

TEORÍA DE LOS COLORES

Román Reyes ¹



Pier Paolo Pasolini, *Che cosa sono le nuvole* (1968)



euromeditations.eu

© Román Reyes
© EMUI_EuroMed University
ISBN: 000-00-000-0000-0

Mediterranean Perspectives Nr 11 Roma 2018

¹ © Román Reyes, En: *Las huellas de la palabra*, Huerga & Fierro Ed., Madrid 1999, pp. 109 ss (1. Edición)
ISBN: 84-8374-009-5

1. LA GEOMETRÍA DEL DESEO |

1.Movimiento · 2.Movimiento · 3.Movimiento

2. EL ORDEN DE LOS OBJETOS |

1.Movimiento · 2.Movimiento · 3.Movimiento

3. LA IMAGEN Y SU SOMBRA |

1.Movimiento · 2.Movimiento · 3.Movimiento



1. LA GEOMETRÍA DEL DESEO |

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 atemporáneas de formas o de juegos de formas. Los colores son pre-textos 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.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. LA GEOMETRÍA DEL DESEO |

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" unas 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. LA GEOMETRÍA DEL DESEO |

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 (*intensión* 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 originaria, 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 pre-sentir, 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. El *ojo –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 minusvalía 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 |

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-inversión 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-vierte: 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 reparto, parte im-*partida* 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 invoca, si se hiciera, fuerzas mal-ignas, que se apoderan del cuerpo que al nombre invocado 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-*cluidos* 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: isoy 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 majestuosa 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. EL ORDEN DE LOS OBJETOS |

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 fluido 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 trasparente 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 *de-finición* 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-nunciamentos 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 reproducen, 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. EL ORDEN DE LOS OBJETOS |

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, contruidos 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 in-corpore 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 descontextuándolo 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, reconstrucción. 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 de-vuelve 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 *ingreso*, 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 |

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 des-cubrir, 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 desgarrar, 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 ...

Pertener a una misma *sintaxis* para que las palabras que utilizamos en las proposiciones o aplicamos a los colores tengan el mismo significado. Si lo comparamos con los espacios de la clausura, el estar, por ejemplo, permanentemente recluido 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 (*Gegen-stände*) en cuanto *realidad* independiente de nuestro conocimiento. No es el sujeto quien realmente *pro-duce* 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 desgarro, a la pérdida. Ese nietzscheano *oscuro peregrinar del alma* nos conduce al origen, a lo que ya ha sido, a la *mañana 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 *crear* 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. LA IMAGEN Y SU SOMBRA |

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 *Ent-fernung*, 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 instaura 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 dar-se: *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. LA IMAGEN Y SU SOMBRA |

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 re-presentación 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 a-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 romática?. ¿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 plausible, 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 bondad 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 apunte 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-pronunciable. 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 omnicomprendidas 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).



Pier Paolo Pasolini, *La terra vista dalla Luna* (1966)