



*I'm not here
This isn't happening*

No, no ser nada, nadie, no estar aquí, que esto no esté pasando —que ni siquiera haya *acontecimiento*. Hay una política detrás de la negación —de lo presunto de una verdad de todo lo que es afirmado— que es no sólo una política, sino definitivamente una estética: es decir, la política más radical imaginable, una metafísica, una *política contra la metafísica* —para ser exactos. O lo que es lo mismo: una estética política contra toda representación —contra toda presuposición de que cualquier representación satisfaga la puesta en *presencia del acontecimiento*. Una estética y una política en la que se exhuma entonces el saber de una ontología crítica que sólo puede expresarse en el reverso de lo decible —quiero decir: de lo representable. Que yo no estoy aquí, que aquí no hay nada, que este no soy yo, que esto no está pasando. O, por decirlo con Thom Yorke, una política cuya sapiencia podría ser el “desaparecer completamente” —una *policía del karma*.

No ser —entregado a ella— otra cosa que un *fluir* de intensidades llevadas al límite. El límite —uno que no es todavía el del placer, el del deseo llevado a su lógica de desbordamiento— de no tener ellas manera de nombrar ni al que las vive o ellas habitan, ni lo que son, si algo, si nada. Sino el de enfrentarse con esa bocanada de energías abstractas que brota —precisamente cuando todo *lo que no-es* es aplastado y tabulado en su nulidad —por la fuerza pura de una afirmación insistente, tozuda, implacable.

De todo *lo que no es* —en todo lo que siempre, parece y pretende serlo. Pero nunca nos dejaremos engañar: *Just cause you feel it, doesn't mean it's there*.

Así que: esto no está ocurriendo, y ni ustedes están aquí ni yo soy el que parezco ni esto es lo que se cuenta. Nada tan importante como decir (no)esto, nada que concierna tanto al trabajo del arte —definitivamente contra sí mismo.

Podría decir que el de Yorke es el trabajo que en el mundo de la música pop contemporánea mejor entiende esta específica “función del arte” relacionada con el dismantelar de las pretensiones de presencia (de verdad) de todo lo que es mera representación; pero también debería inmediatamente añadir una inversa: que es el *trabajo del arte* que mejor realiza esa función, y precisamente por hacerlo en el espacio de la música. Para él, en

Thom Yorke

efecto, para ese espacio, todos los

efectos movilizados se juegan en términos de intensidades puras, no *figurales*. Si el reto para un arte que quiera concebirse bajo el punto de vista de la *redención* —el resto es basura, decoración, entretenimiento— es no resolverse en representación (puesto que es su escena la que *falsifica*) desplazarse al campo de la música puede ser una buena estrategia. El problema es que parecería que toda la música es eficiente al respecto y que en ella no se estructuran nunca unidades de representación. Dicho de otro modo: que en ella nunca habría —por ejemplos— sujeto, objeto, transmisión organizada y escenario de registro (mercado, institución). Sabemos que todo lo último es descaradamente falso, y es en una modificación consciente de sus dinámicas que hoy casi todos los nuevos productores musicales críticos trabajan. Ninguno de ellos ha ido tan lejos como Radiohead poniendo a prueba una economía de distribución y mercado alternativos, bajo dinámicas de pura afectividad (bien es cierto, también, que nadie lo tenía tan sencillo, precisamente por la economía de afectividad —el *capital simbólico* acumulado, podríamos decir— que ya Radiohead tenía asentada por toda su trayectoria anterior). Pero los movimientos fundamentales de Radiohead —y es ahí donde el pensamiento creador de Yorke se revela dotado de una potencialidad crítica difícilmente predicable a muchos más— ya habrían para entonces tenido lugar. El primero es el dismantelamiento programático, en los contenidos, de la posición del sujeto como territorio estable de sensibilidades y experiencias. El sujeto de que se habla, claro —del que constantemente se predica la condición de inane, de disuelto, con una fuerza que no se veía desde Joy Division— pero también el propio sujeto enunciador, el mismo Yorke. Sería muy difícil imaginar alguien

más cercano al esquizo cuyo paseo describe Deleuze –salvo quizás el Molloy beckettiano. Pero a diferencia de él, Thom Yorke parece un existente, un *mundano*–.

Sin apelar a la desvergüenza de citar su presunta “historia clínica” de inestabilidades emocionales y psíquicas, su presencia estrábica en el escenario es la de un ser desparramado en una catarata fulminante de identidades dispersas de ninguna de las cuáles nadie, ni mucho menos él mismo, se atrevería a afirmar que es él... Digamos que despliega un histrionismo minimalistamente multitudinario en el que el desfile de máscaras no sirve a ningún teatro –a ningún otro que el de reconocerse, y practicarse, extraviado de sí mismo. Una mera puntuación –no podría ni siquiera decir una singularidad– en el curso de un flujo de intensidades acelerado y potenciado por la propia estrategia de desaparición que allí se pone en juego. Como se libera un flujo descontrolado de energía cuando se rompe el núcleo mismo de un átomo.

Añadiría ahora que ello es precisamente lo que funda la potencia de su economía afectiva –de las afecciones. Quienes escuchan, quienes enuncian, son enfrentados al límite de su inconsistencia existencial, vivencial, y es la aproximación a ese borde la que hace estallar los flujos intensivos, afectivos, pasionales. Hay un trabajo afectivo realizado en la música y en esa estrategia de desmantelamiento de los yoes, que hace que tanto la ejecución como la audición de esos temas consagren un desgarramiento de uno mismo –de todo (ser) sujeto– que abren en canal el alma a una experiencia de lo psíquico desasistida, carente de apoyaturas...

El segundo movimiento de imponderable fuerza desmante-

ladora tiene lugar ahí, precisamente, en el propio campo de la música. A diferencia de lo que es habitual en el dominio del pop –donde el producto se consagra a satisfacer las economías de lo que retorna (lo pegadizo, el estribillo, la forma devaluada de los *ritornellos*) para inducir de ese modo los procesos de identificación colectiva– aquí la música traza lineamientos permanentes autosaboteados, a veces incluso *incantables* –como decía Pierre Boulez de las Variaciones Goldberg– en su exploración de formas asonantes, contrapuntísticas. Si lo habitual en el pop es trazar lineamientos armónicos y acordes, en Radiohead se explora siempre, al contrario, la disonancia, un tensionamiento del sistema melódico que hace que todas las trayectorias y fraseos busquen siempre trastocar las direcciones de caída, de expectativa, de memoria proyectiva. De tal modo que cuando uno escucha por primera vez cada uno sus temas navega siempre en las direcciones de lo inesperado, de aquello en que se produce la mayor tensión productiva, nunca una entropía, nunca una estabilidad del sistema.

Diría que lo más propio y característico del sistema Yorke radica en el ajuste recíproco que engrana estos dos procedimientos inventivos y los pone mutuamente en trabajo, a producir. Podríamos decir que uno constituye el trabajo en la *forma abstracta* –artista es aquél que reconoce como *forma* lo que todos toman por contenido, decía Nietzsche– mientras que el otro lo hace exactamente sobre el campo lábil de las pulsiones, de los afectos –como el escenario desnudado de lo psíquico en lo que la música *toca*.

Pero la verdadera fuerza de este sistema radica en la potencia con que procede desde un supuesto, hecho *eficacia*: que los movimientos en ambos escenarios se

constelan, (se conjugan, diría Duchamp), son de hecho uno y el mismo.

Trazar así esos dibujos rotos en una arquitectura descompuesta sobre la materia aérea de la música –forjando esas formas de la asonancia que roturan economías constantemente autosaboteadas, autodesmanteladas– supone entonces ciertamente resquebrajar a la vez los modos psíquicos con que se vive la economía de los afectos de la conciencia que los escucha. Y, luego, el acierto en las letras –en las ideas– que los ilustran, como tales movimientos conjugados, es ya poco más que un plús, ya ciertamente en exceso (pero indican cuando menos que nuestro extraterrestre es consciente de lo que está haciendo, que lo que hace es lo que *quiere hacer*).

Apenas hace falta decirlo: ni en esos movimientos rotos de la materia del sonido –ni en los espejados altibajos de una vida intensiva de los afectos– habita un nada, un nadie. No: allí ni el que canta ni el que escucha es nada, es nadie, ni toda la lógica de afirmaciones añadidas de los existentes (como acrisolamiento de la vida asentada de lo intensivo en sus formas institucionalizadas) cabe. En ese lugar oscuro, virtual, que es la música o el alma, un programa es puesto en práctica y efecto. Sí: no ser nada, no estar aquí, que esto no esté ocurriendo, que toda la presunción-pretensión de verdad de lo que es mentira se derrumbe no para dejar ver alguna presunta *verdad otra*, sino la inconsistencia fatídica de toda pretensión de arbitrar alguna sobre este territorio de puras flotaciones, que es tanto el de la vida psíquica (el del pensamiento-fuerza, intensidad pura) como el de las formaciones culturales, las representaciones que lo pueblan y en que él, ello, se despliega.