

Laurent de Sutter

Elogio del peligro
(Proposiciones, 2)

Traducción de
Luis Alfonso Palau

Herder

Título original: Éloge du danger (Propositions, 2)

Traducción: Luis Alfonso Palau

Diseño de portada: Toni Cabré

© 2022, Presses Universitaires de France / Humensis, París

© 2024, Herder Editorial, S.L., Barcelona

ISBN: 978-84-254-5174-4

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com).

Imprenta: Liberdúplex

Depósito legal: B-15763-2024

Printed in Spain – Impreso en España

Herder

www.herdereditorial.com

Índice

§ 1. ¡ <i>Bang!</i>	11
§ 2. <i>City Noir</i>	13
§ 3. Los tropos estilísticos del peligro	16
§ 4. Estética del <i>shock</i>	18
§ 5. Una experiencia de lo anormal	20
§ 6. Dividir para regular	22
§ 7. <i>Incipit dominus</i>	25
§ 8. ¿Qué es dominación?	28
§ 9. Un poco de derecho canónico	31
§ 10. Política de la propiedad	34
§ 11. Paradoja del <i>dominium</i>	37
§ 12. Seguros	40
§ 13. Ordenar el peligro	42
§ 14. Contra el miedo	45
§ 15. <i>Dudando, dice</i>	48
§ 16. La vanidad de la soberanía	50
§ 17. La posibilidad de la seguridad	53
§ 18. Una idea de Leibniz	56

§ 19. Libertad marítima	59
§ 20. Cómo controlar el azar	62
§ 21. Seguridad, territorio, población	65
§ 22. Conocimiento y generalidad	68
§ 23. Interludio sobre la autoinmunización ...	71
§ 24. Es la puerta abierta a... ..	74
§ 25. Fallar mejor	77
§ 26. Los <i>primitivos</i> y nosotros	79
§ 27. Viva el caos	82
§ 28. Lo sé bien, pero aun así	85
§ 29. Regreso a la casa	87
§ 30. Efectividad de la angustia	90
§ 31. En lugar de la finitud	93
§ 32. <i>Kierkegaard Strikes Back</i>	96
§ 33. Tirar los dados	99
§ 34. <i>Meet the Dice Man</i>	101
§ 35. <i>¡Fatalitas!</i>	103
§ 36. Todo es posible	105
§ 37. Cada vez único, infinito	108
§ 38. Apropiación y des-apropiación	111
§ 39. Elogio del peligro	114
§ 40. Cuando se piensa en ello	116

Shit happens.

PATRICK SWAYZE, *Point Break* (1991)

§ I

¡Bang!

No hubo tiempo para prepararse. Desde el primer compás, la orquesta había atacado la partitura con un *tutti* atronador, puntuado por agresivos *riffs* de metales, un *tutti* que ascendía a toda velocidad, como un arpegio que hubiera sufrido un ataque epiléptico. A continuación, *glissandos* de trombón tomaron el relevo, seguidos de ráfagas de violines frenéticos, antes de que un amenazador *ostinato*, mecido al ritmo de la marcha, organizara una apariencia de unidad dentro de lo que ante todo era una papilla sonora. Pero cuando la ansiedad alcanzaba su punto álgido, todo se detuvo de repente, dando paso a un breve silencio, seguido de una sección de cuerda minimalista e inquieta, acompañada de batería y percusión que evocaban el jazz *jungle*. En menos de un minuto, la música había atravesado los paisajes sonoros más opuestos y extremos, sin intentar explicar ni una sola vez al atónito oyente lo que estaba ocurriendo..., salvo que estaba ocurriendo rápido, y con malicia. El respiro duró poco: los tambores apenas habían empezado a girar cuando volvieron las maderas y los metales y se lan-

zaron a una zarabanda de frases angulosas, abstractas y secas, cubriendo todas las alturas posibles a una velocidad vertiginosa. Se les unió una capa adicional de violines, lanzando golpes de arco suspendidos como si fueran *uppercuts*, cada vez más altos, cada vez más fuertes, en un *crescendo* que se negaba a terminar en liberación. Finalmente, un saxofón solitario atravesó la masa en movimiento con sus gruñidos codiciosos, persiguiendo a los demás instrumentos de metal de un lado a otro, como una ebria serenata a alguien a quien le importa un bledo. Sin embargo, él también acabó cubierto por las cuerdas, que no habían dejado de subir, hasta que la orquesta estalló de nuevo en una serie de brutales acentos *tutti*, en busca de otro clímax... antes de desplomarse a su vez. El cronómetro del reproductor indicaba que habían transcurrido cuatro minutos, y que pasaría al menos el doble antes de que el primer momento de la composición diera paso al segundo. Pero esta vez el momento de alivio fue más largo; los violines, abandonados a su suerte, iniciaron una especie de romance triste, lento e irónico, en el que se podía sentir que algo (pero ¿qué?) se perdía irremediablemente. Y la carrera se reanudó.

§ 2

City Noir

John Adams no ocultaba que, al componer *City Noir*, quería rendir homenaje tanto a cierta idea de un Estados Unidos urbano, oscuro y sombrío, como a la mitología cinematográfica que había contribuido a popularizar su imaginario.¹ *City Noir* pretendía ser la partitura de una película inventada en la que un grupo de tipos con los que uno no querría tropezarse se sumergían en los bajos fondos del crimen y el vicio para intentar restablecer algún tipo de orden, con pistolas, whisky y *punchlines*. Las alusiones al jazz salpicaban toda la composición, al igual que los guiños a la retórica de la música de cine, todas ellas formas de transmitir una trama que no existía, salvo en forma de atmósfera. *City Noir* era un poema atmos-

1. Sobre todo lo que sigue, véanse las notas de la grabación de John Adams, *City Noir/Saxophone Concerto*, Nonesuch Records, 2014. Sobre la obra de Adams en general, véase Renaud Machart, *John Adams*, Arles, Actes Sud/Classica, 2004; *The John Adams Reader. Essential Writings of an American Composer*, ed. Thomas May, Cleckheaton, Amadeus Press, 2006; John Adams, *Hallelujah Junction. Composing an American Life*, Nueva York, Picador, 2009.

férico —y la elección del saxofón como instrumento solista era una señal de que la atmósfera sugerida no era otra que la de un espacio donde reinaban reglas diferentes a las del mundo ordinario—. Por supuesto, la atmósfera en cuestión hacía que el sonido fuera un poco hueco, pero eso era adecuado: la lógica del género *noir* siempre ha sido una lógica de la exageración, de la asunción abierta, casi sucia, de los clichés más manidos.² Para Adams, sin embargo, había una forma de verdad en esta mitología de cartón piedra, con contrastes en blanco y negro demasiado bellos para ser completamente inocentes, y antihéroes demasiado románticos para no ser chicos valientes. Esta verdad era el disfrute de la atmósfera deletérea que retrataba: el placer de sumergirse, durante el tiempo que dura una película o una novela *hard-boiled*, en la sensación urgente y deliciosa de la amenaza general. Con *City Noir*, Adams quería ofrecer a todos aquellos para los que este placer no era insignificante una especie de magdalena, un regalo directo de la memoria: el recuerdo de acontecimientos que solo se habían vivido en la imaginación. Para la mayoría de los compositores de su generación, semejante entrega a lo que podría parecer pura y simple ilustración constituía el colmo del mal gusto, pero Adams

2. Véase Jean-Pierre Esquenazi, *El film noir. Historia y significaciones de un género popular y subversivo*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2019. Véanse también los estudios recogidos en Joan Copjec (ed.), *Shades of Noir*, Londres, Verso, 1993 (en particular, los artículos de Fredric Jameson, Slavoj Žižek y la propia Joan Copjec).

hacía tiempo que había dejado los preciosismos del mundo de la música contemporánea en el armario.³ Según él, debían ser admitidos tanto los recuerdos, las emociones y los estados de ánimo como los cálculos abstractos y las sutiles arquitecturas que sustentaban el proceso de composición, más aún desde el punto de vista de aquellos a quienes no les importaba. El *peligro* era uno de ellos.

3. Alex Ross, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, Barcelona, Seix Barral, 2009, pp. 630 ss.