



LAURENT  
DE SUTTER

Elogio del  
peligro

Herder

Salto de fondo

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](http://www.conlicencia.com)).

*Imprenta:* Liberdúplex

*Depósito legal:* B-15763-2024

*Printed in Spain – Impreso en España*

**Herder**

[www.herdereditorial.com](http://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 arpeggio 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 irremediabilmente. 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.<sup>1</sup> *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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.

### § 3

## Los tropos estilísticos del peligro

Adams no reparó en gastos a la hora de evocar este peligro: además de las síncopas jazzísticas, las cuerdas suspendidas y los metales agresivos, era todo el universo de sentido de *City Noir* lo que el compositor había decidido saturar de referencias amenazantes. En las notas de la primera grabación de la obra, detalla los nombres propios que pavimentan el mundo imaginario: Raymond Chandler, Gunther Schuller, Antonin Artaud, Jackie McLean, Weegee o David Lynch, todos ellos coristas.<sup>1</sup> Al igual que las fotografías de escenas de crímenes que Weegee tomaba allá donde iba, *City Noir* se diseñó para captar lo que Adams denominó los «tropos estilísticos» del «afecto exclusivamente estadounidense» del peligro.<sup>2</sup> Según él, el peligro podía *oírse*, pero esta comprensión convocaba necesariamente un conjunto de imágenes, textos, recuerdos y sonidos que cualquier música que quisiera evocarlo tendría que poner en escena al mismo tiempo. Al or-

1. Véase *supra*, n. 1, p. 13.

2. *Ibid.*

qu coastar las secciones de la sinfonía, era de hecho toda la paleta sensible de sus oyentes potenciales la que Adams había pretendido implicar, como si la esencia de la música no estuviera en su concepción y su ejecución, sino en su audición. Una pieza como *City Noir* no era solo una postal ficticia enviada desde un pasado no tan lejano; era una forma de poder *vivir*, durante la media hora que duraba, la experiencia en la que se inspiraba. Con su poema sinfónico, Adams había querido ofrecer una experiencia estética del peligro —porque, bien mirado, nunca hay otro tipo: el peligro es ante todo una impresión, una sensación, una *aisthesis* que viene de fuera—. Por eso, el compositor insistía en que el *noir* de la cultura popular estadounidense era un género basado en una serie de «tropos estilísticos» muy específicos: el peligro es ante todo una forma cultural. Hay una objetividad del peligro, que no es la de la amenaza de la que da la impresión, sino la de la forma en que se codifica y descodifica, la forma en que se constituye en una maquinaria de signos más o menos susceptibles de ser percibidos. En las novelas y las películas de cine negro, esto era incluso lo que marcaba la diferencia entre la vida y la muerte: la persona que era incapaz de detectar las señales de peligro a medida que se multiplicaban acababa muy a menudo recibiendo su oración fúnebre antes de tiempo, una oración que solía durar una línea.

## § 4

### Estética del *shock*

De hecho, como viene de fuera, el peligro se experimenta primero como sonidos, imágenes, textos y golpes que parecen surgir de la nada: se experimenta como la aparición de algo inesperado a partir de una escena desconocida. Si Adams había llamado al primer movimiento de *City Noir*, en un guiño al célebre título de Artaud, «The City and its Double», era para expresar el tipo de división del mundo que el peligro ponía repentinamente en relación.<sup>1</sup> Cuando el peligro surge, lo hace bajo formas oscuras pertenecientes a un universo que normalmente no debería admitirse, incluso si forma parte del trasfondo secreto de lo que se presenta como digno, respetable, importante. La experiencia estética del peligro es, por tanto, la experiencia que surge del encuentro con un exterior que siempre espera en la sombra y que suele permanecer confinado en ella, un exterior que se considera indeseable y que todo apunta a dejar oculto. En el género *noir*, la ciudad es un teatro en el que la

1. *Ibid.*

división entre el escenario y las bambalinas, entre el escenario y lo que Jean Baudrillard llamó la «ob-es-cena», se invierte brutalmente, como si fuera imposible mantener por más tiempo intacta la hipocresía de las apariencias.<sup>2</sup> Los escaparates, las luces de los clubes nocturnos y los interiores burgueses protegidos por rejillas o cortinas solo existen porque en otra parte, en los bajos fondos, actúa un mundo turbio y violento que conforma la verdad reprimida.<sup>3</sup> Experimentar el peligro es, pues, experimentar una estética del *shock*, o más bien una antiestética, una estética negativa de todo lo que evoca el mundo entre bastidores, en lugar de las elegantes galas de lo que pretende ser su orden. La estética del peligro es la estética del desorden o del contraorden; es la estética del *doble*, de la sombra oculta en una esquina, dejando ver únicamente el avance silencioso del cañón de una pistola que sabemos que no tardará en disparar. No hay, pues, peligro desnudo: solo hay peligro en el contexto de una división del mundo, solo en el momento en que las reglas que organizan la normalidad son derogadas por otras, más inquietantes, y cuya lógica no parece sostenerse. *La conmoción del peligro es la conmoción de la realidad de lo que es.*

2. Jean Baudrillard, *De la séduction*, París, Galilée, 1979, pp. 46 ss. [vers. cast.: *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 2005].

3. Sobre este punto, véase el ensayo clásico del difunto Dominique Kalifa, *Los bajos fondos. Historia de un imaginario*, México, Instituto Mora, 2018.



## § 5

### Una experiencia de lo anormal

Para que haya peligro, debe haber un signo de excepción en curso en la constitución normal del mundo —un signo que se refiera a algo que no *debería* tener lugar, pero que tiene lugar de todos modos, aunque sea de un modo oscuro o indistinto—. Como experiencia estética, el peligro es una experiencia de escrutinio de este afloramiento —una especie de llamada urgente al despliegue de los aparatos semióticos mediante los cuales los individuos se entrenan para descodificar la superficie de lo que es—. *El peligro es la experiencia de lo anormal*, incluso si esta anormalidad solo existe en la cabeza de alguien que la fantasea sin razón, o si solo es la manifestación de algún tipo de delirio paranoico. Dado que el teatro del mundo está dividido en dos, en un escenario y una zona entre bastidores que hace posible la representación, siempre hay motivos para ser paranoico, para descifrar las señales de peligro donde no las hay. Porque, incluso cuando el peligro no se manifiesta, existe, en la medida en que es la división del mundo la que, como tal, fundamenta la totalidad de lo que pertenece a la

# Elogio del peligro

Laurent de Sutter

COMPRAR



*Elogio del peligro* permite mantener las puertas abiertas a la posibilidad y al registro de lo probable. Es preciso aprender a vivir con el peligro cada día, explorando y ampliando nuestros propios límites, para poner en entredicho las fuerzas soberanas que, en pro de la seguridad, nos constriñen.

Nunca es a nosotros a los que el peligro debe espantar, sino a los que les gustaría administrar nuestro mundo como lo hace un propietario con su casa, de la que seríamos simplemente ocupantes ciegos e impotentes.

# Herder

¿Qué te ha parecido el libro?

Comparte tu opinión en redes

