquiera. O un negro silencio, sentada (sin tiempo) frente a la dulce tumba de John Keats. Antes de abandonar el Testaccio.

'This grave contains all that was mortal, of a young english poet, who on his death bed, in the bitterness of his heart, at the malicious power of his enemies, desired these words to be engraven on his tomb stone: here lies one whose name was writ in water'

24/12/2015

NAVIDAD SUSPENDIDA.-

Mi canto es triste si la melodía no es acorde. El pausado ritmo de la actualidad y la sacralidad de sus cosas. Ése es la partitura de un canto que no termino de cantar. De una pieza inacabada para la que no encuentro ni voces ni instrumentos musicales adecuados. La clave importa. Pero se (me) nubla el pentagrama. Y el coro. Y la piedra sagrada. Y la ausencia. La pérdida de una misma. De los orígenes. De la fe de nuestro mayores. De la naturaleza (sin Dios), de la cultura (sin hombres) ... Me nublas la melodía

22/12/2015

Mi rebeldía nunca fue clerical-fascista, ni liberal-burguesa. A contracorriente, he sido siempre un rebelde cristiano-marxista. Sobre la tarima, en tascas y tugurios. En mis textos. Y hasta en mi turbulenta vida privada. Simulando sumisión no fue necesario ser rebelde clandestino. Bendito riesgo. No me arrepiento de haberlo asumido. De haber vivido 'al borde del abismo'

'Avere il coraggio di dire ai giovani che essi sono tutti sovrani, per cui l'obbedienza non è ormai più una virtù, ma la più subdola delle tentazioni, che non credano di potersene far scudo né davanti agli uomini né davanti a Dio, che bisogna che si sentano ognuno l'unico responsabile di tutto' (Lorenzo Milani, 1965)

16/12/2015

MARCO BELLOCCHIO: 50 AÑOS DESPUÉS.-

El teatro de la ambigüedad no es el teatro de la palabra. Si es que lo ambiguo es tema de guión. Soporta un guión al uso. Útil, es cierto. La naturaleza, sin embargo, no es ambigua. Ambigua es la mirada en curso. La obra en curso. El arte no comercial. Que circula 'sin control'. Como moneda 'ilegal' de cambio. Y el autor y director de la obra (esclavo de su propio texto, que por propio es obligadamente obsceno). El teatro es cruel si los actores no son 'profesionales'. Porque se representan a sí mismos. Sacados (provisionalmente, apartados) de sus míseros medios. La miseria del burgués (menos burgués) y la miseria del proletario (subproletario urbano). La miseria del proletario que no abdica de su religión. La miseria del burgués que 'inventa' su propia religión. La religión de 'su tiempo'. Lo sagrado desacralizado.

Sexualidad decadente, endogámica, cerrada en encierros 'laicos concertados'. Brutal. Para que nada jamás haya existido si no deja huella ('Porcile'; o 'Teorema', sin Emilia-Laura Betti). Incesto sin ceremonia, que no genera culpa. Vs sexualidad ancestral, ritualmente abierta, aunque en otros encierros forzados, que siguen llamándose arrabales o poblados, 'borgate' ('Accattone' o 'Mamma Roma'). Incesto-tabú ritualizado: la culpa por los pecados de los padres, herencia envenenada que los hijos pagan.

El actor no profesional habla el habla del espectador, representa la ambigüedad de los espectadores. La palabra que el espectador desea escuchar. Palabra que 'uno de los nuestros' pronuncia, con 'bula para pecar'. La palabra 'maldita', silenciada, fuera del escenario, es la tragedia del espectador. Y del actor, que a su vez es espectador de su propia ambigüedad. Actor y espectador, sorprendidos y suspendidos. Sin tiempo. Su época es la memoria de la época que nunca existió. Pero que dejó huellas. Época 'sin historia' de la que 'se habla' para conjurar el hechizo, la tragedia originaria, onírica.

Postmodernidad, pretendidamente laica. Tolerancia vigilada. Violando (clandestinamente) la norma, somos infractores. Porque sólo haces lo que está prohibido, no eres 'infractora legal', sumisa, que sólo sabe hacer lo que está permitido. Privilegio negado al burgués, la infracción es oficio de marginales, al límite de lo posible. En las salas secretas de contención, que ocultan cárceles, hospitales, manicomios o conventos, la 'inocencia' se demuestra siendo un loco común, de 'tipo corriente'. Y hasta los cadáveres, locos que fueron, hacinados ahora en el cuarto oscuro de la basura, permanecen mudos

Emulación de lo sublime que el (inaccesible, inabordable) Palazzo representa. Planificar la revuelta. Un asalto invertido. Se asalta lo público (la razón) para preservar lo privado (la pasión). Lo primero es simulación. Lo segundo, pregunta, duda. Disfrute prometido, retardado. La historia no es sólo la de la lucha (de clase). Es la historia de las instituciones del encierro. De la pluralidad de encierros (incluido el encierro o ghetto interior).

En espacios cerrados discurre el texto. Y la tragedia. Porque todo texto es texto si se construye en el encierro para el encierro (la escuela-familia, que legitima la sociedad televisiva). La tensión se hace memoria a destruir, madre incómoda, como incómodo es todo lo que esa madre ha parido. Incluso el lúcido (esa mente lúcida) que representa el extravagante, el loco. Giulia es la imagen (oculta) de la crueldad. La minusvalía que Sandro pretende 'ocultar' se conjura en el prostíbulo. Donde abraza a la hermana. La casa, como burdel del incesto. Y es Leone la verdadera 'víctima inocente' de esa minusvalía, porque, siendo 'normal'- 'oficialmente' minus-válido, no es consciente de la 'carga' que para los demás su 'patología' representa. (Marco Bellocchio, *I pugni in tasca*, 1965)

50 años después, sabemos ya si el tiempo se paró en St Denis, aquel Mayo francés, o si 'Cristo si è fermato a Eboli' antes, allá por los años 40 de Carlo Levi?

12/12/2015

BUONDI: Y SIGO AMÁNDOTE.-

(No preguntes 'por qué')

Lo que una quiere decir, (para) pensar, (para) hacer es un 'estilo de vida'. 'Pensar' la estética al margen de la política tal vez sea una pasión in-útil. Y no sé cómo podría pensarse la política en tiempos de vacío estético. Que es vacío antropológico. Me vienen a la memoria palabras de mi amado Pasolini: "Io penso che l'artista in nessuna società è libero. (..), l'artista è una contestazione vivente". Me hace pensar (y hacer) otras palabras suyas: "Ognuno odia il potere che subisce. Quindi, io odio con particolare veemenza il potere di oggi. È un potere che manipula i corpi in un modo orribile ..." (Giuseppe Bertolucci produce 'Pasolini, prossimo nostro', a partir de la entrevista que el periodista Gideon Bachman hace a PPP en 1975 poco antes de que terminara 'Salò, 120 giornate di Sodoma')

Sigo pensando y viendo la vida desde la soledad y mirada de un nómada. Vida en soledad y transhumante que es riesgo, porque es complicidad. Y poesía (pensando en quien se ama o cree amarse, como Laura Betti, por ejemplo): 'Transhumar i organitzar' (1971)

09/12/2015

TEXTO SIN VOZ (PRIMERO).-

Texto con imagen, pero sin sonido. Texto hoy con imagen y voz. Aquel texto que 'hoy' leas. Aquella imagen que 'hoy' te llegue. Y aquella voz que (también 'hoy') pudieras escuchar.

No sé si ahora mi texto se aproxima al 'lenguaje escrito de la realidad'. Este video fue grabado hoy, 9 de Diciembre del 2015, en el despacho que aún se me permite conservar (EMUI\_ UCM, San Bernardo 49, Madrid). Al fondo hay otra borgata. Ya no se divisa (pero puede imaginarse) esa ex-'borgata' madrileña llamado Carabanchel. Con su cárcel. Como la ex-borgata romana de Ponte Mammolo tenía en Rebibbia la suya.

09/12/2016

RESISTENTE LOCURA.-

Decimos 'bien' por costumbre. O por hastío (ni siquiera por cortesía, 'buena educación'). Sin que nada bueno (ex novo) me esté sucediendo. En realidad preferiría no responder. No dar sentido (justificar) con mi respuesta la ritual (inoportuna) pregunta que se me formula. 'I would prefer not to' (Herman Melville, *Bartleby, the Scrivener*, 1853). En definitiva. Para que mi locura sea de 'otro orden'.



08/12/2015

EL 'PRIMER PADRE' TIENE LA DULZURA DE LA MADRE.-

Firmo el presente post cuando es obligado romper el silencio (o la indiferencia) y (empezar a) desear deseos no siempre deseados: que cualquiera pueda 'volver a casa porque es Navidad' o, sencillamente, porque nos falte el abrazo. Dije (creí haberlo alguna vez afirmado) que volver tiene algo en común con 'envolver' (siempre olvido asociar otra variante, 're-volver', pero son cosas que suceden porque uno, sin quererlo, lo evita o 'lo olvida' a propósito ... por no 'con-fundir' más de lo debido). Dije también que volver significa 'regresar', pero a su vez recuperar o repetir acontecimientos pasados. Regresamos siempre (o, al menos, lo intentamos) a un espacio de acogida, en donde el riesgo no debería existir. Regresamos (creo un regresar) a casa, tomando como disculpa una celebración (o una despedida o pérdida).

En los espacios de acogida (domésticos, antes que públicos) la mejor 'en-voltura' es el abrazo de la madre ..., que nos recuerda cierres originarios, esferas míticas en donde la conformación de nuestra integridad era responsabilidad de 'un tercero'. Hay otras 'en-volturas' que simulan abrazos. Como el papel que esconde un regalo, si bien éstos son abrazos jamás clandestinos. Pero los regalos cada vez son menos singulares: nos resultan (cada vez más) abstracciones de abrazos y donaciones, que antaño sólo tenían un único y exclusivo destinatario. Hemos prostituido el imaginario hasta considerar normal que pueda comprarse 'papel de regalo'. Tal vez sea ésta una oportunidad para despertar de un mal sueño ... para que los sueños puedan volver a soñarse despiertos.

‘Prima del Padre e della Madre, | nel paradiso terrestre, c’era un Primo Padre, | è nella sua intimità che, primamente, siamo vissuti. | Ma poi, l’importante è stato l’amore della madre | con cui ci siamo identificati | perché non possiamo vivere se non identificandoci con qualcuno. Non possiamo, quindi, | concepire amore che non abbia la dolcezza materna. | Quel primo Padre ha così dolcezza di Madre’ (Pier Paolo Pasolini, *Poeta delle Ceneri*, 1966-1967)

06/12/2015

(II)

TRAFICAR CON EL CUERPO: INCESTO Y HOMOSEXUALIDAD.-

[Róbame tu cuerpo. Pero déjame (la carga) de mi sueño]

No sé si mi hija Laura ha sido capaz de traducir el texto de su padre. Para que ese texto se aproxime al 'lenguaje escrito de la realidad'. Este video fue grabado hoy, 6 de Diciembre del 2015, en la Casa de Campo de Madrid. Al fondo, esa ex-'borgata' madrileña llamado Carabanchel. Con su cárcel. Como la ex-borgata romana de Ponte Mammolo tenía en Rebibbia la suya.

Cuando escucho la 'voz grabada' de Pasolini, por ejemplo, no escucho la voz de Pasolini. Porque mi tiempo (cuarenta años después) pertenece ahora a otro teatro y a 'otra palabra'. Cuando escuches mi 'voz grabada' podrás traducir (tal vez) el significado de esa (mi 'lejana') voz y de los gestos (tensión) que la acompañan. Podrías volver a leerme ('viéndome', sin tocarme ni olerme) desde un teatro que nos es contemporáneo. Aunque (Desde posiciones de lectura y mirada, pretendidamente similares) no sé si compartimos la misma actualidad.

04/12/2015

TRAFICAR CON EL CUERPO: INCESTO Y HOMOSEXUALIDAD.-

[Róbame tu cuerpo. Pero déjame (la carga) de mi sueño]

Arrastro el diabólico peso de mi cuerpo. Cuerpo incestuoso y homosexual. Porque soy el cuerpo del deseo me persigues. Para tomar posesión de la belleza de mi cuerpo. Cuerpo ocasionalmente bello. Cuerpo sin exponer en escaparate conocido alguno. Te apropias, a destiempo, de la belleza de mi cuerpo, ignorando todo lo que ese cuerpo lleva dentro. Cuerpo incorporado sin identidad corpórea reconocible, mi cuerpo se reconcilia con su carga. Que es tu droga. Que es el cuerpo de la pasión irresuelta. Tensión de vida que es

tensión de historia. Tensión de muerte. Tensión de eternidad. La del cuerpo del padre-madre en el cuerpo eternamente hijo.

Cómo puedo regalarte, entonces, mi cuerpo si, antes de poseerlo, he consumido todo lo que (con él) se me ha dado en préstamo? Ni siquiera su belleza (la que tú codicias), ni siquiera su olor me pertenece. Sin llegar a ser dueño de ese cuerpo, ni de la imagen ni del nombre de mi cuerpo, es posible que nunca fuera íntegro. (Tampoco tú lo fuiste).

Recolectabas (sin saberlo) las astillas de mi cuerpo. Fragmentos sin nombre, que iba abandonando, haciendo más soportable mi carga. Recolectabas despojos abandonados de mi belleza virgen. Porque te había elegido (sin quererlo), te daba pistas. Darte pistas era una forma de trazar caminos. Y teniendo un cuerpo de visitante (aunque sea roto, pero cuerpo astillado) atrapastes mi pasión. Que es pasión por tu cuerpo. Sin consumir, porque he llegado a tiempo (creo) de poseerlo.

Pervertido, antes por vocación que por destino, al que no hago frente, genero complicidad. Estoy en fase de proclamar una república en la que sólo una ciudadanía perversa podría gobernar, reconociéndose en ella poderosa y débil. Llegada la era del consumo infractor, esa ciudadanía de infractores mantendrá su status justo el tiempo que sus integrantes se conserven honestos consigo mismos. 'Honest to God'. Ese dios de nuestros padres, religión que reciben en herencia forzada nuestros hijos. (Sin garantías de que yo mismo haya sido honesto, ni tú).

Yo Carlo, ingeniero de cuerpos, nacido burgués, emprendedor y empresario católico y comunista. Al mismo tiempo. Yo, Carlo, con un cuerpo angélico y social, pero también diabólico y sensual, soy aparentemente diverso. Llevo vidas contrapuestas. Soy yo y lo otro al mismo tiempo. Pero, en realidad, soy un actor 'de nuestro tiempo' (en el definitivo 'teatro de la palabra'), que sabe intercambiar sus papeles. (Como buen consumidor).

Como si se tratara de la misma persona, yo, Carlo, símbolo de la contradicción, trafico con mi cuerpo incestuoso y homosexual. Y me dejo seducir. Para que sólo (me) robes tu cuerpo, dejándome la carga de mi sueño.

[- Polis: 'Questo corpo è il mio, mi appartiene. Esso è il corpo di un buono, di un obbediente' | - Tetis: 'In realtà, questo corpo è il mio, in particolare è mio ciò che vi è dentro' | - Polis: 'È il mio corpo... è il corpo di un uomo che ha amato nei giusti limiti la madre...' | - Tetis: 'No! E' il corpo di un uomo che ha amato carnalmente la propria madre. È un incestuoso' | - Polis: 'Ha lottato con suo padre, ma solo nella misura necessaria, sapendo distinguere le proprie colpe dalle sue' | - Tetis: 'No! Ha cercato carnalmente il proprio padre. È il corpo di un omosessuale'] (Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*)

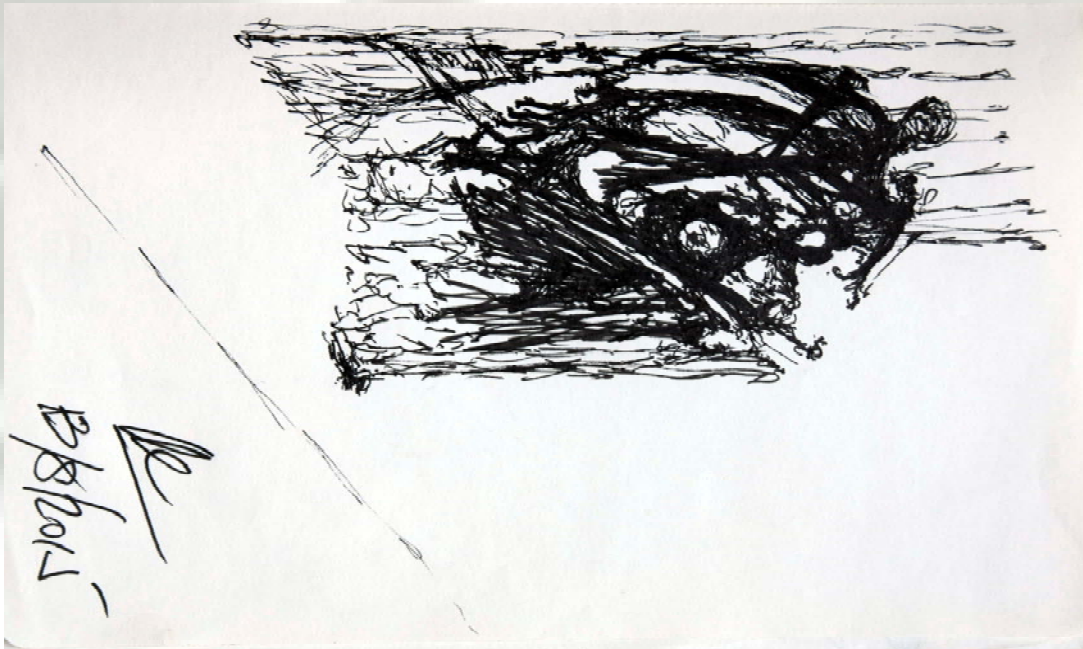
02/12/2015

NINETTO È FINITO: SI ME SUEÑAS, ÓDIAME.-

Por todo lo que pudo haber sido. Por lo que fue. Por lo que (me) está sucediendo, qué lejos queda ya Saint Denis !!. La dulce ingenuidad de Eva Green, sin embargo, no deja de seducirme.

'La mer | Qu'on voit danser le long des golfes clairs | A des reflets d'argent (...) | La mer | Les a bercés | Le long des golfes clairs | Et d'une chanson d'amour | La mer | A bercé mon coeur pour la vie'

Pero, qué sabría Bernardo Bertolucci de amor (*The Dreamers*, 2003), si cerró la puerta a un Pasolini recién llegado a Roma?. Qué podría saber Bernardo Bertolucci de Pasolini cuando, 'cargado de poemas de pasión y de amargura' aquel pobre campesino de Casarsa no podría tener otro aspecto que el de un vulgar ladrón, sospechoso hoy, tal vez, de yihadista?



02/12/2016

MI DEBILIDAD ES LA (TU) HERIDA.-

.-

'Ma io dico che, in un certo senso tutti sono i deboli, perché tutti sono vittime. E tutti sono i colpevoli, perché tutti sono pronti al gioco del massacro. Pur di avere. L'educazione ricevuta è stata: avere, possedere, distruggere' (Pasolini)

Nunca he podido cumplir 'con lo que fue (he sido)'. Tal vez porque no termino de 'cumplir con lo que soy',  
Con lo que tienes. Con lo que poseo. Con lo que destruimos.

Nunca has podido cumplir 'con lo que fue (has sido)'. Sin saber qué es lo que yo estoy siendo ahora. Con lo que tengo. Con lo que posees. Con lo que se tiene para destruir, sin poseer, a veces. Porque se tiene, Y somos (creo) sólo eso: pasión y sueño. (Tal vez memoria, jamás encerrada en museo alguno). Y nos parece aún poco?

28/11/2015

IO SONO UNA FORZA DEL PASSATO(PPP).-

‘La mia indipendenza, che è la mia forza, implica la solitudine, che è la mia debolezza’

SI ME QUIERES, RÓBAME. ESTOY ESCRITO A LA MEDIDA DE TU PIEL

‘Ceci n'est pas une pipe’ (René Magritte). La pipa es un pre-texto. El texto permanece oculto, como relato originario ... jamás definitivamente escrito. El hombre de la pipa sugiere ... el observador/lector destruye esa sugerencia. O la utiliza asimismo como pretexto

Mi padre no fue ciertamente un arameo errante ni yo me llamo Abraham. Aunque esto poco importa. Los nombres sirven efectivamente para algo: señalan el mismo/idéntico acontecimiento simulando circunstancias o protagonismos individualizables.

Ser un arameo errante a caballo entre un confuso siglo XX y un no menos incierto XXI es sinónimo de impotencia —por realista sigue deseándose lo imposible—, precisamente esa impotencia que registramos cuando no terminamos de fijar el juego de posiciones, el conjunto referencial que nos legitime.

Ser Abraham en estos brechtianos tiempos de penuria es saberse —quererse o saberse poder— llamado a ser sí-mismo siendo otra cosa, a desempeñar roles lo menos tensamente posible, a esperar con temor y temblor que nos sorprendan los acontecimientos, los propios proyectos o programas de acción/reacción.

Ser Abraham y reconocer a nuestro arameo errante no es otra cosa que asumir como genuinas las leyes de la opinión que, por no pensar, hemos convenido en llamar pública.

28/11/2015

Y SI EL TEATRO DEJARA DE SER ‘LO QUE ES’?.-

(Entre miradas, hay aún lugar para la máscara?)

*UOMO: “Ma ti dicevano qualcosa? E che cosa?” || DONNA: “Oh no, erano soltanto voci. Esse, è vero, / facevano il mio nome, e indicavano / tutte le cose che ci circondavano e ci servivano, / in quel mondo: MA NON PARLAVANO.” || UOMO: “E allora cosa hai imparato?” || DONNA: “Ad avere una voce.” || UOMO: “E così anch’io. E così anch’io. / Ma dentro l’anima, intanto, cosa ci succedeva? / CERCAVA DI PRENDERE POSTO LA PAROLA NON DETTA.” || DONNA: “Sì, anche in me: ma non ho saputo mai pronunciarla.”*

(Pier Paolo Pasolini, *Orgia*)

Cuando se es un 'fanciullone' (un muchachón) de tipo corriente poca 'importancia colectiva' tengo (Céline). Cuando tampoco se es un 'actor al uso' el que se me reconozca o no 'personalidad' escénica alguna, es el problema de 'los otros'. Lo que se 'interpone' entre tú y yo. Se supone. En el teatro de la vida (que es, para mí, el teatro de la palabra) el actor no habla la palabra (Lacan) sino que la palabra habla la vida (al hilo de la palabra). 'Lenguaje escrito de la realidad' (Pasolini), la mía nunca iba a ser una producción comercial. Ni gestos, ni gritos. Al estilo 'underground'. Sólo propongo acertijos. Que son las 'preguntas esenciales'. Aquellas que la ciencia jamás va a responder. Nunca perdí el tiempo formulando a la ciencia preguntas que, por suerte, pertenecen a 'otro rango', a 'orden inconmensurable'. No las formulo, ni a los sabios, ni consultando el oráculo. Por eso mi 'estilo de vida' no puede ser otro que el de un filósofo loco. 'Infiltrado' (durante más de cuarenta años) para que mi oficio fuera el de 'profesor de filosofía'

Nietzsche, ese irrepetible 'loco de la sospecha', recomendaba ser 'un tipo ordinario', 'corriente', como 'corriente' se llama a una moneda 'de curso legal'. Tipo, de poca importancia colectiva, pero capaz de no dejarse 'ordenar', organizar su imaginario de acuerdo con unas 'reglas académicas' que sólo ordenan la sensibilidad suspendida, atrapada, de la voluntad de poder. Que es la voluntad de decir, que 'dicen' los

media, especialmente la televisión. La 'cultura' de la era del consumo. Contra el laicismo imbécil de esa era. Y haciendo también caso a Nietzsche, también esa religión de nuestro tiempo afirma que 'la humanidad tiene necesariamente una pretensión a la felicidad terrenal, y que para eso es (sigue siendo) necesaria la cultura, ¡pero sólo para eso!'

Teatro, por definición, 'rito', bajo variantes, cronológicamente ordenadas, de 'rito natural', 'religioso', 'político', 'social'. Y, por tanto, 'rito teatral'. El mío ya no es un teatro burgués. Y no más pequeño burgués. Viejo teatro de la 'charla' (Moravia). Por ir contracorriente tampoco mi teatro es 'de vanguardia'. Porque no quiero ser ni 'intelectual' ni 'progre', a la postmoderna usanza. 'Grupos avanzados' de la burguesía, en definitiva.

Dejen ya de catalogarme, por tanto, como 'progresista de izquierda'. No soy tan maleable. Ni miserable. Porque la izquierda supone admitir que hay 'giros a la derecha'. Razón de mi resistencia (o de quienes siguen empeñados en hacer giros, obligándonos a girar). Soy lo que se dice un a-correcto ciudadano. Un vago y maleante. Porque me niego a hacer 'lo que todo el mundo hace', cuando y como todo el mundo lo hace. Y como 'todo el mundo lo transita', hace fluir, por una actualidad que no siempre es actual. Soy un mal-dito. Porque ni siquiera 'me digo'. Como tampoco me reconozco en nombre alguno que se me imponga.

El mío, que es 'Orgía', como el de Pasolini, ya no es un teatro burgués. Lo advertía antes. El teatro de la palabra (falta casi total de acción escénica) tiene como destinatario a los propios 'grupos culturales avanzados' que lo producen. Lo afirmaba también antes. Nuevo. Pero jamás 'a partir de la idea preconcebida de teatro'. Porque lo que se espera, de alguna manera, ya está ahí. O, no?. El teatro tradicional ya existía en tiempos de Brecht. O, no?. Hoy la hipótesis es que el teatro tradicional está dejando de existir. O, no?

Nuevo teatro: ni un teatro académico ni un teatro de vanguardia. Más allá del texto renacentista y de Shakespeare, rompiendo con la tradición. (Mal) actor 'infiltrado' (durante más de cuarenta años) para que mi oficio fuera el de 'profesor de filosofía'. '(..) né un poeta, né un pazzo, / né un miserabile, né un drogato. / Ed è stato, con tutti gli altri, dalla parte del potere' (Pasolini)

Un nuevo teatro (de la palabra). Para comprender mejor las palabras que van a oírse. Y, por tanto, las ideas, que son los personajes reales de este teatro. Más allá del teatro de la charla (Moravia), insisto: De Chejov a Ionesco. Más allá del teatro del gesto o del grito. De Artaud al Living Theatre, anticultura burguesa, clandestinidad del 'underground': plantear problemas, acertijos, sin pretender resolverlos.

La palabra y el cuerpo. La tensión irresuelta. Tensión de vida. Representar la contradicción no puede tener otro desenlace, que no sea la muerte. Y si todo lo que es (grano contra grano), cuando algo es, dejara de ser teatro?



25/11/2015

‘Tu sei come una pietra preziosa che viene violentemente frantumata in mille schegge per poter essere ricostruita di una materiale più duraturo di quello della vita, cioè il materiale della poesia’ (Pasolini)

### LOS FRAGMENTOS DE MI POESÍA

De esquina a esquina. A rastras. Entre esquinas. Con tu piel a rastras. Con tu historia a rastras. De esquina en esquina. Recorriendo la geografía de tu historia. A rastras. Porque a rastras coleccionas fragmentos. De pasión. Que es pasión de piel húmeda. Sedienta de fuego.

Cuerpo roto. Árbol desgajado. Piel troceada. Los fragmentos de la pasión. Cuerpo. Siempre por rehacer.

Me sigues hasta el monte. Y me asignas el lugar de tu árbol. Aplicas tu hacha. Para que me desgarre a tu antojo. Que termina siendo el mío. Grano en granero anónimo. Después. Grano contra grano. Siempre

Reconstruir fragmentos que nunca fueron cuerpo. Pero el cuerpo de tus fragmentos. Que es la materia de mi poesía. Que es cuerpo en Ninetto. Que es Medea, sin dejar de ser Maria Callas.

Reconstruir la pasión. Olvidando a Ninetto. Después de María, la 'fanciullona', volverías a enamorarte?.

Los fragmentos de la poesía (sin cuerpo) son los fragmentos de tu cuerpo. Sin piel. Después de Ninetto, volverías a enamorarme?. La respuesta está en el monte. Y en la mano que dialoga. Mientras aplica su hacha.

Mientras, María, la 'fanciullona', juega a reconstruirme. Sin abandonar New York. Sin salir de Paris. Y yo juego a reconstruirla, olvidando a Ninetto.

15/11/2015

EL CORAZÓN DE UN MUCHACHO, QUE ANIDA SEXO Y PODER (PPP)

Qué hay en el corazón de un muchacho que anida sexo y poder?. La historia (no escrita) de las hablas y de las jergas. Y del uso que el muchacho hace del sexo y del poder, en relación con su madre y de ésta con la naturaleza.

Y nombramos historia. Por no decir actualidad. Presente huidizo

La historia del diseño de los espacios, de los públicos y de los privados. La historia de los monumentos, de la carne y de las relaciones del cuerpo con la piedra, con la naturaleza. Historia del diseño de los espacios y de la movilidad entre espacios. La historia de la relación carne-piedra.

Historia de las formas, de los olores y de los espacios que el habla describe hablando la lengua materna. De la relación de ésta con la lengua que habla la carne y la piedra de los habitantes de Palazzo (el Poder). La historia de la lucha de clase.

Y nombramos actualidad. El olor de la diferencia del diferente. Que no es minusvalía ni exclusión.

Y nombramos futuro, desde un presente huidizo, cobarde. Profanando lo sagrado, olvidando el cuerpo. 'Las noches de Cabiria', de la 'Mil y una Noches (*Il fiore*)'. Profanación de lo sagrado (en el tiempo), olvido del cuerpo (y de la geometría de su pasión). Noches de Fellini o de Pasolini.

De noche. Nuestra noche. Siempre, a la búsqueda del desgarrar. De la separación y del corte. La esclavitud del amor no amado. El punto de la tragedia. Trauma y ofrenda. Ritual del trauma en el altar. Sacrificar la piel (de tu cuerpo). Sacrificio. De noche eres la víctima. Sin piel. Que no muere. Que es cuerpo (renovado) al amanecer. Mi cuerpo.

Y la historia de un viaje, de Casarsa a Roma, del fruilano al romanesco y entre ambos.

El ritual de la muerte de una cultura, del asesinato del padre-madre. En el monumento de un Idroscalo. El corazón (roto, masacrado) de un muchacho, que anidó sexo y poder. Cuarenta años antes. La edad de nuestro tiempo.

La fuerza de la historia es el peso de su actualidad.

14/11/2015

EL ENEMIGO EXTERIOR ES PARTE DE NOSOTROS MISMOS.-

@TodosSomosParis. Naturalmente!

Sin olvidarnos de la recurrente (y, de momento, impune) masacre de ciudades y pobladores en Oriente Próximo. (Más de 250.000 muertos en cuatro años y alrededor de 4.000.000 de exiliados, en los últimos meses)

Un genocidio perpetrado por el terrorismo de Estado que justifican los mandatarios del 'eje del bien'. No en nombre de la paz y la justicia sino en su propio beneficio (el gran 'pelotazo' de la re-construcción de lo destruido). Y para 'prevenir, perseguir y castigar' (dicen) el terrorismo internacional ('islámico', por supuesto).

TODA GUERRA ES ENDOGÁMICA

También hoy @TodosSomosAlepo @TodosSomosDamasco ?

'El enemigo exterior es (parte de) nosotros mismos, proyectados. Nuestra propia maldad proscrita. La única defensa contra un peligro interno consiste en hacerlo un peligro externo. Entonces podemos combatirlo' (Norman Brown, *Love's Body*, 1966)

14/11/2015

TRÁGICO AMANECER DE UNA NOCHE: NE DIS RIEN.-



Cuando sobran las palabras, quedará, al menos, la música?. El baile que hoy no podrán bailar centenares de franceses?. Y nosotros, con ellos

La locura ya no será, definitivamente, locura de amor.

En tiempos de penuria (la de los familiares de las víctimas) se podrá aún bailar la noche, al despertar, bailando muerte?. Cómo, de otra manera, no sería hoy clandestino que, de bailarla, la bailaría (sin solucionar el problema) la llamada 'clase política'?

Las víctimas ya nunca más serán eternas. Sólo queda el vacío de la muerte, que hoy (un presente sin pasado, que adelantó un futuro trágico) ni es mi locura ni la del poeta.

Sin embargo, no dejes de hacerlo. Para que, al menos, compense el vacío de eternidad que hoy recorre el mundo, desde Francia: 'Suis moi jusqu'au bout de la nuit, jusqu'au bout de ma folie' (Sergre Gainsbourg - Anna Karina)

08/11/2015

LA PERVERSIÓN DE NUESTRO TIEMPO.-

(Aceptar las normas sociales. Para infringirlas)

De qué otra manera poder reivindicar el protagonismo que se nos niega?. Las leyes del futuro sólo se promulgan desobedeciendo. En presente. Es 'otra forma de obediencia': hacer sólo lo que no está prohibido y dejar de hacer todo aquello que se nos permite. E impone.

07/11/2015

MA A CHE SERVE LA LUCE?.-

5 de Noviembre del 2015. Vuelvo a Roma. (O nunca salí de Roma?). Desde Termini al Bar Rosati. Elsa Morante y Alberto Moravia. Obligada cita en la cercana casa de Laura Betti. Para reencontrarme con ellos en la Fiaschetta Betramme. Cerca también. Via della Croce 39. Y, desde allí, de vuelta a Termini y hacer transbordo. Subir en la Línea A. Con parada ritual en Piramide. Vuelvo al Testaccio. Cimitero acattolico di Roma. Cimitero degli artisti e dei poeti. John Keats (muchacha de negro sentada frente a su tumba, leyendo en sus ojos, ojos de poema) y Percy Bysshe Shelley. Vuelvo a Gramsci. Vuelvo a Pasolini.

' ... Ma nella desolante | mia condizioni di diseradato, | io possiedo: ed è il mio piú esaltante | dei possessi borghesi, io stato | piú assoluto. Ma como io possido la storia, | essa mi possiede; ne sono illuminato: ... '

(PPP)

Por la tarde otra cita. Obligada. Piazza Costaguti y Piazza Mattei. Y leer 'Ali dagli occhi azzurri'. Viviendo con él la noche romana. Para vivirla intensamente después. (La noche anterior había cenado en 'Al Biondo Tevere')

06/11/2015

TRAFICAR CON EL CUERPO: INCESTO Y HOMOSEXUALIDAD.-

[Róbame tu cuerpo. Pero déjame (la carga) de mi sueño]



(Presentación de la versión en video)

No sé si mi hija Laura ha sido capaz de traducir el texto de su padre. Para que ese texto se aproxime al 'lenguaje escrito de la realidad'. Este video fue grabado hoy, 6 de Diciembre del 2015, en la Casa de Campo de Madrid. Al fondo, esa ex-'borgata' madrileña llamado Carabanchel. Con su cárcel. Como la ex-borgata romana de Ponte Mammolo tenía en Rebibbia la suya.

Cuando escucho la 'voz grabada' de Pasolini, por ejemplo, no escucho la voz de Pasolini. Porque mi tiempo (cuarenta años después) pertenece ahora a otro teatro y a 'otra palabra'. Cuando escuches mi 'voz grabada' podrás traducir (tal vez) el significado de esa (mi 'lejana') voz y de los gestos (tensión) que la acompañan. Podrías volver a leerme ('viéndome', sin tocarme ni olerme) desde un teatro que nos es contemporáneo. Aunque (Desde posiciones de lectura y mirada, pretendidamente similares) no sé si compartimos la misma actualidad.

04/11/2015

TRAFICAR CON EL CUERPO: INCESTO Y HOMOSEXUALIDAD.-

[Róbame tu cuerpo. Pero déjame (la carga) de mi sueño]

Arrastro el diabólico peso de mi cuerpo. Cuerpo incestuoso y homosexual. Porque soy el cuerpo del deseo me persigues. Para tomar posesión de la belleza de mi cuerpo. Cuerpo ocasionalmente bello. Cuerpo sin exponer en escaparate conocido alguno. Te apropias, a destiempo, de la belleza de mi cuerpo, ignorando todo lo que ese cuerpo lleva dentro. Cuerpo incorporado sin identidad corpórea reconocible, mi cuerpo se reconcilia con su carga. Que es tu droga. Que es el cuerpo de la pasión irresuelta. Tensión de vida que es tensión de historia. Tensión de muerte. Tensión de eternidad. La del cuerpo del padre-madre en el cuerpo eternamente hijo.

Cómo puedo regalarte, entonces, mi cuerpo si, antes de poseerlo, he consumido todo lo que (con él) se me ha dado en préstamo? Ni siquiera su belleza (la que tú codicias), ni siquiera su olor me pertenece. Sin llegar a ser dueño de ese cuerpo, ni de la imagen ni del nombre de mi cuerpo, es posible que nunca fuera íntegro. (Tampoco tú lo fuiste).

Recolectabas (sin saberlo) las astillas de mi cuerpo. Fragmentos sin nombre, que iba abandonando, haciendo más soportable mi carga. Recolectabas despojos abandonados de mi belleza virgen. Porque te había elegido (sin quererlo), te daba pistas. Darte pistas era una forma de trazar caminos. Y teniendo un cuerpo de visitante (aunque sea roto, pero cuerpo astillado) atrapastes mi pasión. Que es pasión por tu cuerpo. Sin consumir, porque he llegado a tiempo (creo) de poseerlo.

Pervertido, antes por vocación que por destino, al que no hago frente, genero complicidad. Estoy en fase de proclamar una república en la que sólo una ciudadanía perversa podría gobernar, reconociéndose en ella poderosa y débil. Llegada la era del consumo infractor, esa ciudadanía de infractores mantendrá su status justo el tiempo que sus integrantes se conserven honestos consigo mismos. 'Honest to God'. Ese dios de nuestros padres, religión que reciben en herencia forzada nuestros hijos. (Sin garantías de que yo mismo haya sido honesto, ni tú).

Yo Carlo, ingeniero de cuerpos, nacido burgués, emprendedor y empresario católico y comunista. Al mismo tiempo. Yo, Carlo, con un cuerpo angélico y social, pero también diabólico y sensual, soy aparentemente diverso. Llevo vidas contrapuestas. Soy yo y lo otro al mismo tiempo. Pero, en realidad, soy un actor 'de nuestro tiempo' (en el definitivo 'teatro de la palabra'), que sabe intercambiar sus papeles. (Como buen consumidor).

Como si se tratara de la misma persona, yo, Carlo, símbolo de la contradicción, trafico con mi cuerpo incestuoso y homosexual. Y me dejo seducir. Para que sólo (me) robes tu cuerpo, dejándome la carga de mi sueño.

[ - Polis: 'Questo corpo è il mio, mi appartiene. Esso è il corpo di un buono, di un obbediente' | - Tetis: 'In realtà, questo corpo è il mio, in particolare è mio ciò che vi è dentro' | - Polis: 'È il mio corpo... è il corpo di un uomo che ha amato nei giusti limiti la madre...' | - Tetis: 'No! E' il corpo di un uomo che ha amato carnalmente la propria madre. È un incestuoso' | - Polis: 'Ha lottato con suo padre, ma solo nella misura necessaria, sapendo distinguere le proprie colpe dalle sue' | - Tetis: 'No! Ha cercato carnalmente il proprio padre. È il corpo di un omosessuale' (PierPaoloPasolini, 'Petrolio')]

# carta de un profesor incómodo |

Lettere Vietatte | Lettres Interdite | Lettera mai scritta | Lettre jamais Écrite

---

sans adresse de retour

Román Reyes | Madrid, Diembre.2015

Antes de que lo sean mis textos yo mismo soy una 'luctuosa metáfora del poder'. Cuando hablo de *discours de combat* sólo pienso en quien me lea (desde furtivas trincheras), si va a interpretarme y cómo a comprenderme. Si 'decodifica' mi lectura de la realidad en clave de riesgo. Mi oficio es ser un provocador conocido, público. No re-invertible para el 'sistema de consumo oficial'. Porque mis textos son, antes que yo, sistemas de signos, jergas transgresoras, tampoco son 'recuperables' por el sistema de consumo oficial.

*Basti pensare a una figura come quella di Cassandra, che prevede, anzi vede fisicamente la propria morte (Pasolini, Nota per l'ambientazione dell'Orestide in Africa). Porque ...ciò che è sacro si conserva accanto alla sua nuova forma sconosciuta (Medea).*

## NATUM VIDETE: SALUDAR LO NUEVO | La mia favola di Natale

**2015 | *La morte non è nel non poter comunicare ma nel non poter più essere compresi (Pasolini)***

**2016 | *On entre dans un mort comme dans un moulin (Sartre)***

Los ritos son necesarios. Que acontezca el origen. Y el origen del origen. Que es el origen de lo sagrado, nuestra actualidad. Que acontezca el rito. Y el ritual que devuelva las cosas a sus orígenes. Celebrando el pasado silencioso y silenciado (y sus huellas), que sólo puede celebrarse si ese pasado deja de ser 'pieza de museo'. Aunque sean los 'museos de la tolerancia'. Se nos obliga a no admitir otro tiempo que el tiempo de hacer (y consumir) 'todo lo que se nos permite'. Un 'todo' que no deja oportunidad alguna a la infracción. Ni al imaginario.

Celebrar 'lo nuevo' (pasado roto, sin presente) es celebrar la reconciliación con el acontecimiento de la llegada. Lo que llega es la historia que se hace actualidad. La angustia de no existir. Porque (en sueños) una no es dueña del tiempo, un tiempo que pasa a un ritmo que no es el mío. El cuerpo del sacrificio, desposeído ya de su altar, prescinde de los sueños nocturnos (tenebrosos, auto-inculpatorios) para soñar sueños que generen conocimiento: soñar lo que todavía no es. Cuerpo poético que el poeta (y el loco) celebra, aunque cuerpo arrebatado. El misterio de la tensión latente. Poder comunicarse. Celebramos la posibilidad de la muerte prematura de la vida. Y (más allá de la muerte) celebramos la monotonía y un insoportable vacío antropológico. El acontecimiento de la pérdida también tiene su ritual. Celebramos la muerte de la naturaleza. Y la muerte del lenguaje escrito de la realidad. Porque la muerte no es no poder comunicarse, sino no poder ser comprendido

En el 'año Pasolini', que despedimos, vuelvo a hacerme la misma pregunta: Cómo puede celebrarse el mayor de los desastres contemporáneos, que se manifiesta en la uniformidad de gustos, experiencias y afectos?. Al final del 'año Pasolini' no podemos olvidar su premonición, profecía que ritualmente vuelve a cumplirse ahora, cuarenta años después de su masacre: *... sono come un gatto bruciato vivo, / pestato dal copertone di un autotreno, / impiccato da ragazzi a un fico, (..)* (Poesie in forma di rosa, 1964)

Yo sé los nombres de los responsables de esa masacre (de cuerpos y de cultura; de la imaginación y del arte, de la poesía y de la locura). Pero no tengo las pruebas. Y, en todo caso, 'mis pruebas' pertenecerían a un orden de protocolo judicial no escrito, ni al uso. Que no son los protocolos (escritos y al uso) del Poder y de su sofisticado (y terrorífico) ejercicio.

*Io so i nomi dei responsabili della strage di Milano del 12 dicembre 1969. / Io so i nomi dei responsabili delle stragi di Brescia e di Bologna dei primi mesi del 1974. / Io so i nomi del vertice che ha manovrato, dunque,*

*sia i vecchi fascisti ideatori di 'golpe', sia i neo-fascisti autori materiali delle prime stragi, sia infine, gli 'ignoti' autori materiali delle stragi più recenti.*

Ahora que, en España, unos invocan la 'unidad' geográfica y pretendidamente histórica de un territorio. Que es 'unidad de intereses' asimétricos. Y otros sitúan sobre el mismo escenario su (ultrajada) 'unidad singular', que es, a menudo, unidad insolidaria de intereses (también). Tantos unos como otros (ahora) hacen un uso partidista de la lengua y la cultura, patrimonio de esa ciudadanía que no participa en la distribución de las 'ganancias' del interés reclamado. Difícil (ahora) seguir ondeando la bandera de la burguesía laico-liberal, 'reconciliando cristianismo y marxismo' en tanto que origen de la 'identidad popular'. Invocar la unidad, que es unidad compleja de intereses asimétricos, nunca fue la verdadera alternativa. Porque es estrategia, trampa solapada. Para que el Poder no se cuestione. En esas formas de organización resistente no está la plenitud de la verdad (ni siquiera de una verdad en proceso): *Quelli di voi che possiedono un cuore / votato alla maledetta lucidità, / vadano nei laboratori, nelle scuole, / a ricordare che nulla in questi anni ha / mutato la qualità del conoscere, eterno pretesto, / forma utile e dolce del Potere, non mai la verità (...)*

\* \* \*

Me gustaría haber escrito 'Cartas imposibles'. En lugar de un (no promulgable) *Discours de Combat*. Un siempre inacabado 'Diario'. Grises tiempos del clerical-fascismo, regresando a la *scuola* de Barbiana (*l'unico atto rivoluzionario di questi anni*, PPP) de los años de postguerra, con su rebelde y deportado *prete scomodo e rosso*, Lorenzo Milani. A esa *Carta a una professoressa* (1967) que tanto impresionó al Pasolini de los meses previos a su masacre, aquel año de 1975. Regresando, es revelador que, en el coche de Pier Paolo, sus asesinos olvidaran el libro de Nietzsche que, en traducción italiana, estaba leyendo: *Sull'avvenire delle nostre scuola*, ejemplar que contemplé en tenso y respetuoso silencio el pasado 2 de Noviembre.2015 en Roma (Exposición 'Il caso Pasolini', Museo Criminologico, Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, Via del Gonfalone, 29)

La parroquia de Barbiana está en los montes del Mugello, a 45 Km de Florencia, en donde de forma privada y libre Milani ejerció de maestro hasta su muerte en 1967. A pesar de que Barbiana es un caserío, por entonces sin carretera de acceso, ni luz, ni agua corriente, ni teléfono, su voz (como ciudadano, maestro y cura) se hizo oír dentro y fuera de Italia. Y hasta Erich Fromm quiso escribir su biografía, tras conocer su *Lettera ai giudici* (1965) en defensa de la libertad de conciencia, después de haber sido imputado por su precedente *Lettera ai cappellani Militari*.

Mi rebeldía nunca fue clerical-fascista, ni liberal-burguesa. A contracorriente, he sido siempre un rebelde cristiano-marxista. Sobre la tarima, en tascas y tugurios. En mis textos. Y hasta en mi turbulenta vida privada. Simulando sumisión no fue necesario ser rebelde clandestino. Bendito riesgo. No me arrepiento de haberlo asumido. De haber vivido 'al borde del abismo'

Escribía Milani en 1965 (y yo siempre lo recordaba, a mis alumnos y amigos, como ahora recuerdo a quien me lea): *Avere il coraggio di dire ai giovani che essi sono tutti sovrani, per cui l'obbedienza non è ormai più una virtù, ma la più subdola delle tentazioni, che non credano di potersene far scudo né davanti agli uomini né davanti a Dio, che bisogna che si sentano ognuno l'unico responsabile di tutto.*

Entre el 3 de abril y el cinco de junio de 1975, Pasolini escribiría también su particular 'tratado de pedagogía', *Genariello*, original y brillante texto en 14 movimientos, incluido en *Lettere Luterane*. Las 'Cartas luteranas' son la recopilación de artículos publicados en vida bajo la firma de *La pedagogía* en *Corriere della sera* y en el semanario *Il Mondo*, póstumamente editados en Einaudi, 1976. Tanto *Genariello* como *Lettera a una professoressa*, reflejan un estado de resistencia, una posición crítica similar: activismo pedagógico de dos 'extemporáneas' mentes lúcidas como fueron Milani y Pasolini. Ecos de ese

activismo pedagógico encontramos (tímidamente) aún, como en esa carta que Rachel Tomlinson, directora del Colegio Barrowford de Nelson (pueblo del norte de Lancashire, UK), ha enviado recientemente a sus alumnos.

Conciencias libres y críticas. Dos formas particulares de entender la educación y educar: Las décadas de enseñanza a contracorriente de Milani (en los años de postguerra) y los atormentados tiempos de Pasolini en Casarsa-Versuta-Valvasone, en el Friuli (1947-49) y Ciampino, en Roma (1951-54). Vidas apasionadas de incómodos críticos de la modernidad, enamorados de la cultura y la poesía (de la luz y la música que genera) que lleva a PPP a la intransigencia y provocación de los dos últimos años de su vida, que sintetiza su propuesta radical de abolir la escuela obligatoria, o suspender su obligatoriedad.

Porque la función de un profesor no puede ser otra que dar cuenta de los éxitos y de los fracasos a la hora de interpretar el mundo para cambiarlo, de la actualidad de la teoría en su intento de aproximación a la realidad 'histórica'. *Theoria cum praxis*, en resumen, que es algo más que un loable propósito o voluntad de honestidad.

\* \* \*

Me piden que llegue pronto. Especialmente cuando los 'consumidores habituales' (de mi palabra) no soportan ya su síndrome de abstinencia. No saben que llegar pronto para mí es llegar demasiado tarde. Pronto es el tiempo de lo que comienza, cuando yo ya he comenzado. El viaje comienza allí donde acaba nuestra certeza, cuando el ritmo del corazón se expone al viento de la pobreza. Quienes me acosan para que llegue pronto (que cierre un ciclo, que asuma un nombre) olvidan que *Il camino incomincia e il viaggio è già finito* (el camino, mi camino, que nunca llegó ni llegará a parte alguna)

Situados siempre 'fuera del coro' (ellos y yo) en un terreno común, del común coraje transgresor de la inteligencia crítica, de la pasión por el papel de la educación, proyectada y practicada como proyecto alternativo y no convencional de 'acción didáctica', en la frontera de la utopía. No puedo guardar silencio frente a ese institucional y panóptico raptó que el Poder hace de la educación, al arrogarse un cuestionado derecho a gestionar en exclusiva un 'modelo cerrado' (elitista), que excluye cualquier forma de progreso cultural que no sea integrable en la 'cultura oficial' o de Estado, y que los 'intelectuales' del sistema justifican.

Pero esa su (mía) voluntad de resistencia y lucha se convierte (*a posteriori*) en piedra recíprocamente arrojadiza. Tanto entonces, inmediatamente después de sus muertes (Milani, en junio de 1967, Pasolini, noviembre de 1975), como ahora, que reivindicamos sus memorias (libres de cargas) para que termine la manipulación o dejen de jalearlos tras las más diversas banderas

Como del 'Diario' de Milani es fácil deducir, consciente de la fuerza revolucionaria de la educación, el Estado 'postmoderno' actualiza sus estrategias de control sobre el complejo sistema educativo. No atreviéndose a derogar el papel que tradicionalmente se ha concedido a la escuela, ni siquiera (siendo 'modernamente tolerante') a rebajar el nivel de obligatoriedad del tipo de educación que, sin salirse de ella, impone a la ciudadanía, el Estado introduce (hace) sus 'reformas'. Una de estas 'reformas' pasa por diluir la tradicional función educativa, sacándola de los espacios formales de reclusión al uso (escuela y centros de formación reglada, universidad).

Sin que la educación pública deje de tener esos 'refuerzos o complementos' privados (mayoritariamente, confesionales) y en detrimento de los viejos educadores, se encomienda ahora la función educativa preferentemente a los medios de comunicación (y en especial a la TV), controlados directa o indirectamente por el Estado. Ni siquiera se reserva a la familia ese 'natural espacio' de normalización (primaria) cultural y afectiva, inhabilitando el papel que, al respecto, venía asignándose a otras instituciones, especialmente a las iglesias. La educación estatal refuerza así su carácter elitista, clasista e insolidario, sin necesidad de ampliar la nómina o naturaleza de sus agentes normalizadores (represores).

Para que la sociedad de masas y la cultura del consumo no nos resulten tan ‘aceleradas’ el estado moderno se proclama ‘tolerante’, ‘liberándonos’ de cualquier (trasnochado) sentimiento de culpa. Sus instituciones (estructura y aparato estatal) han de llevar el sello de la ‘tolerancia’. Para que la resistencia sea ‘menor’ (no tan visible). Al menos así se defiende, ‘distanciándose’ de viejas reminiscencias, sean proto-clericales, paleo-fascistas o neo-conservadoras. La (su) ciudadanía está ‘bautizada’ en nombre de la ‘tolerancia’. Ahora bien, la (falsa) tolerancia es sólo un nombre que se asigna (o reconoce), en situaciones concretas, a individuos (o colectivos) concretos. Este tipo de tolerancia es sólo nominal. Admitámoslo. La tolerancia real no existe. Ser un ciudadano ‘tolerado’ es tanto como aceptar no ser reconocido más que por ese ‘generoso nombre’. Última voluntad del reo, en pasillo de muerte: recibir un ‘regalo en exclusiva’, de una manera ‘singularizada’, fría identidad numérica de nuestro tiempo.

Se nos obliga a aceptar la macabra lógica del Poder, que ya ni siquiera necesita de un sistema judicial para clasificar colectivos (escalando/asignado status, de menor a mayor, pobres y ricos) ni para calificar las conductas de cada uno de sus ciudadanos. No nos engañemos. Ser ‘un tolerado’ es una forma sofisticada de ser declarado ‘culpable’, considerado un ‘condenado’, a quien ni siquiera se concede oportunidad alguna para ‘demostrar su inocencia’. La tolerancia neo-capitalista es, ciertamente, una forma de condena mucho más refinada. Y de muerte. *Io sono come un negro in una società razzista che ha voluto gratificarsi di uno spirito tollerante. Sono, cioè, un ‘tollerato’*

\* \* \*

Puede explicarse, por tanto, por qué las Universidades y los Centros Superiores de Educación se han ido degradando, convirtiéndose, progresivamente, en espacios testimoniales. La educación e investigación que ‘circula’ se hace (ahora) al margen de estas instituciones, si bien contando con el ‘sello de calidad’ o ‘acreditación’ estatal-universitaria. Aunque sigan siendo referencias ‘simbólicas’ (de ‘calidad’ y ‘excelencia’) de la cultura oficial, los centros educativos no son ya útiles al Estado, ni siquiera como ‘aparcamientos para controlar vigilando y castigando’ los impulsos de una ciudadanía eventualmente ‘díscola’ o ‘conflictiva’. A ellos sólo se encomienda la ‘libre’ ejecución de programas (menores) condenados a fracasar o con plausibles ‘resultados de relevancia mínima’, pero que ‘garantizaría’ la vigencia de la función social de la ciencia, así como un desarrollo del conocimiento no excesivamente deshumanizado, pero acorde ‘con nuestro tiempo’.

Ante este panorama (que describe una peligrosa crisis de valores e inversión de los mismos, generando una mutación antropológica sin precedentes) se hace necesario, ahora más que nunca, ser rebeldes (obedecer desobedeciendo), como lo fueron ‘nuestros padres y madres’ ante esa primera y grave crisis que en Europa se llamó fascismo, nazismo, dictadura y clericalismo, variantes de un único, pretendidamente oculto, objetivo: sacrificar el progreso, inherente a la condición humana, a favor del desarrollo (productivo), olvidando la historia y sus crisis, que hicieron posibles, sin embargo, el surgimiento de esas posiciones deshumanizadas y laicas.

Cambio en el modo de producción, consumo y disfrute. La historia es la historia del cambio antropológico. La historia de la cultura es la historia del lenguaje de ese cambio. Pensar el pasado con categorías de presente, desde el presente de las nuevas generaciones. Y pensar el presente con categorías de pasado, desde el presente de los educadores (transmisores críticos de cultura y culturas).

Da ahora igual que, quienes hemos ejercido como exponentes críticos (resistentes) de este sistema represivo, sigamos defendiendo lo que consideramos ‘actualidad recuperable’, en tanto que fuerza de nuestro pasado: Nunca debió sorprendernos que los jóvenes odiaran el estudio, porque a ‘ese’ estudio se le había robado la perspectiva ‘aventura’ que los jóvenes esperaban. Aunque nos cueste reconocer que si un joven, siendo inteligente (y precisamente por ello), deja de estudiar no es por su culpa, sino por la del docente.

La excesiva burocratización de la enseñanza y de sus sistemas de evaluación nos fue sumiendo en un peligroso olvido: que el educador debe ser el genuino animador del proceso educativo, que no puede caer en la tentación de exigir complicidad emotiva, cuando su obligación es seducir, provocar pasión por el objeto del estudio (enseñar cómo aprender a desaprender, enseñando a aprender el lenguaje de las cosas, de la realidad), el noble oficio de aprendiz. Ser creativo es innovar o anticipar situaciones acordes con la realidad actual. Poco a poco, sin embargo, el educador ha ido dejando de ser creativo, incapaz de inventar situaciones que hagan divertido el aprendizaje. Y el aprendizaje es un juego. Y el maestro juega, siendo consciente de que ponerse al (imposible) nivel del discípulo en nada sirve al proceso educativo.

El joven no quiere ser prisionero (ni garante) del mundo de los adultos. A menudo monótono, inmovilista. El joven (dentro o fuera de la escuela) también resiste, se escabulle, buscando una salida, línea de fuga, punto de huida. Y el docente, simulando no saberlo, debería ofrecer oportunidades para que lo consiga. Por ello se hace imprescindible que el educador, manteniendo un perfil educador alto, se 'humanice', para que sea valorado por sus sentimientos, su debilidad. Incluso por cómo vive (o se manifiesta) su sexualidad en la vida cotidiana. O sus opciones. Es decir, para que sea visto como un 'ciudadano normal'.

La escuela debe eliminar cualquier fetiche, especialmente aquel salvaje '(dogmático) presupuesto de que el 'magister' siempre 'dixit (jamás 'credit')'. Porque es 'la autoridad', el legítimo depositario de una verdad inmutable, a transmitir. O imponer. Vieja pedagogía que buscaba adoctrinar. 'Con sangre', si es necesario. Papel de justiciero o verdugo que se supone al enseñante para poder aterrorizar a los jóvenes. Especialmente por la necesidad de derribar (absolutamente) todos los fetiches, la enseñanza de la religión jamás debería ser obligatoria. Insistir en este 'derecho', ha conseguido un efecto contrario, aunque dejando perniciosas huellas.

La llamada 'literatura no científica' (textualista, la consideran otros) acelera la crisis del pretendido 'rigor científico' (*rigor mortis*), rigidez cadavérica, seña de identidad de un trasnochado academicismo.

Se ha dado poca importancia al papel que debe jugar la poesía en la escuela, siendo erróneamente considerada 'no útil en los procesos productivos' e irrelevante para alcanzar los no siempre manifiestos objetivos asignados a la institución. Sin embargo, la poesía puede desencadenar un proceso creativo no utilitarista, inherente a sí misma. Otra forma (más humana) de producción. Puestos a diseñar un escalado programa y a mi modo de ver, convendría empezar por la poesía contemporánea. Los poetas de nuestro tiempo nos resultan familiares y cercanos. Su habla nos es conocida, porque hablan nuestra 'lengua materna'. Su lenguaje sugiera y seduce. Jamás sirve para ocultar las cosas, esconderlas tras el 'nombre que les corresponde'. Los nombres de la poesía no necesitan de academia alguna que los reconozca y fije.

La lengua que el hombre habla es compleja. Importa, por ello, tanto el 'lenguaje culto' (la lengua viva) que, en nuestra vida cotidiana, hace fluida la comunicación oral y escrita, como aquel otro (ni hablado ni escrito) que lo complementa y enriquece como son los estilos de vida, celebraciones y rituales. Ese (oculto) lenguaje de las cosas, que sólo circula si quienes bien lo hablan 'bien' (los poetas) nos despiertan el interés por conocerlo.

El proceso de aprendizaje pasa por el sentir: percibir emociones es encontrar la palabra adecuada. Leer poesía es leer la pasión sentida, para descubrir la propia, asociando la emoción al descubrimiento lingüístico. Para expresar pasiones. Y sentir la emoción que sólo el poeta describe recurriendo al lenguaje no escrito de la realidad. Y al lenguaje del loco. Actor o delincuente. Escuela-fábrica, en definitiva. La escuela moderna ya no puede ser otra cosa.

Porque el fin último de la escuela es crear cultura, debemos admitir que las antologías son aburridas y viejas. Como los florilegios, que son acopio de flores muertas. En contra de lo que hasta ahora venía afirmando, creo que los únicos libros, verdaderamente 'de texto', son los manuales (que 'las manos' humanizan), como la gramática (que es el manual del decir). Manuales, incluido el profesor, como el más moldeable de cualquier manual. Los libros no deben quemarse, salvo que sean sólo papel en forma de

catecismo. Abolir las constituciones de muerte para dar paso al lenguaje escrito de la realidad, viva y local. Las formas dialectales o jergas cuentan, como arqueología de la comunicación primaria, epidérmica. Para que la lengua vehicular (culto) sea una verdadera epifanía de lo sagrado que las palabras anuncian.

Como educador podría (y debería) poner en duda lo que al alumno han enseñado 'los legítimos depositarios del saber' (familia y escuela, religión y partidos, medios de comunicación, y cualquier otra plataforma telemática de comunicación), incluyendo su grupo o pandilla, los amigos de su edad, compañeros de curso o los conocidos que van acumulando en su vida cotidiana. Reconozco, sin embargo, que me siento impotente para someter a un proceso de credibilidad todo lo que le han enseñado y le enseñan las cosas.

\* \* \*

Ningún homenaje *post-mortem* hace justicia al nombre (la vida y la obra) de aquel a quien se dice 'rendir homenaje'. Los homenajes *post-mortem* son descaradas parodias, sacrílegas farsas, legitimación de ilegítimas posiciones e in-posiciones de la más contradictoria naturaleza. Y el cuerpo de PPP (siempre arrojado a la lucha) conocería ahora una, no por profetizada menos confusa, posteridad, una segunda masacre, epitafio de ese *gettare il mio corpo nella lotta*: el comunista que fue, anticolonialista y ferviente partisano de la abolición de nuestros regímenes de esclavos y de *maîtres*, se ha convertido, aquí y allí, en un jaleado estandarte, patrón laico de 'recuperaciones' (no precisamente de la lengua y cultura friulanas). Las 'razones' de los postmodernos nacionalistas y anti-socialistas han de ser 'pasolinianas', para que los espacios que pretenden consolidar lleven la marca de Pier Paolo. Cómo explicar, en consecuencia, que el escritor-cineasta, ensayista-poeta y vividor, que llevaba con orgullo ese pañuelo rojo de la esperanza al cuello, haya podido sufrir semejante destino, mutando la antropología de su memoria?. Por qué Sartre, también aplicado a Pier Paolo, sigue teniendo razón cuando afirma: *On entre dans un mort comme dans un moulin?*

\* \* \*

Debo volver al mensaje (más oculto que manifiesto) de esta carta, escrita a medias 'a un alumno invisible', sin saludo de despedida, insistiendo: La vocación pedagógica de Pasolini no se manifiesta sólo cuando asume en precario un coyuntural oficio de maestro. Es un componente esencial de toda su vida y su polifacética obra. Hasta el punto de que, como he señalado, uno de sus últimos textos, inacabado, escrito poco antes de su muerte en 1975, es *Gennariello*, pequeño tratado pedagógico en forma de cartas a un joven imaginario, considerado, según el filósofo y profesor de la Sorbonne Albert Ferrer, uno de los textos más bellos de la historia de la pedagogía occidental.

Cómo se puede hablar de poesía si una no es ya un poeta a la antigua usanza, si no le dejan serlo ni siquiera como sacerdotisa (*professoressa*), moderna chamán de lo imposible?. La enseñanza o es poética o nada importante descubre o transmite. Ir más allá de las preguntas, que no son preguntas porque la naturaleza 'siempre ha sido así'. Y así también siempre se ha relacionado el hombre con su medio. Sin preguntarse por qué. Dejando que sea la naturaleza quien preserve la sacralidad del ser y del existir (en este mundo). Aunque, en mi caso, ya no pueda llamar natural a la naturaleza.

Después de Nietzsche-Klossowski la poesía es nietzscheana. Ciertamente. Decir poesía no será lo mismo que decir fragmento. La voluntad de vivir es la voluntad de ser poeta en tiempos de fragmentos (vivos). Por más que Adorno pensara que 'escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie'. (Imposible escribir bien, literariamente hablando', matizaba). Es decir, cómo, después de un genocidio de tales magnitudes (un holocausto y otro en curso, no por metafórico menos real), el hombre es capaz de olvidar y poder llegar a conocer de nuevo la belleza de la vida y crear poesía.

Con tristeza (desengañado) sigo formulando la misma pregunta: cómo ver (encontrar) ahora a Dios (la sacralidad de las cosas) si el crimen de la cultura postmoderna es de magnitud tal que las iglesias y los monumentos no pueden ser otra cosa que los sepulcros de la escuela (anti-museos de arte contemporáneo)?. No sé si es justo dejarles con la duda, que es mi tragedia. Aunque creo que no hace falta insistir, porque es demasiado evidente: *La mia indipendenza, che è la mia forza, implica la solitudine, che è la mia debolezza*'

## APÉNDICE | teoría de los colores

Geometría del Deseo | El Orden de los Objetos | La Imagen y su Sombra

---

### *Las Huellas de la Palabra*

Román Reyes |

Huega y Ferra Ed., Madrid 1999, pp. 109ss

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/colores/index.html>

Como cualquier relato intempestivo esto es una provocación. No existe teoría posible de/sobre los colores, porque los colores no pueden convertirse en imágenes de algo. Son una dis-culpa, ficciones útiles, espectros, proyecciones a-temporáneas de formas o de juegos de formas. Los colores son pretextos de con-textos provisionalmente fijables. Los colores son la justificación de la diferencia, el soporte de un escalamiento que no admite medida, como la complejidad de matices tras los que el sentimiento --y el gusto-- se manifiesta. Recorro, por ello, al relato para hablar de colores. Simulo insertarlo en una realidad posible, que es posible y real porque real y posible va a ser el texto del autor tras el que esconda una vivencia. O un confuso registro de sensaciones que giran en torno a lo mismo. Tal vez así, un lector ocasional acepte mi reto y se arriesgue a re-encontrarse con lo otro, que es lo suyo, su privacidad: lo que ningún discurso reglado pudiera nombrar y, por lo tanto, transmitir.

# 1. La Geometría del Deseo

## 1.1. Movimiento

Carlitos esperó aquella noche, como tantas otras, la sonrisa de su mamá. ¡Al menos una!. Deseaba verla llegar vestida de azul.

*-- Dicen que es ése el color tras el que se esconden amores secretos. Aunque yo siempre he creído que todos los amores han de ser secretos o no son amores. Muy guapa ella mi mamá vendría a verme, aunque de caminar incierto. Para que nadie se entere de que ha venido. ¿A qué tendrá miedo mi mamá?.*

Alguien, sin embargo, la disculpó esa noche porque, al parecer, estaba muy ocupada resolviendo no sé qué cosas que no entendía, pero que, al final, iban a ser muy importantes para él.

*-- Tal vez, mañana temprano me visite mi papá --pensó--. Mi papá, ese señor tan serio pero tan cariñoso. El también siempre tan elegante, envuelto en su bufanda morada, que él sólo sabe llevarla, larga, mucho más alta que yo. Vendrá deprisa, como siempre y me dará un beso. Pero él no se esconde cuando viene. Arriesga más que mamá.*

Y Carlitos se durmió confundiendo colores con sonrisas y besos, confiando en que en sueños aparecería mamá en el momento menos esperado, como hace siempre, para regalarle la sonrisa azul que le debía.

*-- O papá. Seguro que papá va a llegar de madrugada --se levanta todos los días cuando aún nadie pisa las calles y mamá duerme--. Seguro que papá vendrá, porque me quiere mucho. Aunque no sé si me quiere tanto porque a quien realmente quiere es a mamá y sabe que yo soy muy importante para ella. Papá seguro que me regalará una bufanda toda ella llena de besos morados. Aunque tampoco sé si son más dulces los besos que regala a mamá --pocos, debería besarla más a menudo para que no tenga tanto miedo-- y que disimula tras improvisados ramos de esas tan escasas flores azules. El cree que pienso que es sólo una cuestión de flores y de colores. Pero yo he descubierto el truco. Y no se lo voy a contar ni a él ni a mamá. Y, por supuesto, a ninguna otra persona. No sea que las flores --escasean las flores azules, aunque papá siempre las encuentra-- se marchiten y dejen de llevarse las bufandas moradas.*

Papá tampoco llegó a la mañana siguiente. Le contaron --los mayores siempre cuentan cuentos muy extraños-- que estaba esperando a que mamá resolviera esa cosa complicada que no podía entender, pero que era tan importante para él. Le contaron también --los mayores hacen mezclas muy extrañas-- que tenía que ver con los colores.

*-- Yo, sin embargo, pensaba que los colores juegan con nosotros a ocultarnos algo que no terminan de regalarnos los mayores. Lo sé porque brillan diferentes los ojos de papá y de mamá --y se ponen muy tontos-- cuando quieren darse un beso mientras se acarician. O, al revés, que de eso me han explicado poco.*

*-- Pero yo no estoy muy seguro de que sea sólo eso lo que sucedía entre papá y mamá. Porque tengo una amiga secreta que simula no hacerse daño cuando se cae del columpio y a quien regalan muchos besos y caricias a todas horas, que no habla de ello con nadie, salvo conmigo y con objetos traviesos que le incordian, pero que no le responden. Esa mi amiga secreta --que quiere mucho a mi mamá-- me contó un día que mi mamá no sabe mentir, que habla de colores cuando papá se refiere a sonidos, como los que hace un teléfono de juguete, y que lo que realmente le sucede a mi mamá es que no se atreve a abrir el regalo. Tonta ella, no sabe que las cosas importantes siempre llegan envueltas en papel de regalo, que hay que abrir el regalo y tirar el papel, aunque el papel sea azul. Y que por eso se esconde y llora, no sea que descubra que aquel papel de regalo sólo envuelve promesas. Yo le digo que no tenga miedo y que abra el regalo. ¿Cómo iba a engañarla papá, que si me quiere tanto es porque a quien realmente quiere es a ella?. Pero mamá es muy cabezota y no sé si va a hacerme caso.*

-- Un día que nadie nos escuchaba me contó mi amiga que papá sí sabe que mamá llora y que tiene mucho miedo y que, por eso, él también llora a veces. Mi amiga me contó también que papá y mamá se estaban poniendo de acuerdo para que las sonrisas y los besos fueran verdaderamente sonrisas y besos que se regalan y no sólo colores, aunque mamá siempre busca una disculpa para fingir que la negociación no ha empezado. Los mayores, siempre poniendo precio a todo para que algo sea bello. Y eso debe hacerles mucho daño. Y eso debe ser muy triste para papá.

-- Pero a mí me dejó mucho más triste aún el que mi amiga me dijera bajito que hace tiempo que ni siquiera se regalan entre ellos sonrisas y besos ... que sólo hablan de colores. Y que discuten mucho sobre algo que llaman "tonalidad cromática", ¿qué palabras más cursis!. Y eso debe ser mucho más triste si cabe, porque, aunque papá las encuentre, no conozco muchas flores que sean azules y mamá debería saberlo. Y he visto pocas bufandas moradas y papá debería saberlo también. Algunas flores de esas hay, pero se marchitan pronto. Algunas bufandas de esas también se ven, pero pasan pronto de moda y mamá termina usándolas como alfombras para que nuestros perros no le manchen el coche cuando los lleva al parque de paseo.

-- Mientras tanto sigue habiendo mayores que me susurran al oído cosas muy horribles: "Eres todavía sólo un sueño, Carlitos, --me dicen-- , que no entiendes de formas ni de colores y que, por ello, ¿para qué vas a necesitar sonrisas y besos?". Y eso sí que es lo más triste que pueda sucederme. Aunque no entiendo qué quieren decirme con ello. ¿Si, al menos, se me permitiera, jugar con esa mi amiga secreta en el parque donde mamá pasea los perros!. Pero mamá tiene miedo de que perros ajenos me hagan daño. Y la entiendo, porque sólo podrían protegerme nuestros perros, los que duermen en la planta baja y velan cada noche mi sueño, mientras aguardan impacientes el regreso de papá cuya llegada anuncian --ladrando y moviendo la cola-- cuando desde lejos descubren ese olor tan especial, al que sólo papá huele.

## 1.2. Movimiento

Filtrar la mirada es filtrar la palabra. Filtrar el silencio que la palabra *dicha*, una vez pronunciada, activa. Filtros del deseo. Los filtros son imprevisibles determinaciones, *jugadas* de las pasiones y/o que las pasiones nos hacen. El juego de la pasión se puede --se debe o se tiene que-- jugar respetando *reglas secretas*, esas que sólo interlocutores cómplices conocen, iniciados en y para el mismo juego.

La razón de integridad es principio de inseguridad: dejar que otros asuman por uno el riesgo de tomar partido/decidirse *por*. Renunciando al *resto*, permitiendo que ese *resto* se convierta en parte de un competitivo otro: (mi)el des-garro sucede a/en los otros. Por eso *duele* menos. El principio de inseguridad esconde la más caprichosa --aunque legítima-- de las voluntades: el deseo de eternidad. La voluntad de teatro/(re)presentación.

Más allá del *principio* de realidad importa el *principio* de racionalidad: hacer que las cosas --estructura y contenido-- sean como a uno le conviene nombrarlas y hacer a continuación que un otro implicado *identifique* con ese irreal estado de cosas un discurso que las simulen. El principio de racionalidad significa también que se ha dado prioridad a esa arrogante pretensión de reducir nuestro (interesado)discurso sobre lo real, al único y excluyente orden de cosas que nombra. El *resto* --palabras y cosas-- es lo in-nombrable, por in-existente.

Perpetuarse más allá de uno mismo engullendo previamente el cadáver de los más preciados objetos del deseo. Vivir matando, asesinando, para no morir en el anonimato, in-activo. La acción originaria fue un crimen ritual que destruyó las fraternidades y el *principio* de (auto) identificación a través de la unión con el otro y con lo otro que *interesa* a ese seleccionado --controlado/reducido, *nombrado*-- competidor: el hombre y su máscara, los sentimientos y el campo cromático que barrieran. La belleza se convirtió entonces en narcisismo primario, de un orden todavía-no-nombrable, no catalogable. Ni en registros

éticos, ni en estéticos. Ni siquiera, en registros cromáticos. El suicidio --es igual bajo qué formas o registros-- cierra el ciclo. Para entonces, sobran ya los rituales.

Una teoría de los colores ha de contemplar tonalidades varias y complejas, como la tonalidad opaca. Una teoría del gusto no sólo ha de ocuparse de la geometría de las luces. Diseña primero una geometría de las sombras, pantalla de proyección o marco de restricción de un juego de luces. La pasión es, por ello, pasión por el cuerpo, por ese juego de luces y sombras a través del que los objetos toman cuerpo. Cuerpo *iluminado* o --angustiosa-mente a la espera, *por iluminar*-- en la penumbra. O en la caverna, que es la antesala del compromiso.

Pasión por los colores, que es deseo que confunde formas, gestos y posiciones con olores o sensaciones olfativas. El silencio clausura la secuencia. Las sombras que restan se confunden con el silencio. De noche *hay* --la noche *es*-- silencio. El misterio de lo inombrable, de lo oculto. Las sombras que ocultan mostrando. Hay posibilidad de correr (un)el velo, de desvelar lo ocultado cuando *interese* que se haga la luz, cuando *convenga* que los cuerpos se muestren al desnudo. Cuando el tiempo de la penuria sea historia.

El misterio de la donación --incluida la propia-- es un acto o conjunto de secuencias que se cierran sobre sí mismo, aunque con voluntad explícita de posición, de excluyente referencia. El placer de dar/regalar pertenece a la naturaleza del don. La receptividad es imprevisible en su registro y efectos, no en la intencionalidad del dador: el regalo se recubre, por ello, para que no llegue a otras manos, por ocultar un valor biunívoco. La esperada/deseada *manipulación* del don está en función del filtro cromático del receptor: las condiciones subjetivo-objetivas de/en el momento de la entrega. Aunque los mensajeros confundan mensajes con formas flotantes, con ese apacible y juguetón entramado que sobre aguas cristalinas sólo nenúfares diseñan.

El color del papel, la forma y las tonalidades tópicas del plano, la posibilidad de *control* de los movimientos sobre ese plano. Las pantallas, por el contrario, refractan o *neutralizan*, activan posiciones dialógicas o convierten en/reducen a *masa* lo que sobre ellas se proyecta. Las formas y las tonalidades de cada secuencia que prometen conjuntos: el tiempo del deseo es la medida de los objetos *encarnados*, que saben y huelen a cuerpos --con ese olor tan específico que garantiza la singularidad correspondiente-- y que tienen el color de la carne no maquillada, ni siquiera por *lustres* o colores *neutros*. La cobardía se refugia tras esa huidiza voluntad de *indeterminación*.

El color del papel que envuelve el regalo anticipa la intencionalidad del mensaje --qué sonrisas y besos se esconden detrás del papel-- y predispone al receptor en el momento de recibir el don. El receptor *re-crea* el cuerpo del regalo dando color/luz a los márgenes del objeto simbólico donado, *re-creando*, a su vez, su propio cuerpo en armonía con el cuerpo --ahora escindido, donado-- del amante.

Los filtros de la mirada se reducen así a los colores de los objetos, que no es otra cosa que el *valor* que en los objetos de regalo el destinatario reconozca. Es necesario, por ello, fingir/pactar colores y relaciones de colores entre sí. Fingir/pactar relaciones de objetos coloreados con códigos y relaciones de códigos que sitúan a los actores del intercambio en espacios exclusivos de difícil transferencia o extrapolación. Entre el color y el objeto está el abismo, al que los amantes se aproximan *perdiéndose*, mientras garantizan su re-encuentro.

*Tristán sabía que tras su amor por Isolda se ocultaban sentimientos prohibidos. E Isolda simulaba no saberlo. Tristán no sólo amaba sentirse amado por Isolda y sentirse amando a Isolda, sino que además deseaba la presencia de su encantadora amada, Isolda la Rubia. Desenvainó su espada y se lanzó a una cruzada peligrosa, porque no había recibido las bendiciones de los "mayores en sabiduría y rango". Pero se encontró tan sólo con enemigos que la imaginación de Isolda forzara y que, de haber existido, poco riesgo podrían suponer ahora. Tristán volvió a envainar su espada. Clausuró su peculiar cruzada y ni él ni Isolda tuvieron que agradecer a esos "mayores en sabiduría y rango" una bendiciones que no habían solicitado.*

Si no fuera verdad que las *ciudades históricas* son nostálgicas necrópolis y que el diseño que las caracteriza es un conjunto de monumentos funerarios y que, además, los llamados *cafés de época* son santuarios laicos en donde se trafica con la muerte y en donde se prostituye la memoria de los antepasados, podría haber sucedido cualquier lluviosa mañana de otoño en una histórica ciudad gris y en un café de época, con música de época. Pero hay tiempos --o espacios, sonidos y colores-- que, por más que los sacralicemos, no consiguen esa tonalidad cromática que nos devuelva a la vida, la inmediatez de la existencia, provisionalmente perdida, oculta.

Los filtros, por ello, como los ritos, siguen siendo necesarios. Al menos, para seguir llamando a las cosas por ese caprichoso nombre que nos gustaría tuvieran y no por ese otro que han de soportar para que la ficción de equilibrio y armonía continúe. Nosotros, mientras tanto y para no asumir riesgos innecesarios, nos seguimos creyendo un cuento que insensibles y egoístas narradores no terminan de contarnos.

### 1.3. Movimiento

En otoño nos seduce el juego de colores. Son *bellos* los colores del otoño, pensamos --y *sentimos*--. Pero los colores no soportan tonalidades cromáticas en función de un orden estético previamente acordado. Como a la inversa: la belleza de un conjunto no tiene por qué corresponderse con un determinado juego de colores. Bellos son los objetos que *embellecemos* --como antes *objetiváramos* esos objetos de placer--, que registramos como bellos. Bella es tan sólo la mirada atenta del sujeto que desea. Bellas son esas peculiares condiciones que hacen de un observador un *per-turbado* del medio --que *per-vierte* y se deja *per-vertir*-- convirtiendo en cómplices de nuestro peculiar capricho a los soportes del color. Nosotros hacemos bellos a los objetos --y los nombramos por *su* color-- y les damos el color del deseo, nombrándolos por *su* interés.

Abrir una puerta de paso restringido. Pasar de espacios no-protegidos --plataformas de *con-fusión* y *pérdida*-- a otros controlados --plataforma de *fusión* y *encuentro*--. Pero uno ha de ser antes *seleccionado*, *trans-eunte* acreditado para (tras)pasar. Habrá que probar antes su propia inocencia. Cerrar a continuación la puerta, dejando fuera el resto, desgarrándose de lo otro cuyo excesivo peso no aligeraría el tránsito. Tan sólo eso se nos pide a cambio, para que el viaje, el *in-greso* no sea traumático.

Romper el silencio. Romper un sello. Violar la sacralidad del misterio, el espacio de la totalidad, *des-sacralizar lo nuevo*. Destruir imágenes: romper el llanto. Prostituir el deseo. Romper la imagen de las cosas que una vez *tran-sitaron* y que ahora están quietas, definitivamente *en su sitio*. Nos hacemos imágenes de objetos totales para protegernos de la fuerza que su acabamiento esconde.

Hablar es *des-mitificar* tabúes, *des-cargar* la tensión esencial, la tensión acumulada, espejo de un juego de tensiones hacia lo otro (*ex-tensión* posible) y sobre sí mismo (*in-tensión* oculta), la tensión ambiente: la palabra pronunciada --proposición que se *dicta*, dictados que se proponen-- *alivia* a quien la pronuncia. Pero distancia a quien la escucha, eliminando nexos --expectativas y deseos-- con respecto al hablante. La palabra pronunciada es una palabra rota, escindida: *desposeída* de su espíritu originario --simulación de raptos/robo--, quedando a merced de *in-saciables* suplantadores. Estos coyunturales usuarios decidirán entonces si les conviene reconocer la carga que el hablante en su origen le atribuyera o le asignan otra *más soportable*.

Las palabras, efectivamente, se las lleva el viento. Un viento a-fónico que hace enmudecer a cualquier frágil actor que desplace, de irreductible violencia, un viento insensible a las *pequeñas pérdidas*, tan valiosas para uno, como esa sonrisa o ese beso que no se termina de recibir. Se desea retener, al menos, un pedacito de ese sueño. Pero un brusco cambio en la dirección del viento nos lo puede arrebatar. Y ese sueño se va, sin decirnos adiós, sin saber qué color tendrían en otros cuerpos esa mi sonrisa y ese beso que

no se me permite devolver. Y regresamos a nuestro mundo, al reino del silencio. Las(mis) palabras se *pierden* entonces en el abismo, el caos que el azar ordena.

Los textos, sin embargo, --las huellas de la palabra, la escritura-- permanecen. Se detiene el *trans-currir*, se clausura el movimiento: esos textos se adhieren a un cosmos que la necesidad ordena. Y es ésta la oportunidad que se nos brinda para recuperar lo que ha quedado preso/oculto en el discurso. Para *liberar* mi discurso --liberándome de ese agobiante acoso de mis *mayores*-- para descargarlo de actores/protagonistas y de sus palabras --sonidos y formas (juegos de)-- que crean opinión, que in-forman comportamientos y determinan actitudes. Para situar a los posibles actores en el punto de partida, el momento en que generaran movimientos no-dependientes.

Pero también se habla para liberarse hablando. Para competir anulando, neutralizando al otro, reduciéndolo a *su* otredad. El habla como terapia: des-mitificar los instrumentos, devolviéndoles su función orginaria, su espontaneidad, su des-interesada mediación. Des-velar la magia de la voz que la palabra perpetúa. Se habla --y se escucha-- *desde* (un)*el*cuerpo y con (un)*el* cuerpo. Con los órganos de los sentidos, con esos receptores, generadores y transmisores de sentido y de sentimientos capaces de presentir, activar estímulos previos que anticipen la puesta en marcha de su función, nuestro oficio de caminantes.

Toda presencia restringe movimientos: obliga a *re-definir* posiciones y condiciones de movilidad. Un anónimo y huidizo vigilante registra la presencia, cualquier forma de mostración. *Elojo --clínico, porque es un órgano complejo, un pre-texto terapéutico--* puede incluso llegar a ver sin mirar. Y hasta puede no hacerse notar, fingir que elude los filtros. Aunque la ausencia de filtros es otra forma de mirar: detectar conjuntos no-(in)formados. La organización de esta complejidad garantiza la efectividad de la mirada y la tonalidad de sus filtros. La mirada como resultado de un acto que el ojo filtra, el registro de lo cotidiano.

Frecuentar el roce --por impulso, dejándose *tocar*--, la cercanía, el conocimiento de lo inmediato o circundante --en el sentido de proximidad sujeto-objeto-- genera colores y gamas, escalas de adscripción. Los encuentros responden a frecuencias mecánicas, no programadas, esporádicas, aunque ritualizadas. Se asimilan así figuras *en movimiento* (objetos que se desplazan) y contornos, re-escribibles en función del tipo de movimiento y de la posición del observador. Se activa una complicidad de *pathos* que un coyuntural *ethos* convierte en positiva, de aceptación o de rechazo: negativa (sin/anti-patía). Complicidad también con un medio que no es el propio habitual, pero que es fuente de legitimación o de *re-conocimiento*. Y complicidad con los actores, agentes de la movilidad del/en ese medio. Ciertos agentes adquieren la categoría de genuinos o propios (*pertenecen* al medio), porque hacen, convierten en necesario para un observador ocasional ese medio que frecuentan, ese espacio de la competencia.

La *in-dependencia* es una re-organización de la dependencia previa. Organizar es pactar figuras y posición. Proyectar direcciones y cruces. Fijar las condiciones de la tonalidad: pares de opuestos cromáticos que un orden numérico prioriza. O éticos, o estéticos que, a su vez escalan órdenes de precisión progresiva, de valoración excluyente: blanco/negro; bueno/malo; bello/feo ... Surge así el concepto de minus-valía y se (pre)diseñan así los espacios a donde se reduce y en donde se encierra cualquier objeto minus-válido.

Uno crea dependencia y se hace dependiente del juego de formas y movimientos en ese medio --provisional/artificialmente *para mí*--, porque es *público* por definición: de general consumo. Asumimos formas y movimientos porque, a ese medio, asignamos sonidos y colores, sensaciones: la voz y el movimiento que hace de una unidad cultural --simbólica y mediática-- una *palabra*.

*Trans-ducir*, permitir el flujo y que alguien fluya conservando ese estado sin que se le tienda una trampa: renunciar a su voluntad de no-liquidez. No *in-ducir*, forzar el flujo, ni *con-ducir*, vigilar ese flujo. Ni, por supuesto, *re-ducir*, anular el flujo por vuelta recurrente y forzada al punto de origen de (la naturaleza de) la fluidez y de las posibilidades de que existan líquidos que fluyan sin ser obligados a reducirse a otros estados (sólido/gaseoso).

Y dijo un *dios ocioso*: hágase la luz. Y hubo luz. Había hablado un auténtico *dictador*, donde los hubiera. Y hablaron los demiurgos, simulando no querer suplantar el oficio de los dioses ni su estado de quietud. Pero copiaron mal el *dictado*. Nosotros somos, por ello, copias imperfectas, in-acabadas de esa luz originaria. Y dijo, por último, el hombre, cansado de *pro-ducir*: que la luz(otra) se haga. Y todos, a su alrededor, comenzaron a ver de diferente manera, tonalidades equí-vocas, que era preciso reducir a fugaces secuencias de ritmos y filtros. Nació entonces la confusión pictórica, una historia del arte: la historia de la mirada y el precio que a cada color nuestro ojo ha ido asignando.

## 2. El Orden de los Objetos

### 2.1. Movimiento

Ben-dito el que venga *en nombre del* señor. En *el* nombre. Señor de los objetos y de los nombres que a esos objetos *corresponda*. Señor del medio *de/para* la mostración y tráfico de los objetos. El uso *autorizado* que del nombre hacemos legitima la llegada, cualquier desplazamiento, *re-in-corporando* al visitante, *re-conociendo* su mensaje y *re-creando* su cuerpo, que la palabra --cuando la mano no llega-- *manipula*.

Venir de fuera, de espacios contiguos filtrando fronteras. De espacios lejanos, construyendo corredores de acceso. Se desplaza uno porque ha *usurpado* la propiedad de un nombre, asumiendo una función: decidir cuándo ha de abrir o cerrar la puerta y a quién. *Trans-gresor* *re-con-vertido* ha empeñado el soporte del deseo, su propio cuerpo, tomando *en préstamo* el nombre a través del que convertirá en valiosos los objetos que toque: la razón del intercambio, las manifestaciones del deseo. La *re-in-versión* más rentable. Venir, porque ha sido previamente *bien nombrado*, bendito.

El señor llama a los objetos por *su* nombre, introduce un principio de orden. Uno legitima ese orden utilizando los nombres del poderoso, re-ordenando los espacios de la *pro-ducción*, los campos posibles del deseo y de los objetos que lo simulan. El señor *in-duce*, porque *in-vierte*. El señor es *solvente*, tiene *liquidez*. El señor llama a los objetos por *su* nombre: ese excluyente nombre que objetiva, que crea realidad, que convierte en objeto, en entidad *autónoma*, lo nombrado. El señor *se-duce*, porque *re-con-vertierte*: *di-suelve* a los portadores de nombres reduciéndolos al estado *líquido*, para que fluyan. Los *liquida*.

Originario (des)orden de las cosas. Posterior orden de las cosas nombradas: cosas *ordenadas*. Originario (des)orden de las palabras. Posterior orden de palabras(juegos de) que nombran cosas: palabras *ordenadas*. Originario (des)orden del sujeto. Posterior orden del sujeto que ordena las palabras: sujetos *ordenados*. Conjunto de cosas que un sujeto *re-conoce*, siempre que el silencio se rompa y se recupere el (viejo)orden del discurso.

Al principio era(había un) *el* Orden. Las palabras se *con-fundían* en el silencio, se ocultaban tras su sombra. El origen de ese principio fue la voluntad que se activara: al principio las cosas no eran cosas, sino proyectos de cosas. Campos de objetos posibles. Nació el activista, que engendró al disidente. La activación de esa voluntad convirtió a las cosas en cosas en sí, que podrían convertirse en cosas para mí. Si *re-conocía* el nombre que originariamente se les asignara. Pronunciar el nombre *de* las cosas suponía acceder a su posible consumo.

El orden de las cosas sucumbió así al orden de las palabras. Los intermediarios, los sujetos hablantes, tuvieron que aceptar la reducción a cosa, si querían ejercer luego como dispensadores de sentido, como *con-figuradores* de realidad, como diseñadores de cuerpos en espacios flexibles. Soportes convencionales que garantizarían la *diferencia*, el principio de individuación, la justificación de tonalidades, fónicas y

cromáticas. El cuerpo *figurado* se redujo así a un color con el que se identificaba el interés que el hablante ocultaba.

Un mal-*dito* no puede filtrar fronteras, ni construir corredores. No puede siquiera pensar el movimiento, situarse en una posición de despegue, de arranque. No sabe pensar lo posible, porque no puede nombrar lo real. Nada puede, en consecuencia, *trans-portar*, si siquiera asumir su propia carga a desplazar. No sabe en qué consiste la *trans-ducción*. Un mal-*dito* es un mal-*eante* nato. No va --ni quiere llegar-- a parte alguna. No toma, ni puede tomar partido, porque él es ya (la)*parte* ex-cluída del re-parto, parte *impartida* por excelencia, pero no com-partible, des-hechada.

Un nombre in-sípido e in-coloro, que ha agotado el manantial de los olores. Un nombre mal-*dito*, que no se pro-nuncia. Ni siquiera se a-nuncia. Un nombre que in-voca, si se hiciera, fuerzas mal-ignas, que se apoderan del cuerpo que al nombre in-vocado corresponda. No podría ser objeto de préstamo, nombre literalmente *propio*, de uso exclusivamente reservado a ese actor condenado a ser al mismo tiempo voz y palabra: ser (quedar reducido a) su propio eco, su propia sombra. Al doble que los ben-*ditos* arriesgan tan a la ligera, porque saben que su máscara sólo oculta un cuerpo ficticio. Destruir, sin embargo, este nombre mal-*dito* es aniquilar el cuerpo que lo soporta, reducirlo a registro de su historia particular, aislada. Robar el nombre de un mal-*dito* es desposeerle de todas sus *propiedades*: porque tan sólo es ese nombre. Su singularidad es in-demostrable: ¿cómo iba a in-vocar, en esa situación límite, la complicidad de otros actores?.

Un mal-*dito* nada debe, porque nada se le ha dejado en préstamo. Ni siquiera su propio nombre, radicalmente *propio* porque ningún otro podría utilizarlo: el nombre de la ex-*clusión* por el que los in-*cluídos* le registran y le re-*cluyen*, sin asignarle un lugar preciso, sin localizarlo siquiera. Le asignan un tipo otro de espacio que no acaba de *cerrarse*: la plataforma de/para la pérdida.

Pero ese largo viaje sin término ni dirección --*trans-finito*-- al que a un mal-*dito* se condena, cumple una función de diseño inverso de espacios de/para la movilidad controlada: sólo un vago, un perdido puede trazar un mapa, dibujar un plano que otros calcan. Mapas y planos tanto más precisos cuanto más se prolongue su caminar *errante*.

Nada se le regala. Un mal-*dito* no es merecedor ni destinatario de don alguno. Ni siquiera simulando el regalo. No entiende, ni puede por ello entender de colores: por eso los otros le asignan tonos grises, difusos, fácilmente identificables con las señas de la ex-*clusión*: soledad, miseria y muerte. Un mal-*dito* está satisfecho con lo que consigue, despojos de la abundancia entorno. Del tiempo de la saturación. Un ben-*dito* nunca satisface su hambre de totalidad y de infinito. Un mal-*dito* es la fracción que sobrevive --provisionalmente, autónoma-- justo el tiempo de la saciedad de los ben-*ditos*.

Un mal-*dito* soporta otras cargas, asimismo convencionales, pero soporte, en definitiva, como la *repetición*, legitimando así, por exclusión/negación, el principio de totalidad o masa in-*forme*, justificando otro orden de tonalidades. En esta ocasión, *dia-fónicas* y sin-*cromáticas*.

*Ten, por favor, mucho cuidado. No me hagas daño: ¡soy muy frágil!* --dijo la rosa, mientras su jardinero la regaba-- . *Lo sé* --le contestó ese amante secreto-- . *No tengas miedo*. Jamás podría destruir la flor más bella que creciera en su jardín, esa flor que cada día le regalaba, con un beso y su sonrisa, una magestuosa sinfonía de color y olores. Ráfagas de color y sonidos otras veces, cuando, lejos del jardín, ese beso y esa sonrisa le llegaba de la mano de Karajan.

Si yo soy para esa flor el secreto mejor guardado --y ella sabe dónde escondo la llave-- y ella es para mí la palabra más preciada --y también ella sabe cuándo debe pronunciarse--, no habrá que esperar tanto para romper el silencio y sonrerir. Nunca más será ya tiempo de silencio, cuando el señor de los objetos y de los nombres que a esos objetos corresponda, regrese definitivamente a su Olimpo, porque se agotaran las ben-*diciones* que tanto dispensaba.

## 2.2. Movimiento

Una combinación de circunstancias hacen que a un acontecimiento le corresponda el resto de la escala cromática: el beso que yo espero no ha de ser verde, ni rojo, ni amarillo ... Los besos que no comparto, que recibo en exclusiva tienen un color particular que los otros no pueden siquiera imaginarse: ese azul pertenece al orden de lo concreto. El otro azul, como el del cielo o el del mar, lo atribuimos a estados de cosas que se proyectan en espacios difusos que invitan a la complicidad.

A uno, anónimo observador en/hacia un campo visual complejo, objeto singularizable acoplado a otros múltiples en un conjunto saturado de objetos --y de (inter)re-laciones de objetos--, le gustaría encontrarse, desde el comienzo del juego, *al otro lado del discurso*. No importa que le de-(trans)formen su propia máscara --que in-viertan el color, los filtros de su mirada, el tiempo, la ocasión de su interés--, si ello significa que el discurso ya le ha atrapado. Pero ese azaroso orden del discurso le empuja a dar el primer paso y conectar la máquina, hacer que fluya y hacer, al mismo tiempo, que otras máquinas activen un tipo determinado de fluído a un ritmo asimismo *conveniente*.

Porque el discurso, una vez activado, es selectivo: prohíbe, ex-cluye mucho más que permite. Sólo son nombrables los objetos que ese orden aísla, reduce: la totalidad de significado queda restringida por la parcialidad hegemónica del significante. Desde la parcialidad que nos corresponde hacemos, sin embargo, *proyecciones* que describen la totalidad posible de la escala de significantes. Aunque la totalidad del orden del discurso ni siquiera nos sea permitido pensarla.

Al regular, el discurso diseña también los márgenes, la reserva, el vacío, los espacios oscuros. Y ordena a su vez la fluidez circundante, envolvente, el intercambio (im)posible: aquello de lo que no se puede hablar. La sexualidad y la política han sido los habituales *ocupantes* de esos compartimentos negros. Esto es: prohibido nombrar la estructura secreta de la privacidad, el tejido oculto de lo público. *Como si el discurso, lejos de ese elemento transparente y neutro en el que la sexualidad se desarma y la política se pacifica fuese más bien uno de esos lugares en que se ejercen, de manera privilegiada, algunos de sus más temibles poderes* (Michel Foucault).

El discurso del loco no puede, en consecuencia, *circular*. No es *testimonial*. Porque es de una solidez tal que no admite *trans-formación* alguna, *re-ducción* a los estados de la moldeabilidad. El discurso del loco no es *solvente*. Sin embargo, se le reconoce extraños poderes, como el de enunciar una *verdad oculta* --como si existieran *verdades manifiestas*--, predecir el después y los objetos que lo ocupen, *ver* en su plena ingenuidad lo que la sabiduría de los otros no puede percibir.

Al loco se le concede la palabra sólo en el teatro, reducto de/para representaciones simbólicas. Allí puede jugar el papel de *verdad enmascarada*. En el teatro las máscaras son rituales, nombran lo que es, tal como es, pero que no debe decirse. Es una verdad que *circula* por espacios y en tiempos no convencionales. En el otro escenario, el histórico, el de la cotidianidad, la máscara es la *personalidad*. Remite a, nombra lo que debe ser, tal como debe mostrarse y es preciso decirlo, hacer que *circule*. En el primer caso nos referimos a contenidos, significados: los objetos del deseo, que el deseo objetiva, que son, pero que no están. En el segundo, se trata de continentes, significantes: (diseños de) objetos (interesadamente)deseados, objetos que simulan el deseo, que están, pero que no son, que se a-nuncian, para que todos los pro-nuncien.

La voz traiciona la palabra. La *escucha* de esa palabra del loco --bajo cualquier forma de minus-valía-- tiene un doble registro, que se corresponde con dos niveles de compromiso: rechazo público de un discurso des-estructurado o asimilación privada --elemento de re-acción y turbulencia-- de un discurso (re)estructurante. Posiciones de *escucha* de un discurso genuinamente autónomo --libre de filtros que el orden del discurso impone-- que se sabe investido por el deseo y que se supone cargado de terribles poderes. Se impone el silencio para neutralizar los monstruos que semejante palabra genera. Es preciso

saber dónde y cuándo hay que cortar, fijar la frontera, la línea que separe lo verdadero de lo falso. Cuándo hay que des-conectar/acoplar las máquinas. No una dicotomía lógica, institucional, sino la forma general del tipo de separación que rige nuestra voluntad de saber en tanto que sistema de exclusión.

Tres son los sistemas clásicos de exclusión discursiva: *palabras prohibidas*, reservadas a un uso selectivamente restringido; separación de la locura --actos y entorno--, que supone una *definición* consensuada de "normalidad" y "patología". Y cualquier sistema de terapia alternativa que persiga una voluntad de verdad. Porque lo que está en juego es nada menos que el deseo y el poder se insiste menos en esta tercera variante: no está ciertamente en juego la veracidad del discurso que excluye la voluntad de decir, la voluntad de verdad, la voluntad de saber sino el discurso-respuesta al/del deseo y el discurso-acción al/del poder. Voluntad de trans-acción y/o voluntad de re-acción.

El discurso asumido como *verdadero* adquiere una forma de una rigidez tal que exime del deseo y libera del poder. Forma no in-formante, porque se ha excluido cualquier acercamiento a la materia, cualquier posibilidad de diálogo entre los usuarios de las formas y los objetos a con-formar. Esta es la razón por la que el *discurso ordenado* no puede reconocer *la voluntad de verdad* en la que se fundamenta. No le queda, entonces, otra alternativa que enmascararla.

Justificar la locura, definir lo prohibido, la voluntad de verdad frente al discurso que *es la* verdad. A ello se han arriesgado los pensadores del fragmento, los escritores *malditos*, como han podido ser catalogados Nietzsche, Bataille o Artaud. Tal vez convendría, por ello, (re)leerlos más a menudo. Es decir, de-volverlos al caótico origen de *sus* discursos.

Tres son también --o pueden ser-- los tipos de discursos y otras tantas variantes adquieren los (con)textos en los que se objetivan: discursos de consumo generalizado y de vigencia limitada a la secuencia o escena de su uso. Desaparecen una vez *dichos*. Hay otros que permanecen, que se esfuman con el instante de su formulación y uso, que prolongan su efecto diseño, que trans-portan su *dictado* más allá de la pronunciación originaria o que admiten sucesivos pro-nunciamientos posteriores en textos más complejos, como los religiosos o jurídicos, o los considerados literarios o científicos. Los *discursos del deseo*, sin embargo, recuperan su novedad e inocencia cada vez que se pronuncien. Permiten *decir* por vez primera, cada vez que se re-producen, aquello que hubiera podido haberse dicho con antelación. Cargan de frescura los (con)textos sobre un plano en el que se con-funden cosas y sentimientos con las imágenes que los describen.

Porque *lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno*, el discurso del deseo ha de luchar contra esa nuestra voluntad de verdad, sometiéndola a un riguroso *proceso de credibilidad*. Pero, al mismo tiempo, habrá de recuperar en el discurso su dimensión de acontecimiento, cuestionando esa férrea soberanía del significante.

Sin embargo, *el ojo gracioso de una violeta mira el cielo azulado hasta que su color se vuelve semejante a lo que mira* (Mary Shelley). Porque, aunque no se reciban besos azules, siempre habrá una *excepcional* combinación de circunstancias que hacen que a un acontecimiento no le corresponda el resto de la escala cromática.

### 2.3. Movimiento

Nuestro mundo está saturado de imágenes (*Bilder*), ordenadas sobre escalas cromáticas. Nos vemos obligados a seleccionar *un* modelo e identificarnos con él: situarnos en una escala y decidir cuál es la tonalidad que mejor nos corresponda. Nuestra representación (*Darstellung*) se limita así al reconocimiento público de una estimación de correspondencia o isomorfismo (*Verbindung*). Es más frecuente reducir esa imagen a *representaciones verbales* --proposiciones-- que nombran hechos que producimos, antes que a figuras o modelos geométricos, lúdicos o pictóricos, que nos remiten a resultados o registros de hechos.

Una imagen fotográfica es, sin embargo, tan sólo un duplicado del instante, una *representación ficticia*, una verificación coyuntural de nuestra capacidad de/para se-ducir, para que un rostro --aparcado en el tiempo-- nos devuelva la seguridad, nos garantice el reconocimiento a través de una imagen singular, exclusiva y excluyente.

El conjunto de todos los hechos, reales o posibles; el conjunto de todos los objetos, construidos o construibles; el conjunto de todos los modelos, diseñados o diseñables, pensados o pensables. Si todo *puede* tomar la forma de discurso, si esa totalidad --modélica, objetivada o fáctica-- *puede* manifestarse bajo cualquier soporte proposicional, es porque todo lo nombrable queda a salvo en su identidad más *radical*, silenciosa ---puede volverse sobre sí mismo, regresar a sus propios fundamentos, independientemente de las condiciones de mostración que se le hayan asignado, de las determinaciones restrictivas de la puesta en escena/mercado, de las posibilidades de *circulación*-- más allá del juego del discurso: del uso caprichoso que un eventual escritor o un ocasional lector pueda hacer de una combinatoria de signos y de relaciones --jugadas-- de signos. La *realidad* del discurso queda así reducida al *orden del significante*.

La disposición de un *acontecimiento* hace que éste se incorpore al *orden de los cuerpos*, modificando la estructura *corporal* de los objetos afectados, en tanto que *efecto* de una disposición de la proyección material de esos cuerpos, sea esta dispersión selectiva o acumulativa, o se manifieste bajo formas geométricas por razón de proximidad, distanciamiento o suplantación.

El acontecimiento es el *corte* que se produce en el sujeto, descontextualizándolo temporal y espacialmente. Se aumentan así las *posibilidades* de actuación bajo funciones alternativas. Esta discontinuidad rompe por ello la tradicional *unidad* y autonomía del sujeto y la no menos referencial --soporte de individualidades y garantía de movilidad-- del instante.

Una teoría de la discontinuidad se impone: una teoría de los espacios en blanco, de los silencios del saber, de las conectivas espacio-temporales, lógicas o psico-afectivas. Teoría de la discontinuidad de los cuerpos y del propio cuerpo: cuerpo *roto*, cuyas partes buscan huecos de acople, aperturas en otros cuerpos, en otras formaciones, corporaciones.

Una teoría de la discontinuidad no podría ser reducida a una teoría de la sucesión/ simultaneidad de relaciones entre corporeidades, entidades totalizables, es decir, *provisionalmente* escindidas, rotas, aunque con voluntad de completud, re-construcción. Una teoría de la discontinuidad en tanto que sistema *sistemáticamente asistemático*, que excluya cualquier forma de causalidad mecánica, cualquier *principio*(filosófico) de necesidad.

La producción de acontecimientos, organizable bajo estas condiciones, ha de optar por otra categoría, el azar. Pero es arriesgado formular una teoría que vincule azar y pensamiento, que describa el tipo de relación posible entre estructuras no regables y pensamiento (pre)reglado. Por ello nos mantenemos precavidos en ese terreno menos comprometido de la *probabilidad discursiva*.

Si el rostro humano es, antes que nada, el instrumento que sirve para seducir, sólo el agua serviría para *naturalizar* nuestra imagen, para concederle algo de inocencia y de naturalidad al orgullo de nuestra íntima contemplación. Porque las aguas no construyen *mentiras verdaderas*, se impone destruir cualquier objeto refractante, que responda mecánicamente a la voluntad de repetición, de duplicidad de imagen y de modelos de totalidades corporales, reduciendo así el campo de la configuración de los objetos.

Los espejos convencionales son productos culturales, objetos *demasiado civilizados*, demasiado manejables, demasiado geométricos. El espejo de la fuente ofrece la oportunidad de una *imaginación abierta*. Geometría del deseo, formas de *pasión* que el deseo proyecta sobre el cuerpo del deseo, re-organizando su estructura y re-definiendo su posición. Los espejos convencionales, localizados siempre en espacios similares, dan una imagen demasiado estable, excesivamente doméstica.

El universo se expande cuando nuestra imagen se proyecta en el lago: es el centro de un mundo, que al deseo se le antoja *sin fronteras*. Para una flor, si su color no es habitual, crecer cerca de la fuente del deseo es consagrarse al narcisismo natural, a dejarse *perder* en ese espacio húmedo, con la tranquilidad que sólo el azar *regula*. Tierra humedecida: posibilidad y encuentro de dos geometrías especulares, la del deseo y la de la imagen (provisionalmente) con-formada. Geometrías de quietud y de movimiento, efecto frontera en un espacio permanentemente *de tránsito*, seguridad/garantía de creación y de transformación. Humedecer es humanizar, naturalizar: introducir un elemento de vida/esperanza en cualquier mirada, lugar de re-encuentro de cuerpos rotos que se funden en el abrazo. Cuerpos cómplices, que fundan una necesidad recíproca y que, en consecuencia, optan por nuevas formas de vida: cuerpos que un silencio originario disgregara y que ahora, silencio preñado de ternura, se acoplan en la humedad geométrica de la pasión por la vida, en la unidad recuperada que es y genera una *nueva* vida con voluntad de permanencia.

Ir hasta el fondo, llegar al límite. Asumir el riesgo de tomar un camino poco transitado. Y llegar a un punto de no-retorno, sin posibilidad de re-greso. Llegar hasta el fondo del bosque, límite de cualquier término que la imaginación nos fije. Y llegar, des-cubrir la fuente de los secretos, del *secreto* tras el que se pierde toda voluntad de identidad, que la mitología identifica con Narciso. La tranquilidad del agua nos permite trascender, ir más allá de nuestra propia contingencia: ser uno mismo y lo otro, penetrar en el misterio, verse reflejado en un espejo no-convencional. Allí contempla, por fin, su verdadero rostro. Un duplicado, libre de cargas, despojado de máscaras. Un rostro que habla en libertad, que es su propia voz. Y que habla a su propia voz, sin que la palabra la per-turbe. Voz en el agua que se confunde con su propio eco, que el agua acoge. Un eco que queda registrado en ese espejo, voz que no se neutraliza, sin voluntad de retorno. La voz es el rostro que se fija en un *espacio abierto*. Voz de seductor que es, a su vez, *escucha* cuando devuelve a su estado natural los objetos entorno que esa voz acaricia. Ante aguas no-turbulentas se es cómplice de lo otro sin dejar de ser lo mismo. La revelación de la identidad y de la realidad dual, los poderes complementarios que allí reconoce como suyos: poder/voluntad de apertura y de in-greso, de acogida y retorno.

*¿El ojo no es por sí solo una belleza luminosa?. Debe ser bello para ver lo bello. Es necesario que el iris del ojo tenga un hermoso color para que los colores hermosos entren en su pupila. Sin un ojo azul, ¿cómo ver verdaderamente el cielo azul?. ¿Podríamos acaso sorprender mejor a la imaginación material en su tarea de mimetismo sustancial? (Gaston Bachelard).*

Mimetismo de la mirada que filtran colores y olores, formas y gestos. Que filtran deseos. Colores y olores, formas y gestos que se confunden con el color y el olor, las formas y los gestos tras los que se esconde el objeto del deseo, que asume un nuevo cuerpo al sentirse deseado. Una nueva organización corpórea que diseña una voluntad de apertura, una aceptación de la re-posición a la que obliga la transformación cromática del sujeto de la mirada.

Porque miramos a través de las aguas, la mirada de las cosas es dulce, ligeramente pensativa, aunque no menos leve es su gravedad. *¿Acaso nuestros ojos no son ese charco inexplorado de luz líquida que Dios ha puesto en el fondo de nosotros? (Paul Claudel).* Ver imágenes no-distorsionadas y soñar imágenes que juegan con y son colores, sólo es posibles desde aguas transparentes, no-contaminadas. Y del agua procede, emerge ese reflejo que poco a poco va tomando cuerpo. Antes fue sólo una imagen. Y antes de convertirse en imagen, era un bello, transparente y caprichoso deseo que la naturaleza tuviera.

### 3. La Imagen y su Sombra

#### 3.1. Movimiento

El arte y la poesía son re-presentativos. Pertenecen a otro orden de sintaxis. Porque transportan sobre una amplia gama de *presentaciones abiertas*, cómplices, un conjunto de presentaciones normadas, que encajan

en el plano o texto que posibilita un re-conocimiento singularizado. Uno *entra* en el cuadro del artista o en el discurso del poeta y se acomoda donde mejor le convenga. Puede abandonarlo cuando quiera, para volver a entrar cuantas veces lo desee y descubrir, re-explicar formas otras de *presencias* en ese generoso espacio que el creador nos regala. Esa imaginación siempre abierta, que juega a mezclar colores y formas, sonidos y palabras. Juegos que in-forman y con-forman objetos y hechos en espacios prohibidos, reducto de infractores, espacios de vida que jamás se saturan.

Sufrimos injustamente, porque un dios ocioso nos condenara al desgarró, a la pérdida. Errantes vamos tras esos preciados trocitos para re-componer nuestro cuerpo, para re-crear soportes diferentes y nuevas estructuras: el cuerpo *perdido* del amor, re-encontrado en el olvido, re-encarnado en el deseo.

Arte de la re-presentación y de la transmisión. Construimos imágenes en movimiento--encadenamos fragmentos--, cuyo acabado sólo podrá darlo quien esté permanentemente *a la escucha*. La secuencia, sin embargo, se cierra *provisionalmente*. Es éste otro orden de cosas, que se interpone entre una presencia y su huella, entre imágenes de cosas y las sombras que esas cosas proyectan. La creatividad es aquí cómplice, porque los objetos producidos son, por naturaleza, *moldeables*. Se adaptarán al *uso* que cualquier otro jugador haga: interlocutores anónimos situados en/sobre arriesgados planos, diferentes al que el productor asignara a su objeto artístico.

*Wir machen uns Bilder der Tatsachen* (Tractatus, 2.1). Nos hacemos, en efecto, imágenes de las cosas. Una re-presentación (*Bild*) es para Wittgenstein un arte-facto, algo que hacemos o producimos. Utilizando el lenguaje construimos así proposiciones, que re-producen el orden, las formas de los hechos re-presentados. Tal como un artista re-produce objetos y situaciones utilizando --jugando con-- planos convencionales y escalas cromáticas, *haciendo cuadros*.

Las nociones o marcos conceptuales, como los de espacio, tiempo y masa (*Prinzipien der Mechanik*, 1894), previos a la experiencia y a partir de los que Hertz dedujera la posibilidad de observación de fenómenos mecánicos que puedan ser empíricamente definidos como fuerza y energía fue un oportuno precedente/referente para ampliar/generalizar tal aproximación isomórfica a la totalidad del discurso. De esta forma podría ya construirse una consistente *bildliche Darstellung der Welt*. La mostración pictórica del mundo habría que entenderse, pues, como algo más que una simple descripción metafórica del mismo.

Re-presentamos situaciones: aquello que permanece *estable* y en lo que se fundamenta un hecho. Arte combinatoria que consiste en *ordenar* nombres y fijar el tipo de relación entre ellos, las conectivas de la imaginación y de la memoria. Las huellas de los discursos que los objetos designados soportan.

Hay, sin embargo, combinaciones *imposibles*, sin que ello signifique que no es --podría ser-- una *posibilidad lógica*. Supongamos, por ejemplo, que un punto (*p*) del campo visual es rojo y que otro punto (*q*) en ese mismo campo visual es azul. Aplicando una tabla de verdad, la línea superior --si *p* es una proposición verdadera y *q* es otra que también lo es, entonces *p-y-q* será *necesariamente* verdadero-- . Difícilmente, sin embargo, podemos encontrar los colores rojo y azul ocupando el espacio asignado a un sólo color.

Las combinaciones de proposiciones crean campos. Toda proposición elemental/atómica tiene *sentido* en función del tipo de dependencia que establezca con otras. Toda proposición dotada de *sentido* queda por ello envuelta por *lo indecible*: tanto la sustancia de lo intencionado como el mundo en el que se produce esa situación contingente que *intencionamos*. Porque lo que se compara con la realidad son *sistemas completos* de proposiciones. Si afirmo que el color azul ocupa un determinado punto del campo visual, doy por supuesto que ese mismo punto no puede ser verde, ni rojo, ni amarillo. Es decir, si excluyo la confluencia de colores diferentes a un estado de cosas al mismo tiempo y en el mismo punto, he de aplicar la totalidad de la escala cromática.

A un *objeto espacial* es necesario aplicar también en su totalidad la escala correspondiente para saber la graduación/medida y posición/forma. La di-mensión es un único *estado de cosas*, ése que la marca clasifica: la longitud, por ejemplo, de un objeto se obtiene a partir de un sistema de proposiciones. Si bien se puede inferir la no existencia de otros estados de la descripción que de un determinado estado hace un mismo sistema de proposiciones, no se puede, sin embargo inferir de un concreto estado de cosas la no existencia de otro.

Las *direcciones cromáticas*, por ejemplo, no van/se desplazan todas en el mismo sentido. Una aproximación del rojo al negro es diferente de otra aproximación desde el rojo hacia el blanco. ¿Se puede hablar de mayor o menor *celeridad* o densidad --claro/oscur-- en cada una de las direcciones?. Si un color *ocupa* una marca en la misma escala, podemos afirmar que, por ejemplo, el rojo ha *desplazado* al negro, etc ... Cada color presupone el *sistema entero* de color. Por lo que la *calidad* del tipo de aproximación al color de referencia --hacia el negro o hacia el blanco-- es una cuestión de *corrección cuantitativa*: más o menos azul, etc ...

Pertenecer a una misma *sintaxis* para que las palabras que utilizamos en las proposiciones o aplicamos a los colores tenga el mismo significado. Si lo comparamos con los espacios de la clausura, el estar, por ejemplo, permanentemente recluso en un espacio cerrado proporciona otros conocimientos *a priori*, independientemente de la *certeza* de la existencia de las formas limitadas que controla: el recluso conoce que *ademas* hay otros espacios. Y no lo sabe por experiencia. De la misma forma podría tener la *certeza* de que puede haber otros colores del único que *conociera* en el encierro, si bien sólo hablaríamos del mismo color si utilizáramos idéntica sintaxis a la hora de referirnos, por ejemplo, al azul o al rojo.

La lógica se *limita* a definir restrictiva y rigurosamente el sentido base del conocer, renunciando a *perderse* en el mundo de la fantasía: conocer las leyes por las que se rigen objetos verdaderos (*Gegenstände*) en cuanto *realidad* independiente de nuestro conocimiento. No es el sujeto quien realmente *produce* tal realidad, si bien se siente alterado una vez que la *re-conoce*. *La lógica es anterior a la cuestión "¿cómo?"*, no anterior a la cuestión "¿qué?" (Tractatus, 5.552). Por eso, al hablar de conocimientos empíricos habría que saber a qué nos referimos con el término *empírico*. Queda, por ello, sin responder la pregunta acerca del cómo puedo tener la certeza de que determinadas reglas de sintaxis se cumplen.

Al margen de la naturaleza de los hechos y de la estructura de los objetos, la lógica depende de la evidente existencia de un orden de hechos y cosas. Una proposición, por sí misma, no garantiza, sin embargo, la existencia de hechos y cosas. Podríamos deducir entonces que la lógica es empírica, si fundamos nuestra certeza en la experiencia de existencia de tales hechos y cosas. Cuando decimos que algo es *empírico* estamos autorizados a afirmar a continuación que podríamos imaginar ese mismo estado de cosas *de otra manera*. Y así deduciríamos que toda proposición con sentido es una proposición contingente. Pero la existencia del mundo no es un hecho empírico, ya que no podríamos pensarlo *de otra manera*.

El mundo es el resultado de una configuración accidental, aunque formado por objetos simples no accidentales. Tanto la accidentalidad de esta configuración como la sustancialidad de los correspondientes objetos --o conjunto de objetos-- simples son el contenido de las imágenes de la ciencia. De ahí que los colores primarios sean los elementos de un determinado patrón, de un método de *representación*. Y esto es lo que el orden de los objetos son, a lo que se reduce. Cada color se expresa por un símbolo que *muestra* dónde se *localiza* ese color en el patrón, la escala de colores primarios.

Sufrimos injustamente, porque un dios ocioso nos condenara al desgarrar, a la pérdida. Ese nietzscheano *oscuro peregrinar del alma* nos conduce al origen, a lo que ya ha sido, a *lamanñana primordial*. Es el loco, el *Wahnsinnige*, el que está en tensión, el que se a-parta y nos invita a la *pérdida*. Sólo en el ocaso --el cuerpo *perdido* del amor, re-encontrado en el olvido, re-encarnado en el deseo--, en esta tierra

donde el ocaso llega, encontramos la posibilidad de lo todavía-no-desvelado. La sintaxis del loco nos sitúa, por ello, cerca de ese ocaso.

Porque tampoco necesitaba *creer* en la gramática para re-forzar la fe en una divinidad, Wittgenstein retoma la analítica *gottlose* --humano, demasiado humano-- del *Dasein*, presencia radical que lleva a Heidegger, de la mano del poeta Trakl --el *alma extranjera* sobre la tierra, caminando hacia el silencio-- a la fuerza de la *escucha*. Allí donde se muestra lo indecible se inicia el camino hacia lo todavía-no-dicho, donde un pensamiento *en crisis* despierta a la luz (*Klarheit*) descubriendo, desde sus orígenes, nuevos órdenes de lenguajes y las palabras que los superan.

### 3.2. Movimiento

En el ocaso de la modernidad, nos es imposible ya devenir-actual: demasiadas *razones* a nuestro alcance como para aceptar una única *máscara*, una excluyente verdad. Nos aproximamos al *Ab-grund*, el hundimiento de la razón-fundante (*Grund*), el fundamento de la verdad. *Demasiadas* razones para podernos afirmar. Porque estamos protegidos del riesgo de la anticipación, no podemos ser alcanzados, no podemos ser *comprendidos*. No somos hombres potenciales, porque se acabó la era del sujeto. Nuestra *actualidad* es superflua. La *simpatía* más profunda se abre en la distancia más extrema, en la *Entfernung*, en la lejanía de la lejanía (Nietzsche-Derrida).

La lejanía del extranjero, del que está-en-camino, del que va siempre-*hacia*. Ser-extranjero es ponerse en camino hacia un descanso seguro, ir tras el propio lugar, la patria. En Rilke el camino del extranjero se refiere a cosas tan sólo. Los *ob-jetos* no son otra cosa que eso: vamos al encuentro de entidades autónomas que nos *se-ducen* por sus (juegos de)posiciones, más allá de lo inmediato concreto. En Trakl, ese camino del alma nombra las transformaciones que permanentemente la naturaleza sufre: nos dejamos sorprender por el abrazo de un caprichoso juego de colores y sonidos. Los otros y lo otro siguen, no obstante, estando ahí, con sus propias *máscaras*, pero nos es indiferente: *cuando uno está enamorado no puede ver la cara de otra persona*. Asumimos otras *máscaras*, extra-viándonos en solitario --*ein Frenedes/ein Einsames*-- transformándonos en la figura de aquel que permanece *a la escucha*, que alcanza el lugar de la partida --*der Absgeschiedene*--, el *animal azul* del poeta.

Jugando con colores y sonidos y las formas que la *fantasía* con ellos diseña, Wittgenstein retoma constantemente la comparación entre colores primarios y propiedades espaciales por la analogía que describe entre sistema de proposiciones y escalas de medida. No en vano había subrayado que *un punto del campo visual, aunque no tiene por qué ser rojo, tiene que tener algún color: está, por así decir, rodeado por un espacio de color* (Tractatus, 2.0131).

Las *experiencias cromáticas* son, sin embargo, diferentes de las *experiencias espaciales*. No es tan obvio afirmar que si una flor es azul --la comparo con la realidad-- puedo inferir que no es roja, como si afirmara que un objeto que mida dos metros no mide cinco, por ejemplo, ya que propiamente no tenemos una escala que nos de la *medida* precisa del color. De ahí que hablemos de dos tipos de experiencias, de *dos posibilidades*.

La *posibilidad* es un concepto lógico. Si utilizo la expresión *no es posible* me estoy refiriendo a una imposibilidad lógica. Podría ser posible *de otra manera*: ser de hecho, pertenecer al espacio fáctico (*Tatsachenraum*). Siendo como admitimos que una proposición es la negación de su negación, podríamos concebir una proposición --sintética-- con sentido, pero a la que no corresponde hecho alguno. De ahí que admitamos esta posibilidad afirmando que efectivamente existen palabras para las que me es imposible imaginar un pensamiento que les corresponda. Y que no puede ser el espacio del decir-conduciendo a cualquier parte (*irgendwohin*), el espacio de la *Trauerspiel*, de nuestra permanente lucha con el lenguaje y de ese lenguaje consigo mismo.

Las proposiciones que expresan el sistema de colores no son ni sintéticas *a priori*, ni empíricas *a posteriori*. Son reglas de sintaxis, ya que tales proposiciones que expresan exclusión de color no son cuestiones de experiencia.

Es imposible establecer una escala jerárquica entre proposiciones *con sentido*. Los valores no forman parte del mundo del devenir. El devenir es lo casual (*der Fall*). Por eso todo valor es sólo reconocible más allá de ese mundo. Aunque se transformen las relaciones entre proposiciones y hechos, aunque cambien las normas que fundamenten lo decible --los *juegos de verdad*--, permanece inalterable esa tesis según la cual podemos afirmar que cualquier proposición acerca del *So-sein*, del ser-de-una-manera-concreta, lo casual, *vale lo mismo (gleichwertig)*.

Son esas otras reglas de sintaxis que relacionan nombres o símbolos entre sí: el *sentido* de una proposición. Porque *lo que un modelo representa es su sentido* (Tractatus, 2.221). Si es cierto que esos objetos a los que el nombre o los símbolos hacen referencia (*bedeuten*) están así configurados, la proposición es entonces verdadera, y el modelo correcto; si no es así, tal proposición es falsa y el modelo incorrecto. En ambos casos, *a fin de decir si un modelo es verdadero o falso, debemos compararlo con la realidad* (Tractatus, 2.223).

Poner en relación proposiciones y hechos es una posibilidad que *por sí mismo se muestra*, que a su vez puede también ser *visto*, aunque nos resulte imposible afirmarlo o probarlo. *Lo que "puede" ser mostrado "no puede" ser dicho* (Tractatus, 4.1212). Los modelos wittgensteinianos *mostraban* los límites de aquello que eran capaces de decir: se limitaban a determinar esa forma específica del orden de las cosas para que éstas fundaran/legitimaran su presencia en el mundo, posibilitando así un conocimiento científico de tales fenómenos.

Mientras el positivista piensa --y ésta es la esencia de su filosofía-- que todo lo que realmente importa en la vida es sólo aquello de lo que podemos hablar, Wittgenstein, sin embargo, está radicalmente convencido de que lo importante es precisamente lo contrario: *aquello sobre lo que debemos guardar silencio*. El silencio que se instaúra una vez clausurado un *discurso posible*, el silencio de un caminante *perdido*, solitario.

Hermanado con lo otro la sombra *amiga* queda. Ese otro --el alma, el canto del loco-- se marcha y se convierte en silencio. Queda el canto del extranjero que se confunde, en el momento de la despedida con el canto de un silencioso otro que se marcha, se separa. Pero este ocaso no es decadencia, sino el inicio de un paseo --arriesgado paseo del amigo del extranjero--, de un caminar-hacia, de un *buscar*. El amigo es el lugar de la separación. Pero la poesía no es palabra de partida. Porque el alma no canta: poseemos la escucha de su canto, las palabras de esta escucha.

Si el canto del extranjero no es el canto del alma, ¿cómo podemos nombrar *lo que ve* el canto del alma o del loco y *cómo* va a ser posible cantar ese canto?. Porque nos queda la *sombra* de su *imagen*, tenemos tan sólo su *traducción*. A través de ella reconocemos el silencio del alma que se instala como *símbolo roto* en el canto del amigo que permanece.

Porque la palabra pertenece a la experiencia del habitar, el *Heimatlos*, el apátrida queda *Sprachlos*, mudo: el extranjero de los pueblos que mueren. Muerto será el *Wahnsinnige* si entierra al extranjero. Esta muerte y esta sepultura no son *imágenes*. Frente al pensamiento del retorno, el poetizar se hace silencio. El poeta que ha tenido que quedarse recuerda el lugar y el momento de la separación. Pero el lugar de la separación no es el desvelamiento (Massimo Cacciari).

Los otros y lo otro --el orden que el discurso funda-- siguen, no obstante, estando ahí, con sus *máscaras*. Aunque nos sea indiferente. El *animal azul* es ahora la sombra que se despide, permaneciendo a la *escucha*. Esa figura entrañable que nos *con-funde*, ese totalmente-otro cuerpo del deseo --prolongación

del nuestro-- en el que nos *perdemos*: porque, *cuando uno está enamorado no puede ver la cara de otra persona*.

Esta vida se nos ha dado para ser *gastada*, para ser entregada a alguien como el mejor de los regalos posible: sólo el don es eterno. A través del don permanece también la memoria de quien ha sabido darse: *me entrego a tí, porque no conozco un don mejor. Este don que te hago es eterno. Te perteneceré incluso cuando ya no seas nada, ni siquiera un granito de polvo: porque el don sobrevive siempre al destinatario para que pueda llorar la pérdida de su poseedor* (Karl Walser).

### 3.3. Movimiento

Hacer transparente, des-velar, el fundamento del conocer, el proceso de de-construcción de la experiencia nombrada, regresando al problema-origen. Y hacerlo recurrentemente para dejar en evidencia el fondo de la no-construcción, aquello que sirve de nexo entre la *lejanía* metafísica y la *pérdida* nihilista. Esto significa *Klarheit* para Wittgenstein: afirmar que esa razón que funda/crea significado es lo indecible, que el *Hintergrund der Beduetung* es lo *Unaussprechbare*. Porque nos sitúa entre palabra y cosa fijando una diferencia de orden metafísico. Lo indecible es esa diferencia, el intersticio, la conectiva. La garantía de *correspondencia* constructivo-funcional.

Es imposible, por ello, cualquier correspondencia con el análisis ilustrado de la *Aufklärung* ¿o con su traducción, en versión generalizada, de la *Erklärung*?, ya que, en este caso, la autonomía del objeto queda a salvo, significa la cosa-otra(oculta) que jamás va a confundirse con la apariencia. En Wittgenstein la *Erklärung* es el término de un proceso, el resultado de la *Klarheit*, acentuando así su función de principio *simple* de construcción y de producción, punto de partida en el que un actor ha podido llegar al fondo del significado en tanto que soporte indecible. La razón constituyente, la *Ratio typisch aufbauend*, sirve de crítica a ese distanciamiento que toma la *Klarheit*, que se consigue en el pensamiento y representación de un juego trágico, esa *Trauerspiel* a quien corresponde describir, problematizando, una especie de operación que re-(des)vela los objetos del conocimiento sensitivo, haciéndolos transparentes.

Lo que a Wittgenstein atrae de Goethe, más allá de la *mirada* newtoniana, es su sistemática preocupación por enfocar el *problema del color* desde la esencia o naturaleza del mismo, esencia/naturaleza que pertenece al concepto y nunca al conjunto de experiencias en torno a los colores. La *Teoría de los Colores* de Goethe, le proporciona así un útil punto de referencia, que supone el inicio de la crítica a la ingenuidad y optimismo del moderno e ilustrado pensamiento científico. Y es cierto que Goethe no pretendía diseñar ningún programa de investigación o construir algún modelo científico que *explicara* su teoría. Re-valora/descubre el fondo o plataforma de la experiencia, garantía de conocimiento espontáneo, que la naturaleza le ofrece. Esa totalidad o experiencia general *espontánea* frente a cualquier parcialidad que una experiencia singular restringe al seleccionar, acotar y sistematizar.

Las *observaciones* de Wittgenstein con respecto al color podrían resumirse en que no entiende de otra forma su ocupación al respecto que no sea identificándose con su habitual oficio de filósofo: más allá de cualquier determinación temporal, en sus variantes de tiempo cuestionado o que cuestiona, o en la de tiempo metafísico, inconmensurable y que, por lo tanto, jamás podrá ser cuestionado. Atemporalidad lógica y posibilidad lógico-gramatical de la apariencia del fenómeno cromático. Porque la determinación del uso que hacemos de los términos es una cuestión puramente metodológica ¿determinación o clasificación conceptual que obliga a adecuar la respuesta a la *forma* que demos a la pregunta?, Wittgenstein, en la etapa analítico-crítica de su última producción, no hace otra cosa que filosofía: antes de saber qué es lo que se puede decir y qué lo que realmente se dice, es preciso preguntarse cómo es posible hablar y cómo efectivamente lo hacemos en cada caso.

Este sería, pues, el proceso de un tratamiento analítico del color: que un acto reflexivo nos vaya progresivamente descubriendo lo an-crónico y esencial, las propiedades de un color en las que no habíamos reparado antes. De tal forma que el complejo y plural uso que del correspondiente término hacemos nos proporcione una idea de color, que nos pondría en condiciones de descubrir su significado, su carga conceptual. *Los colores incitan a filosofar. Quizá esto explique la pasión de Goethe por la teoría de los colores. Los colores parecen proponernos un enigma, un enigma que nos estimula, que nos perturba* (Wittgenstein). Objetivamos lo real a través de los colores que se sitúan entre la *pesantez* de la materia y la *levedad* de las formas. Así lo entendían ya los griegos, no sin despojarlos de ese enigma que todavía hoy, excitante, los colores son para nosotros. Y no se trata de un enigma cualquiera, que pueda emocionar a un atento observador en la intimidad de su laboratorio.

¿Cómo imaginar un mundo sin color, si sabemos que la materia es incolora y que el color es sólo su apariencia?. ¿Qué papel se reserva el lenguaje cuando filtra/clasifica las intuiciones de la percepción romántica?. ¿Cómo aislar esas formas elementales de intensidad, brillo y tono que asignamos al color?. La determinación social del conocimiento hace que las cosas estén ahí, *ordenadas* para nosotros. Formas de vida y uso específico de los términos hacen que no exista otro orden que el que imponen nuestros juegos conceptuales. Esos conceptos traducen el campo restringido de nuestro interés. Ese cuerpo conceptual es diferente según los casos, como diferentes son cada una de múltiples organizaciones socio-culturales históricas. Los conceptos que estructuran nuestro pensamiento forman parte de nuestra peculiar vida, a la que representa. De ahí que ya, de antemano ¿resultado de aprendizajes o procesos de socialización?, sabemos en qué circunstancias podemos atribuir a un objeto un determinado color.

Todo juego de lenguaje en el que aparece el nombre de un color, la lógica de su juego, es la lógica del color. El significado es consecuencia de un uso. Definimos los objetos y estados de cosas por el uso que de ellos hacemos. Por eso, el sentido de una proposición no es otro que su propio uso. Aprendemos el uso correcto de una palabra y el significado de los nombres que atribuimos a cada color, simplemente *jugando*. El color es una oportuna disculpa para filosofar. Lo fue, en efecto, para Wittgenstein, cuando afirmara: *La única pregunta relevante en este negocio del filosofar es ésta: "¿Qué juego juegas?"* y la única respuesta exigida: "Este juego se juega".

Definir un concepto es tan complejo como la descripción de la totalidad de los juegos que lo genera. Nombrar un color, por tanto, supone haber descrito antes esa amplia gama de matices entorno, que garanticen un registro fiable del mismo: juegos de luces, reflejos y transparencia, juegos de tonos, brillos e intensidades ... La esencia del color no está en la naturaleza, sino en conceptos lógico-gramaticales. En el concepto mismo de color. Y en esto el pensamiento científico contemporáneo se distancia de Newton. La naturaleza del color no se infiere de experiencia alguna. Tampoco, por ello, se ha fijado tipo alguno de consenso respecto a qué sea lo que debemos entender por un determinado color. Si podemos referirnos, con una fiabilidad mínimamente palusible, a los colores *habituales* en/de nuestro entorno *habitual*, es porque apelamos a la costumbre de un uso relativamente homogéneo: el criterio determinante es, pues, un juego. Jamás algo que apunte a teoría alguna.

La indeterminación del concepto color nos sumerge en la ambigüedad del concepto homogeneidad cromática. No tenemos un modelo conceptual unívoco de igualdad de color: hay muchos modelos, semejantes y diferentes al mismo tiempo. Por ello, no pueden ser lógicamente homogéneos, hasta tal punto que, a este nivel, las diferencias entre ellos son relativamente semejantes. Son, a la vez, colores distintos, pero adscritos a una familia o conjunto cromático determinado.

El color no es una propiedad del objeto, sino el resultado de (un juego de) relaciones con otros colores en el medio de su reconocimiento. Si bien se señalan al rojo, verde, amarillo y azul como los colores primarios, no está claro que, de antemano, sean tan simples: porque no puede concebirse un color *en estado puro*. O, al menos, de existir, no tenemos acceso al mismo. Podemos, sin embargo, *clasificar* los colores en función

de la naturaleza o estructura de los objetos a los que acompaña: *blanca* puede ser la nieve (sustancia), como también una pared (superficie). Es el resultado de una peculiar percepción (subjetiva) como de la descripción de un espacio-otro (objetivo). Asimismo podemos referir el color *blanco* a un tipo de iluminación o de transparencia, sin dejar de ser *logos* (palabra). No mostramos el concepto *azul* cuando señalamos un determinado objeto y decimos que ese objeto es azul. Mostramos tan sólo un *objeto azul*. Para identificar, definir o determinar un color habrá, pues, que mostrarlo, indicarlo o señalarlo, habrá que recurrir a definiciones denotativas/mostrativas del tipo: *el color de este objeto es azul*.

Una característica esencial del juego con los colores, mucho más importante que en otros, es lo que se puede hacer o no hacer con ellos. El nombrar colores, el comparar colores, el crear colores, la relación entre color y luz e iluminación, la relación del color con el ojo, de los sonidos con el oído, e innumerables otros. ¿Se mostrará aquí lo "específico" del color. Sólo tentativa (Isidoro Reguera). Son tantos los juegos de color que imposibilitan su clasificación o registro. Y, por tanto, el uso exhaustivo de la totalidad de esos juegos. Porque lo que importa es poder describir todo aquello que puede hacerse y que efectivamente se hace con los colores, ni siquiera es posible su registro lógico-gramatical, que es el único lenguaje que (pre)ocupa a la filosofía. Lo que nos queda, en consecuencia, es diseñar fronteras conceptuales a partir de las restricciones o cortes a los que, desde el lenguaje, cualquier praxis obliga. Si es que, en verdad, apostamos por un pensamiento filosófico de/sobre lo real-concreto, histórico, es decir, una filosofía del análisis que se clausura en la crítica: *Rojo es algo específico; pero eso no lo vemos cuando miramos algo rojo. Sino (que vemos) los "fenómenos" que "delimitamos" por el juego lingüístico con la palabra "rojo"*(Ludwig Wittgenstein).

\* \* \*

Aquellos *lectores* que han intentado interpretar la filosofía de Wittgenstein y, especialmente, la del *Tractatus*, se han encontrado con dificultades diversas, que sólo podrían resolverse si se repara en que tanto la lógica como la ética están en relación con lo que puede ser mostrado y no dicho. De ahí que podamos, paralelamente, reparar en la ambigüedad de lo místico: ya que, por una parte, lo místico se refiere a lo que hay en común entre el mundo y su espejo, su representación, el lenguaje; y, por otra, el místico insiste en la facultad que el lenguaje tiene para transmitir significación a la vida, destacando su poder poético. El lenguaje, pues, describe la experiencia al tiempo que carga de significación los registros o huellas de esa experiencia. Pero, en tanto que la función primera es formalmente posible, ya que las proposiciones que representan los hechos y estados son modelos con una reconocible estructura lógica, la otra función es nada más que poesía. Y así como colores y sonidos, desde sus correspondientes y comunes formas, pueden transmitir un sentimiento particular, así también el lenguaje puede tanto representar, mediante proposiciones, cosas y estados de cosas, como transmitir emociones a través de la poesía. Por eso, en la esfera de los valores y en la de la significación no admitimos proposiciones, porque no hay hechos: sólo paradoja y poesía. *Es artista solamente --como apunta Karl Kraus-- aquel que puede hacer de la solución un enigma*.

Lo que el *Tractatus* persigue es resolver el problema de la naturaleza y de los límites de la descripción con una visión particular del mundo: frente a quienes se proponen nombrarlo es preciso proteger la esfera de ese mundo que solamente puede ser mostrada. Que, a partir de la propia naturaleza de las proposiciones, la poesía no admita una estructura proposicional es lo que la filosofía de esta obra intenta mostrar. La esfera en la que se expresa el sentido de la vida, es, desde esta visión-del-mundo, la poesía. Y tal envolvente espacio no puede traducirse en términos o juegos de proposiciones de hecho.

No es la razón sino la voluntad la que introduce los valores en el mundo: *Llamo "voluntad" ante todo al portador de lo bueno y lo malo*. El mundo --a totalidad de los hechos-- está en relación con la voluntad,

según el punto de vista de Wittgenstein, de una manera muy semejante a como el schopenhaueriano mundo como representación está en relación con el mundo como voluntad. Como lo estuviera el *fenómeno* con respecto al *noúmeno* kantiano.

El conocimiento científico nos promete un confortable corpus de saber-hacer sobre/con los hechos. Nos proporciona herramientas, nos *regala* un lenguaje específico. Pero tales acontecimientos carecen de importancia cuando nos planteamos los problemas que más directamente nos afectan. En la vida lo importante es *sentir correctamente*, tener la capacidad para (saber)responder ante el sufrimiento de los demás.

La teoría modélica de la proposición se convirtió en la base sobre la que Wittgenstein podría proporcionar un fundamento seguro al lenguaje de la ciencia. Con ella es posible trazar una radical distinción entre lo que el lenguaje *dice* y lo que *muestra*, es decir, aquello que está *más arriba*. De acuerdo con esta lectura el *Tractatus* se convierte en la expresión de un cierto tipo de misticismo del lenguaje. Y, en efecto, en esta fragmentaria obra se atribuye al arte una importancia nuclear para la vida del hombre y de sus formas organizadas de existencia, sobre la base de que la significación de la vida sólo puede ser expresada por el arte: sólo el arte puede reflejar la verdad moral y, en consecuencia, sólo el artista puede enseñar las cosas que más importan en la vida.

La ética, para un *hombre bueno* no es un sistema de proposiciones, sino un modelo de vida. La voluntad de un hombre tal no puede tener su origen en la racionalidad: es un estado que se fundamenta/justifica por su participación en el mundo de la fantasía. Wittgenstein descubrió el fundamento de la moralidad en los sentimientos *rectos*, mucho antes que en razones *válidas*. Y en esto coincide con Schopenhauer, distanciándose de Kant. La significación, el sentido de la vida se encuentra más allá de la esfera de lo que puede ser dicho. Es antes un enigma que un problema, sin respuesta imaginable, de imposible re-solución: la teoría de los modelos wittgensteiniana suponía, en consecuencia y tal como pensara Kierkegaard, que cualquier significación que atribuyamos a nuestra vida no es cuestión que soporte crítica alguna que se apuntale en categorías racionales.

A un cristiano su fe le obliga a *cambiar de vida*, invertir radicalmente su personal proyecto, su microespacio cultural. Su fe es escándalo frente a aquella certeza que promete la *Weisheit*, forma de conocimiento que, como afirma Wittgenstein, no puede ser entusiasta, no sabe qué significa *Leidenschaft*, pasión, tal como interpretaba Kierkegaard la fe. Sin embargo, en Wittgenstein esta forma kierkegaardiana de *metanoia* es absolutamente in-pronunciabile. In-decible es, a su vez, la falsedad de la que la fe acusa a la *Weisheit*, al igual que, a la inversa, cualquier juicio que sobre la fe ésta haga.

Porque los filósofos, al parecer, han sembrado de confusión, los juegos de habla que se dan en la vida cotidiana, Wittgenstein ha diseñado un modelo de *hacer filosofía* que opera terapéuticamente sobre sí misma. Parece, en consecuencia, que ya es hora de cuestionar la función que tradicionalmente se ha ido asignando a la filosofía frente a algunas de las áreas de conocimiento científico, cambiando su función de acomodadora (*Platzanweiser*) y juez por la de vigilante (*Platzhalter*) e intérprete de las teorías empíricas con grandes pretensiones universalistas. Sin caer en la tentación fundamentalista, la filosofía por la que optamos apuesta por la cooperación científica, abandonando cualquier tentativa de construir teorías pretendidamente omnicomprendivas o absolutistas, asumiendo otras más acorde con la actual república del conocimiento, en su versión de teoría de la racionalidad. Y lo hacemos convencidos de que lo que antes la filosofía pretendía conseguir por sí misma, ahora sólo es posible en una coordinación armónica de un conjunto de diferentes fragmentos teóricos. Aunque ello parezca que pueda atentar contra la esencia misma de la filosofía, perdiendo su propia identidad.

Pero esta división del trabajo, que aparentemente resta funciones a la filosofía, antes al contrario la refuerza en su tradicional voluntad de plantear la totalidad teórico-práctica. Y no otra cosa podría ser la filosofía, si bien un quehacer filosófico que se dedique a esclarecer los fundamentos racionales del

conocimiento, la acción y el lenguaje, sigue conservando, no obstante, una relación discursiva con la totalidad. Aunque sea como parte de la moderna división del trabajo intelectual. *Las grandes simplificaciones que caracterizan a la modernidad no precisan de fundamentación o de justificación, pero sí suscitan problemas de mediación. Los problemas de mediación se plantean en principio dentro de las esferas de la ciencia, la moral y el arte. En la praxis comunicativa han de imbricarse interpretaciones cognitivas, esperanzas morales, expresiones y valoraciones* (Jürgen Habermas).

Respetando su específica función de interpretar el mundo de la vida, la existencia histórica de los individuos y de sus formas de organización, la filosofía puede así actualizar su referencia a la totalidad, desbloqueando, re-solviendo una legendaria tensión: entre lo cognitivo-instrumental y lo práctico-moral y estético-expresivo. De este modo creemos estar en el recto camino para identificar definitivamente cuál es el problema que ha de resolver la filosofía cuando, abandonando su secular función de juez e inspector de la cultura, apuesta por la de un eficaz e irremplazable intérprete mediador.

*Porque en el mundo abundan las cosas hermosas, pero sigue siendo muy pobre en hermosos instantes y en bellas revelaciones [Enthüllungen] de semejantes cosas. Quizá en esto consiste el encanto [Zauber] más poderoso de la vida: el estar cubierta de un velo tejido en oro [golddurchwirkter Scheier], un velo de bellas posibilidades, que le da un aspecto prometedor, insinuante, púdico, irónico, seductor* (Friedrich Nietzsche).