

briznas y migajas n° 72

cuarta semana de agosto de 2023

philosophie
magazine julio 2023

"El arte de no hacer nada "

"Hacer nada": la edito<rial> de Sven Ortoli

Sven Ortoli, publicado el 22 de julio 2023

¿No hacer nada? Es el mandamiento contemporáneo que se dice *niksen* en holandés, *hygge* en danés, *ikigai* en japonés. Todas palabras para indicar una carencia, un exceso y una necesidad. Carencia de sentido, exceso de hacer, necesidad de ser. Que tiene por corolario *burn-out* y gran fatiga. De acá la idea de practicar como un arte algo que se llama, a falta de algo mejor, «no hacer nada». De Oblomov a Bartleby y hasta el feliz Alexandre, la idea no es nueva pero ha alcanzado una resonancia particular después de la pandemia. La *culpa la tiene* la hibridez agotadora de un trabajo que nunca cesa realmente. La culpa es de los Zoom, los Meet, los mails, los Trinos, del tiempo que se escurre entre los dedos tecleando sobre los portátiles como si estuvieran animados de una voluntad propia, encarnación del siglo XXI del cuento de las *Zapatillas rojas*.

Para el sociólogo [Hartmut Rosa](#), que en estas páginas nos va a testimoniar sobre la dictadura de las agendas... entre más tiempo ganamos gracias a la tecnología menos disponemos de él. Y entre menos disponemos de él, más soñamos con momentos gloriosos de inactividad. Y cuando estos nos los conceden, frecuentemente entramos en pánico. No es la naturaleza la que le tiene horror al vacío, es el hombre de la diversión pascaliana en su versión contemporánea. Aquel o aquella cuya peor pesadilla se revela cuando está solo, sin Internet, sin programa, sin *to-do list*, frente a sí mismo en muelle de estación bordeado de abismos, una nada que hay que llenar urgentemente, por miedo de caer en ella. Pero el hecho es que la nada no es la nada. La nada de los filósofos y de los niños es como el vacío de los físicos, repleto de cosas

invisibles, nubes cabeza de dragón, ramitas en forma de alabardas que se revelan por poco que se acepte verlas. «No hacer nada, escribe [Theodor Adorno](#), es dejarse ir al hilo del agua y mirar tranquilamente el cielo». Y añade citando a [Hegel](#): «Ser, nada más, sin otra determinación ni deseo de realización». Atento al mundo, abierto a lo imprevisto, oportunista sin intención. Un perezoso filosófico.



Hors-série “L’art de ne rien faire”

Los monjes ¿inventaron el *burn-out*?

Octave Larmagnac-Matheron, publicado el 22 de julio 2023

La acedia es lo que amenaza al eremita y al monje cuando la monotonía y la fatiga se conjugan para lentificar el tiempo que pasa. Cuando el «demonio del mediodía» hace su trabajo, la fe vacila, y cae la depresión. Un poco como los modernos estresados que se hunden en el *burn-out* o “*síndrome del trabajador quemado*”.

Hay tanto por hacer que se llega al punto de no poderse hacer nada: es la paradoja del *burn-out*, mal contemporáneo como ningún otro. El encarnizamiento en el trabajo puede conducir a un agotamiento enfermizo, incapacitador. Pero no fue el capitalismo contemporáneo el que «inventó» el *burn-out*. Fueron más bien los monjes sumisos a las exigencias rigurosas de una vida solitaria y monótona, enteramente consagrada a la fe, cansados del esfuerzo espiritual, los que primero han tenido la dolorosa experiencia. Evagro el Póntico utiliza desde el siglo IV^o la palabra *akédia* (término poco corriente que remite a la falta de cuidados y a la negligencia) para designar el sentimiento de depresión profunda, de torpor, de inercia y de relajamiento espiritual que agobia a veces a los monjes: «*El demonio de la acedia, al que llamamos también “demonio del mediodía”, es el más pesado de todos; ataca al monje hacia la hora cuarta y sitia su alma hasta la octava. Empieza por hacer que el sol parezca que se mueve lento, o que está inmóvil, y que el día parece tener cincuenta horas...*» La acedia es colocada por Evagro en la primera lista de los siete vicios, los futuros pecados capitales que engendran a todos los otros; se

considera que la acedia engendra «*la malicia, el rencor, la pusilanimidad, el desespero, el torpor con respecto a los mandamientos, el vagabundeo del espíritu en torno a cosas prohibidas*». El marsellés Jean Cassiano redefine la acedia como una consecuencia de la aflicción del hombre que se desvía de Dios. Gregorio Magno aprovecha para reemplazar, en *Las Morales sobre Job*, la acedia por la tristeza en la lista de los pecados capitales. Y habrá que esperar a Tomás de Aquino para que la acedia reencuentre su lugar en la lista. Calificada de «*depresión tal que el hombre ya no tiene ganas de hacer nada*», de «*torpor de espíritu que no puede emprender el bien*», que «*implica un cierto disgusto por la acción*», la acedia es juzgada «*dóblemente mala: en sí misma y en sus efectos*» (*Summa theológica*, 1266-1273). «*Inacción culpable en tanto que ella desdeña el bien divino*», es un «*vicio capital*» y un «*pecado mortal*» que amenaza al monje. Sólo hay una solución para hacerle frente: redoblar esfuerzos y voluntad.

Si el burn-out moderno no es exactamente la acedia, si se le parece bajo ciertos respectos. A la exigencia interiorizada de la actuación, citada por Byung-Chul Han en *La Sociedad de la fatiga* (2010), responde la intensidad de una disciplina que organiza estrictamente todos los aspectos de la vida monacal. Fe o trabajo: dos éticas de vida cuyos mandamientos siguen al hombre como su sombra y le susurran aquí «no eres suficientemente santo», y allá «no haces suficiente». Pero el monaquismo es asunto de algunos elegidos. Por lo demás, si impone una regulación rigurosa de la existencia, no se acompaña de una multiplicación frenética de las tareas y de una contracción del tiempo como en el capitalismo: dejaba abierta la posibilidad de saborear la contemplación improductiva. Rezos, oraciones silenciosas, adoraciones, reclusiones que se acompañan a veces de experiencias místicas... el monasterio es un lugar ambivalente en el que se hace mucho y muy poco al mismo tiempo. Esta valorización de la *vita contemplativa*, en gran parte el cristianismo la heredó de la tradición greco-latina. La contemplación de lo Verdadero se muda en contemplación de Dios. Ya Filón de Alejandría, de confesión judía, se esforzaba por ligar la herencia filosófica y la enseñanza bíblica en su *De vita contemplativa*. Él tendrá una gran influencia en san Agustín, que es quien acerca la experiencia espiritual del «retiro filosófico» («*otium philosophandi*» en *Contra los Académicos*) y los «*libres recreos de la vida cristiana*».

Las prácticas contemplativas se desarrollan a todo lo largo de la Edad Media. El papa Gregorio I^o, en particular, propone una teoría completa de la contemplación en su homilía XIV^a sobre Ezequiel. La pasividad de la vida contemplativa tropezará a menudo con la exigencia de las obras inherente a la moral cristiana. Sin embargo ella mantendrá su preeminencia hasta la Modernidad. «*El cristianismo, creyendo en un más allá cuyos goces se presagian en las delicias de la contemplación, conferirá una sanción religiosa al rebajamiento de la vita activa colocada en una posición secundaria y derivada*», escribe [Arendt](#) en *La Condición del hombre moderno* (1958). «*Si el cristianismo, a pesar de su insistencia sobre el carácter sagrado de la vida y sobre el deber de vivir, nunca produjo una filosofía positiva del trabajo, puesto que él le da a la*

vita contemplativa *una prioridad absoluta sobre todas las actividades humanas*» Habrá que esperar al protestantismo para que la jerarquía se invierta radicalmente. Ya Lutero afirma en sus *Estudios sobre los salmos* que Dios «no se deja [...] satisfacer con que te vuelvas un asceta, un monje, una monja, un cura. Este le place mucho menos que el más modesto oficio de la tierra» Georges Bataille lo subraya en *La Parte maldita*: «La ociosidad contemplativa, el don a los pobres, el brillo de las ceremonias y de las iglesias dejarán de tener el más mínimo precio y pasarán a ser signo del demonio» Una nueva ética nace, cuya disciplina ya no está reservada a los monjes sino que se aplica a todo el mundo: la del trabajo. Su sacralidad secular quizás tenga su relación con la multiplicación de los *burn-out* actuales. Nos encarnizamos en buscarle un sentido al trabajo pero, a pesar de nuestros esfuerzos siempre más intensos, ese sentido se oculta. El trabajo es cada vez más mecanizado y menos esencial. Y hay ¡con qué deprimirse!

Traducido por Luis Alfonso Paláu, Envigado, co, agosto 19 de 2023



Entrevista

“Recurrir al fuego como arma es inherente a la protesta popular desde la Edad Media”

[Jean-Claude Caron](#), entrevista realizada por Octave Larmagnac-Matheron, publicada el 6 de abril de 2023

En las calle de París, y en otras grandes ciudades francesas, las manifestaciones dejan a su paso canecas de basura quemadas. En Bordeaux, incendiaron la puerta de la alcaldía. Es verdad que en otro contexto de lucha, en Sainte-Soline, tres vehículos de policía se volvieron humo. El fuego, un arma de protesta. No se trata de algo nuevo, dice el historiador [Jean-Claude Caron](#), autor de los *Feux de la discorde* (Hachette, 2006).

*

Los movimientos actuales contra la reforma de las pensiones están marcados por imágenes de fuego. ¿Es esto algo nuevo?

Jean-Claude Caron: No, el recurso al fuego como arma es inherente a la protesta popular desde al menos la Edad Media, y el incendio de castillos desde las *jacqueries*^{♥♦}. Medio de protesta contra las grandes transformaciones de los modos de producción agrícola, herramienta de oposición a las políticas fiscales, arma movilizadora en los conflictos entre pobres y poseedores; jugó todos esos roles a la vez pero terminó por ser el arma final, como en la Gran Jacquerie de 1358. Gracias a las crónicas de [Froissart](#), se ve cómo la conjunción de males sucesivos o concomitantes (peste negra, guerra de los Cien Años, presión fiscal, malas cosechas...) lleva a los campesinos del norte de Francia a un violento alzamiento en el curso del cual numerosos castillos o moradas nobiliarias fueron quemadas y sus propietarios asesinados. Y de forma más amplia, la tentación de recurrir al incendio para resolver un conflicto de vecindario es bien frecuente, incluso si no es el único; también se pueden cortar árboles frutales, mutilar ganado, saquear los campos... Pero el fuego, por su propagación rápida y la debilidad de los medios para el combate, puede aniquilar a un pueblo entero. Dicho esto, su presencia en las sociedades es mucho más amplia. Es también una arma de guerra, un castigo reservado a categorías de personas condenadas por la justicia (heréticos, como Juana de Arco, pero también los judíos, los cátaros, los protestantes, las brujas, los sodomitas, así como los regicidas como Ravaillac) o contra objetos (autosdehe de libros). Uno de los episodios mejor documentados es el Gran Miedo de julio-agosto de 1789 en cuyo trascurso los campesinos rebeldes queman castillos y los libros becerros < [códices](#) medieval en los que se copiaban los privilegios de las iglesias y monasterios para ser usados de forma corriente >, recopilaciones donde se consignaban los derechos feudales a los que estaban sometidos los campesinos.

Con la Revolución ¿se generaliza el uso protestatario del fuego? El imaginario colectivo está impregnado de la figura del revolucionario antorcha en mano, que quiere hacer tabla rasa del pasado...

Bajo la Revolución propiamente dicha, si exceptuamos el episodio del Gran Miedo ya indicado, fue raro el recurso al incendio como algo sistemático. Seguro que se utilizó en esa guerra civil particularmente violenta que fue la guerra de Vendée. Un decreto de la Convención ordena incluso el incendio de la Vendée insurgente, una especie de tabla rasa por el fuego, y preconiza para ello el envío de combustible al lugar. Pero por regla general el poder prefiere

^{♥♦} < Con el nombre de "jacqueries", de Jacques Bonhomme, apodo irónico que los nobles daban a los habitantes del campo, se conocen las revueltas campesinas que estallaron en el centro de Francia en 1358 y que fueron ahogadas en sangre por la aristocracia. Esta revuelta tuvo tal importancia que a partir de entonces el término jacquerie se emplea en Francia para cualquier revuelta campesina. Los levantamientos se produjeron como respuesta a las crecientes dificultades económicas causadas por la Guerra de los Cien Años y significaron, con la simultánea revuelta en París, uno de los momentos de mayor debilidad de la corona francesa, acosada militarmente e incapaz de solucionar las divisiones internas del país. Los líderes más carismáticos de la revuelta fueron Guillermo de Calle y Jean Valiant. Durante quince días, los rebeldes emprendieron una destrucción de propiedades de la nobleza, siendo numerosos los robos, incendios y destrucción de castillos y casas fuertes. El grado de violencia fue elevado. La dura represión pacificó la región durante décadas. En la Internet >

desmantelar los edificios que simbolizan el Antiguo Régimen que quemarlos (por ejemplo la Bastilla) o venderlos como bienes nacionales, lo que llenaba las arcas del Estado.

Las representaciones sociales asociadas al fuego evolucionan como todo a partir de aquella época, ¿no es cierto?

Con la Ilustración y el comienzo de un proceso de laicización de la sociedad, el fuego pierde su potencia simbólica religiosa –deja de ser por ejemplo la expresión de la cólera divina– para volverse una encarnación del progreso; la máquina de vapor será su culminación. Pero se vuelve también, en el Código penal de 1810, en objeto de una criminalización tanto más fuerte en cuanto que su autor, el incendiario, se enfrenta al fundamento mismo de la sociedad postrevolucionaria: la propiedad. La justicia aplica pues sanciones generalmente severas a los incendiarios. Pues este último es el vector de un desorden social y su acto a veces, en su origen, tiene un color político, que traduce viejos rencores nacidos durante la Revolución francesa entre los «azules» y los «blancos».

¿Y después de la Revolución?

No han existido jornadas insurreccionales o revoluciones que no hayan estado marcadas por el recurso al incendio. Fue el caso, pero muy puntualmente, en las Tres Gloriosas de 1830 o en 1848. Y es preciso remarcar que el levantamiento masivo de barricadas es antitético al uso del fuego. Lo que hizo que este último fuera considerado durante mucho tiempo, en el imaginario revolucionario tanto como en el del poder, como el arma del débil –y específicamente de la mujer. Testigo de ello la figura, muy ampliamente legendaria, de la petrolera en la Comuna. En la Semana sangrienta, el incendio premeditado acompañó ciertamente el combate de los federados; entre otras fueron quemadas las Tullerías, la Alcaldía, la Corte de cuentas... para frenar el avance de las tropas versallescas en París. Sin embargo, por fuera de la retórica, el fuego no ha estado en el corazón del repertorio de acción de los movimientos revolucionarios. Un episodio como la Semana sangrienta tiene más que ver con la excepción, que con la regla.

Para regresar a nuestra época, los movimientos de contestación a la reforma de las pensiones han estado marcados por algunos episodios incendiarios muy mediatizados. ¿Diría Ud. que hay una forma de dramatización de esas prácticas esporádicas, que buscan desacreditar un movimiento social insistiendo en su irresponsabilidad? Presentándolo para ello como una dinámica ¿tan peligrosa e incontrolable como el fuego mismo?

Es evidente que existe una instrumentalización política por parte del poder, de los usos del fuego que produce una parte de los movimientos que protestan. Ella también busca quitarles credibilidad. Pero si todo esto tiende a funcionar

bien es, por una parte, porque la televisión lo presenta en tiempo real y de forma continua –especialmente en las cadenas de información– y porque el fuego posee una dimensión espectacular incomparable. Por otra parte, el fuego remite a un imaginario antiguo, como se lo ha podido ver, en el que se mezclan el miedo a sus consecuencias, que bien pueden ser dramáticas, una forma de radicalización política y social, la expresión de un atentado contra la propiedad, etc. Sin embargo, y salvo excepción (como en el parlamento de Rennes en 1994 o en la prefectura del Puy-en-Velay en 2018), los daños causados por el fuego que protesta siguen siendo globalmente limitados.

Traducido por Luis Alfonso Paláu, Envigado, co, abril 7 de 2023.



Pop'philosophie

“The Dark Side of the Moon” de Pink Floyd, côté philo <por el lado filosófico>

Samuel Lacroix, publicado el 01 marzo 2023

El **cultísimo** álbum de los **Pink Floyd** salió hace **cincuenta años**, en marzo de 1973. Agotado luego de 45 millones de ejemplares, es el tercer disco más vendido de todos los tiempos. ¿Y si su alcance eminentemente filosófico hubiera contribuido a su inmenso éxito?

El quincuagésimo aniversario de ***Dark Side of the Moon*** se presenta en un **contexto explosivo para el grupo Pink Floyd**. El antiguo bajista y *líder* de la formación **Roger Waters**, conocido por su carácter gruñón, acaba de volver a grabar el álbum de forma integral en momentos en que sus tomas de posición a favor de Rusia están causando revuelo y varios de sus familiares lo acusan de misoginia y de antisemitismo. Al explicar esa decisión tan extravagante de proponer una nueva lectura total de la obra maestra del grupo, Waters dijo al *Telegraph* que *The Dark Side of the Moon* era, para comenzar y ante todo, su proyecto personal, precisando: «*Poquísima gente capta el sentido de lo que yo quería decir realmente en aquella época*». Independientemente de este conjunto de comportamientos discutibles, ¿qué quería pues decir Waters con ese octavo álbum de estudio de los Pink Floyd?

El apogeo del álbum-concepto

Como se lo explicaba ya a la revista *Rolling Stone* en 2018, Roger Waters quiso darle muy pronto un nuevo aliento al grupo luego de la partida de **Syd Barrett** (1946-2006), el primer cantante y guitarrista de los Pink Floyd, que se fue a causa de graves problemas de salud mental. En ese momento, desde 1968, explica Waters, *«yo quise conducir al grupo, a patadas y gritos, de las fronteras del espacio de la fantasía de Syd a mis preocupaciones, que eran mucho más políticas y filosóficas»*. De hecho, *«The Dark Side of the Moon era la expresión de una empatía política, filosófica, humanitaria que se debía manifestar»*. Después de que se fue Barrett, se nota poco a poco que los Pink Floyd pasan de un rock psicodélico, hecho de melodías tan hipnóticas como tortuosas, a un rock igualmente progresivo en el que los álbumes se vuelven verdaderas piezas conceptuales divididas en muchos movimientos. *Atom Heart Mother* (el famoso álbum a la vaca) y *Meddle*, aparecidos respectivamente en 1970 et 1971, son las primeras tentativas logradas de proponer **álbumes-conceptos**. Pero es realmente con *The Dark Side of the Moon*, salido en 1973, cuando el concepto se encuentra igualmente asumido y aclamado por el gran público.

Una dirección más directa

En una entrevista concedida en 2003, con ocasión de los treinta años del álbum, igualmente a *Rolling Stone*, **David Gilmour**, el actual cantante y guitarrista del grupo, llegado como reemplazo de Syd Barrett, explicaba: *«Creo que por entonces, todos pensábamos –y Roger el primero– que muchas de las letras que escribíamos eran excesivamente indirectas. Teníamos de ahí en adelante el sentimiento de que las letras iban por fin a ser claras, y precisas»*. Efectivamente, las letras de las pistas de *The Dark Side of the Moon* aciertan, acercándose desordenadamente a los temas trágicos de la alienación, la vejez, la locura y la muerte, en línea con el rock progresivo, que pensaba abandonar la diversión del pop-rock con una firme voluntad de conferir al género rock una mayor credibilidad artística.

Entre libre arbitre et déterminisme

La primera piste del álbum, *Speak to me/Breathe* empieza con unos latidos de corazón que volvemos a escuchar al final del último pedazo, *Eclipse*. Ella encadena en un fundido en el que se escucha a un hombre explicar que él ha estado siempre loco, sobre un fondo de extractos de diferentes momentos del disco. Los gritos de mujer característicos de la cuarta pista, *The Great Gig in the Sky*, resuenan antes que comiencen los calmos acordes de *Breathe*. Entre el latido de corazón, los gritos femeninos y las primeras palabras –*«Breathe / Breathe in the air»* («Respira / Inspira el aire»)–, tenemos el sentimiento de asistir a un nacimiento. La voz de David Gilmour anima a un recién nacido a que llene sus pulmones de aire, pero también, inmediatamente, a que se monte un

esistema de valores: «*Don't be afraid to care*» («No tengas miedo de cuidarte»), «*Look around, choose your own ground*» («Observa, y escoge tu suelo»). Se piensa en el existencialismo de **Sartre**: nacemos en un medio ya establecido, predefinido, pero podemos hacer algo, tenemos la libertad de constituirnos un proyecto, con nuestros propios valores y convicciones. Solamente que tales proyectos tropiezan con el mundo moderno y con la alienación que él entraña: «*Run rabbit run / Dig that hole, forget the sun / And when at last the work is done / Don't sit down, it's time to dig another one*» («Corre, conejo, corre / Cava ese hoyo, olvida el sol / Y cuando por fin hayas terminado su trabajo / No te pongas a descansar, pues porque hay que cavar otro»). El recién nacido debe comprender que está lanzado a un mundo digno de Sísifo, donde tendrá que repetir de manera absurda las mismas tareas para satisfacer sus necesidades, reducido en esto a la existencia del conejo que tiene que cavar indefinidamente madrigueras, en un estado animal. En sus *Manuscritos de 1844*, **Marx** se detuvo en esa neblina de la frontera animal/humano engendrado por el trabajo repetitivo: «De esto resulta que el hombre (el trabajador) sólo se siente libre en sus funciones animales, en el comer, beber, engendrar, y todo lo más en aquello que toca a la habitación y al atavío, y en cambio en sus funciones humanas se siente como animal. Lo animal se convierte en lo humano y lo humano en lo animal.» <el Trabajo enajenado, XXIII>

El tiempo perdido no se recupera

Viene luego la pista *On the Run*, únicamente musical, ritmada por la batería de **Nick Mason**, sonidos de alta tecnología y de ruidos de aviones y de aeropuertos. Escuchamos a un hombre decir «*Live for today, gone tomorrow, that's me*» («Vivir hoy, partir mañana, ese soy yo») antes un estallido de risa, luego una explosión. Haciéndole eco a ese excesivo pedazo que ilustra el ritmo desenfrenado y la aceleración de la vida moderna, responde *Time*, la pista siguiente, que empieza con un sonoro retumbar de campanas, como la súbita toma de consciencia del individuo todo el tiempo en la carrera, que comprendería que hay que detenerse un instante. Salvo que, incluso tranquilo, el sujeto parece no saber qué hacer con su tiempo, que se despacha a pesar de él a toda velocidad, dejándolo lleno de pesares. De hecho, *Time* es una suerte de *Memento mori* del rock, un recuerdo de nuestra mortalidad: «*And then one day you find, ten years have got behind you*» («Y un buen día te das cuenta que han pasado diez años»), «*The sun is the same in a relative way, but you're older / Shorter of breath and one day closer to death*» («El sol es siempre más o menos el mismo, pero tú has envejecido / te vas quedando sin aliento, cada día te acercas un poco más a la muerte»). Como en **Blaise Pascal**, se ve que, ya se agite o permanezca en reposo, el hombre siempre está atormentado por la angustiante consideración de su condición. Tendrá que dejar de divertirse para mirar de frente lo que es, pero desde que lo trata de hacer, se hunde en la angustia. Para

Pascal, esta es la típica actitud del «semi-hábil», del que comienza un razonamiento y no es capaz de llevarlo a término, en este caso, el que comprende que la diversión incesante es una distracción precisamente para evitar el encuentro consigo mismo, de quien no concibe que renunciar por completo al entretenimiento es solo una forma de deprimirse con uno mismo al no hacer nada con su vida. La mayor parte de los individuos esperan así que uno les muestre la vía, que se les diga que hacer y pasan así por el lado de sus vidas. A propósito de esta canción, Waters precisaba: «*Pasé una buena parte de mi vida esperando que ella empezara*» «*Waiting for someone or something to show you the way*», canta precisamente Gilmour al comienzo del pedazo («Esperando que alguien o algo te muestre la vía»). Muchos vivimos, dicen los *Pink Floyd*, en la superficie de las cosas, sin lograr sacarles provecho por ellas mismas, a la espera de una señal que no llega, para tomar importantes decisiones y comenzar a vivir plenamente. Siguen acá la inspiración de Nietzsche: «*La vida se compone de raros momentos aislados de extrema importancia y de intervalos en número infinito, en los cuales, cuando más, las sombras de esos momentos llegan hasta nosotros. El amor, la primavera, toda melodía bella, la montaña, la luna, el mar, no hablan sino una vez enteramente al corazón, si alguna vez sucede que toman la palabra por completo. Muchas gentes, sin embargo, no tienen ni aun estos momentos y son ellas mismas los intervalos y las pausas en la sinfonía de la vida real*», resumiría Nietzsche en 1878 (*Humano, demasiado humano*, “583. La pequeña aguja de la vida”. México: Libreros unidos, p. 315.).

Voltearse hacia la “divinidad visible”

The Great Gig in the Sky* sigue ese momento elegíaco.** Esa balada a piano marcada por el canto poderoso y estridente de **Clare Torry**, invitada para ese momento, comienza una vez más con la intervención hablada de un hombre que dice no tenerle miedo a la muerte. En una confesión de fe completamente epicúrea confiesa (no olvidemos que la sabiduría principal de la ***Carta a Ménécéo dice que «*La muerte no es nada para nosotros*») que no comprende por qué habría que tenerle miedo, que un día nos tenemos que ir, que así son las cosas. Y en respuesta, resuena como un mentís el canto desgarrador de Torry durante muchos minutos. Los Pink Floyd le habían precisamente solicitado a la cantante que pensara en cosas aterradoras en el momento de atacar su improvisación, que se resuelve pues en un largo grito – condición del hombre moderno, como en el célebre cuadro ***El Grito*** de **Edvard Munch**. Esta cuarta pista deja lugar a ***Money***, la pieza-maestra del álbum, y que fue su éxito más grande. En esa canción, cada comienzo de estrofa está rimado por la palabra «*money*» seguida de un juicio de valor a su respecto, a veces mejorativo, a veces peyorativo, que marca la ambivalencia de nuestra relación con el dinero, entre atracción y repulsión. En orden: «*Money, get away*» («dinero, desocupa»), «*Money, it's a gas*» («Dinero, eres un pedo») «*Money, get back*» («dinero, regresa»), «*Money, it's a hit*» («Dinero, eres todo un éxito»), «*Money, it's a*

crime» («El dinero es un crimen»). Pretendemos no amar el dinero, pero no logramos dejar de buscarlo, y esta ambivalencia nos enloquece – una locura que por lo demás manifiestan los solos nerviosos y frenéticos de la guitarra de Gilmour y del saxofón de **Dick Parry**. De simple medio que podemos utilizar para satisfacer nuestras necesidades, el dinero se vuelve él mismo su propio fin, engendrando ese movimiento de acumulación incontrolado que **Aristóteles** llamaba por entonces *crematística* y, se vuelve el objeto de un verdadero fetichismo, el nombre de lo que Marx llamaba la verdadera «*divinidad visible*». La locura que engendra el dinero también se lee en los comportamientos hostiles, el egoísmo, el retraimiento: «*Share it fairly, but don't take a slice of my pie*» («Comparte el tuyo equitativamente, pero no tomes una parte de mi torta»). Es la secesión de las élites de las que habla el sociólogo e historiador norteamericano **Christopher Lasch** (1932-1994), el individualismo, la agresividad, los fermentos de las *gated communities*. La cólera que le inspira al grupo ese estado de hecho de las desigualdades que se ahondan, se la reencontrará en los álbumes siguientes, y especialmente en la carátula de *Wish You Were Here*, aparecido dos años más tarde, que muestra un hombre con su traje en llamas.

La fragilidad del psiquismo

Luego de aquel momento de rock frenético llevado por la denuncia de un capitalismo absurdo que engendra toda una suma de alienaciones y de violencias, la segunda parte del álbum se hace de nuevo más grave, más sombrío, más existencial. El comienzo de la sexta playa, *Us and Them*, está marcado por suaves notas de órgano así como por armoniosos arpeggios de guitarra antes de una exaltación más nerviosa del coro. Se trata también acá de aislamiento, de dificultad en ir al encuentro de la alteridad, hasta en el punto culminante de la guerra, tema este recurrente en las canciones de los Pink Floyd, marcados por la muerte del padre de Waters al final de la Segunda Guerra mundial; este será uno de los motivos principales de otro célebre álbum del grupo, *The Wall*, en 1979. En este caso se trata de un general, de la retaguardia, de un hombre con una arma, de un viejo que muere. Las palabras son más sugestivas e implícitas, pero se parecen a una endecha. A *Us and Them* la sigue *Any Colour you Like*, una melodía enteramente sintetizada acompañada de un solo de guitarra. Abandonamos completamente la esfera melancólica para adentrarnos en un universo tecnológico variopinto compuesto de sonidos electrónicos muy nuevos para la época a base de «*scats*» y de «*wah*». Como una transición hacia la locura de la que se trata en *Brain Damage* («Lesión cerebral»), con una referencia evidente e incluso dirigida a Syd Barrett, a quien *Wish You Were Here* será dedicada dos años más tarde: «*And if the band you're in starts playing different tunes / I'll see you on the dark side of the moon* », canta así Waters («Y si tu grupo no toca ya las mismas melodías / Te reencontraría en la cara oculta de la Luna»). Este penúltimo pedazo es un largo desarrollo sobre la locura que se apoderó del amigo del grupo. Waters busca meterse en el lugar del loco («*the lunatic*»), aprehender lo que le ocurre, lo que

vive y siente, la despersonalización a pesar de los cuidados: «*You rearrange me til I'm sane*» («Me cuidas hasta que sane»), en definitiva nada cambia – «*There's someone in my head, but it's not me*» («Hay alguien en mi cabeza, pero no soy yo»). Estamos a comienzos de los años 1970, el decenio que verá emerger los trabajos de filosofía, especialmente los de **Foucault, Deleuze & Guattari**, sobre la psiquiatría.

¿Sombríos presagios?

El álbum termina con *Eclipse*, una canción que termina con los mismos latidos de corazón que habíamos escuchado al comienzo de la primera pista. De suerte que el álbum posee una estructura cíclica. Si se lo interpreta en bucle, se tendrá una impresión de continuidad lógica bastante fascinante. Como la última parte del disco, este pedazo tiene un lado un tanto críptico, pero termina sobre una nota bastante negra: «*And everything under the sun is in tune / But the sun is eclipsed by the moon*» («Y bajo el Sol todo es armonía / Pero la Luna eclipsa el Sol»). Se adivina una inquietud en el horizonte, en este motivo de una oscuridad llevada a triunfar sobre la luz, en un momento en que la crisis ecológica comienza a emerger en el debate público, cuando las crisis petroleras y la guerra fría socavan la fe en el progreso que se tenía en las décadas precedentes.

Este disco, como la mayor parte de los de Pink Floyd, es de hecho ampliamente sombrío y triste, pero también está marcado por un aspecto más activamente comprometido, letras más trabajadas y una estructura admirablemente tejida. En un contexto en que el *hard rock* y el *punk* estarán llamados a emerger, y en el que el *classic rock* y el *pop* han perdido su soberbia, *The Dark Side of the Moon*, con su espíritu de seriedad, su virtuosismo musical y su filosofía grave, manifiestamente llegó a buen puerto en el buen momento.

Traducido por Luis Alfonso Paláu C., Envigado, co, agosto 13 de 2023