

Col·lecció Monografies i Aproximacions

*The dark side of the moon.*  
La figura del prisma o la crítica  
desde el lado oscuro de la luna  
(esbozo dialéctico)

---

Fernando Rocher Quintairo

MIA 45





**Colección *Monografies i Aproximacions*  
IUCIE, Universitat de València**

**DIRECCIÓN:**

Rosa Isusi-Fagoaga [IUCIE, Universitat de València]

**COMITÉ EDITORIAL:**

José Beltrán Llavador [Universitat de València], Ana M. Botella Nicolás [Universitat de València], Adela García-Aracil [INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València] y Francesc J. Hernández Dobon [IUCIE, Universitat de València].

**COMITÉ CIENTÍFICO NACIONAL E INTERNACIONAL:**

Leandro Almeida [Universidade do Minho, Portugal], Rolf Arnold [Technische Universität Kaiserslautern, Alemania], Danguole Bylaite Salavéjienė [Vytautas Magnus University, Lituania], Lourdes Cilleruelo Gutiérrez [Universidad del País Vasco, España], Nadia Czeraniuk [Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay], Matias Denis [Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay], Francisco J. Escobar Borrego [Universidad de Sevilla, España], Inelvis Miranda Martínez [Universidad de Pinar del Río, Cuba], M<sup>a</sup> del Valle de Moya Martínez [Universidad de Castilla La Mancha, España], Amparo Hurtado Soler [Universitat de València, España], Luis Hernán Errázuriz Larraín [Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile], Alejandra Montané [Universitat de Barcelona, España], Silvia Monteiro [Universidade do Minho, Portugal], Esther Planells Aleixandre [INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València, España], Emilia Maria da Trindade Prestes [Universidade Federal da Paraíba, Brasil], Esther Ruiz Palomo [Universidad de Burgos, España], Jorge Sastre [Universitat Politècnica de València, España] y Laura Verena Schaefer [Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay].  
Colección Monografies i Aproximacions, n<sup>o</sup> 45

Título: *The dark side of the moon. La figura del prisma o la crítica desde el lado oscuro de la luna [esbozo dialéctico].*

Autoría: Fernando Rocher Quintairo

ISBN: 9 78-84-09-56560-3

URI: <https://www.uv.es/uvweb/institut-creativitat-innovacions-educatives/ca/publicacions/coHeccio-monografies-aproximacions-1286010343684.html>

© Del texto: los autores

© Diseño de portada: I. Blasco i Rovira

© EDITA: Instituto de Creatividad e

Innovaciones Educativas de la  
Universitat de València, 2023

Impreso digitalmente a la UE



**Institut de Creativitat  
i Innovacions Educatives**



*Se permiten la reproducción, distribución y la comunicación pública, siempre que se cite el título, el autoría y editorial y que no se haga con fines comerciales.*



Col·lecció *Monografies i Aproximacions*  
IUCIE, Universitat de València

DIRECCIÓ:

Rosa Isusi-Fagoaga [IUCIE, Universitat de València]

COMITÉ EDITORIAL:

José Beltrán Llavador [Universitat de València], Ana M. Botella Nicolás [Universitat de València], Adela García-Aracil [INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València] y Francesc J. Hernández Dobon [IUCIE, Universitat de València].

COMITÉ CIENTÍFICO NACIONAL E INTERNACIONAL:

Leandro Almeida [Universidade do Minho, Portugal], Rolf Arnold [Technische Universität Kaiserslautern, Alemania], Danguole Bylaite Salavéjienė [Vytautas Magnus University, Lituania], Lourdes Cilleruelo Gutiérrez [Universidad del País Vasco, España], Nadia Czeraniuk [Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay], Matias Denis [Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay], Francisco J. Escobar Borrego [Universidad de Sevilla, España], Inelvis Miranda Martínez [Universidad de Pinar del Río, Cuba], M<sup>ra</sup> del Valle de Moya Martínez [Universidad de Castilla La Mancha, España], Amparo Hurtado Soler [Universitat de València, España], Luis Hernán Errázuriz Larraín [Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile], Alejandra Montané [Universitat de Barcelona, España], Silvia Monteiro [Universidade do Minho, Portugal], Esther Planells Aleixandre [INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València, España], Emilia Maria da Trindade Prestes [Universidade Federal da Paraíba, Brasil], Esther Ruiz Palomo [Universidad de Burgos, España], Jorge Sastre [Universitat Politècnica de València, España] y Laura Verena Schaefer [Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay].

Col·lecció Monografies i Aproximacions, n<sup>o</sup> 45

Títol: *The dark side of the moon. La figura del prisma o la crítica desde el lado oscuro de la luna (esbozo dialéctico).*

Autoria: Fernando Rocher Quintairo

ISBN: 978-84-09-56560-3

URI: <https://www.uv.es/uvweb/institut-creativitat-innovacions-educatives/ca/publicacions/colleccio-monografies-aproximacions-1286010343684.html>

© Del text: els autors

© Disseny de portada: I. Blasco i Rovira

© EDITA: Institut de Creativitat i

Innovacions Educatives de la

Universitat de València, 2023

Imprès digitalment a la UE



*Es permet la reproducció, distribució i comunicació pública, sempre que es cite el títol, autoria i editorial i no siga amb finalitats comercials*



# **The dark side of the moon**

**De la figura del prisma a la crítica  
desde el lado oscuro de la luna  
(reescritura dialéctica)**

**Fernando Rocher Quintairos**

# **The dark side of the moon**

**De la figura del prisma a la crítica  
desde el lado oscuro de la luna  
(reescritura dialéctica)**

**Cincuenta aniversario  
de la obra de Pink Floyd**

**Fernando Rocher Quintairos**

## ÍNDICE

### **Modalidades de la crítica y usos de la dialéctica: notas para una presentación / 5**

Antonio Benedito Casanova

### **De la figura del prisma al hecho del eclipse: un modelo dialéctico / 13**

Fernando Rocher Quintairos

0. Modelo crítico (portada, el prisma) / 24

10. Eclipse (1) / 26

4. Time (1) / 31

2. Breathe / 32

3. On the run / 36

4. Time (2) / 37

5. The great gig in the sky / 41

1. Speak to me / 47

6. Money / 50

7. Us and them / 57

8. Any colour you like / 67

9. Brain damage / 69

10. Eclipse (2) / 75

0. Modelo crítico (frase final, el eclipse) / 81

*Por mucho que el arte de hoy tenga, con todo motivo, una mala conciencia, si es que no quiere hacerse el tonto, sería falsa y errónea su supresión en un mundo en el que impera todavía algo que precisa del arte como momento corrector, a saber: la contradicción entre lo que es y lo verdadero, entre la organización de la vida y la humanidad.*

**T. W. Adorno, *Disonancias: música en el mundo dirigido***

*El defecto principal de todo materialismo existente hasta hoy (incluido el de Feuerbach) es que el objeto (Gegenstand), la realidad (Wircklichkeit), la sensibilidad (Sinnlichkeit), sólo es captado bajo la forma de objeto (Objekt) o de intuición (Anschauung), pero no como actividad sensiblemente humana, praxis, no subjetivamente. De ahí el aspecto activo desarrollado abstractamente, en oposición al materialismo, por el idealismo que, naturalmente, no conoce como tal la actividad real, sensible. Feuerbach opta por los objetos sensibles realmente diferentes de los objetos de pensamiento, pero no capta la actividad humana misma como actividad objetiva (gegenständliche). (...) De ahí que él no comprenda la significación de la actividad “revolucionaria”, “práctico-crítica”.*

**K. Marx, *Primera Tesis sobre Feuerbach***

*And all that is now,  
And all that is gone  
And all that's to come  
And everything under the sun is in tune  
But the sun is eclipsed by the moon*  
**Pink Floyd, *Eclipse***

## **Modalidades de la crítica y usos de la dialéctica: notas para una presentación**

Antonio Benedito Casanova<sup>1</sup>

La pregunta que late en el corazón de este trabajo es, por sí misma, un buen motivo para leerlo: ¿cómo es posible una vida social y humana que no niegue la naturaleza social y humana de la vida de nuestra especie? Esta cuestión ha atravesado las investigaciones más relevantes de la crítica de segundo orden, es decir, de los trabajos de I. Kant, K. Marx, F. Nietzsche, M. Foucault, T. Adorno y P. Bourdieu. Esta línea de ejercicio de la crítica, entendida como una crítica de la sociedad, de la cultura, de los sistemas de pensamiento y de las propias formulaciones de la teoría crítica, siempre se ha caracterizado por llevar a cabo un trabajo de transformación y no de interpretación, por el hecho de no ser practicada como un punto de vista normativo, sino como una preparación para la disolución real de las desigualdades sociales existentes y para la eliminación de las estructuras de dominación sociales y simbólicas. El libro de Fernando es el resultado de un largo y profundo proceso de formación, acompañado de un proceso de valiosísimas e innumerables conversaciones y de una lucha constante con las referencias indicadas. Este ensayo se inscribe decididamente en ese modo de entender la crítica que apunta a la transformación “revolucionaria” de nuestra específica sociedad histórica. Por ello se construye como un determinado tipo de modelo crítico y dialéctico.

Estamos ante un trabajo a contracorriente que se sitúa de forma

---

1 Departament de Sociologia i Antropologia Social. Universitat de València.

consciente en el espacio intersticial de los campos intelectual, estético, científico, sociológico, filosófico y académico. No es, por tanto, una obra fácil de leer, pero tampoco de hacer. En ella se juega con el paralelismo entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje musical, se propone un análisis de un producto simbólico desde el complejo programa de investigación de una crítica de las ideologías, se intenta superar la polémica entre T. Adorno y W. Benjamin en torno a los usos de la dialéctica y a los límites de las imágenes dialécticas, se desarrolla una “fenomenología” materialista de las diferentes formas que la subjetividad adopta en la sociedad burguesa capitalista y se persigue argumentar a favor de la tesis de la mediación objetiva de lo subjetivo y de la mediación subjetiva de lo objetivo, manteniendo la primacía de la objetividad contradictoria. Una tarea con tales pretensiones no puede ser sencilla y no puede estar segura de haber logrado los objetivos.

Lo que sí está claro es que el esfuerzo vale la pena, sobre todo si tenemos en cuenta nuestro presente histórico, en el que el avance de los movimientos de extrema derecha, en colaboración con las derechas conservadoras y liberales, está socavando las bases de nuestros sistemas democráticos y deslegitimando el propio sistema institucional burgués con el pretexto de una supuesta “guerra cultural”. Eufemismo éste utilizado para no hablar abiertamente de lucha ideológica y social. Algo propio de este libro es que encara abiertamente, desde el primer momento, la cuestión de la ideología frente a la cuestión de las perspectivas, de las representaciones sociales y de los discursos. Y entiendo que uno de sus aciertos es intentar combinar el análisis funcional de las ideologías con los análisis estructural y genético. Lejos estamos de los trabajos que se limitan, en la línea mannheimiana de investigación, a separar entre diferentes sentidos del término “ideología”. Nuestra específica



sociedad capitalista ha llegado a ser ideológica en su realidad histórica y usa las estructuras ideológicas de la subjetividad para organizar y legitimar estructuras de dominación. Con estos hechos la investigación crítica y sociológica sobre la ideología no puede reducirse a un trabajo de analítica de usos del vocablo “ideología”.

Estamos ante un trabajo de crítica inmanente que usa de forma racional la dialéctica para poder objetivar las contradicciones que conducen a la escisión entre subjetividad y objetividad. Y esto se lleva a cabo, además, haciendo un específico uso metodológico de las metáforas, en el sentido que T.S. Kuhn emplea para poder identificar cambios revolucionarios de paradigma en la historia de la ciencia. La metáfora es aquí una forma de pensar relacional, de ahí que la contraposición entre la metáfora (imagen-figura-modelo) del “prisma” y la del “eclipse” sea tan significativa, desde un punto de vista dialéctico. Con el método dialéctico, de una manera u otra, siempre estamos comparando pensamientos (conceptos e ideas) y niveles de análisis, que son estructuras de pensamiento. De F. Bacon a F. Nietzsche se han usado los fenómenos ópticos para dar cuenta de los “prejuicios” ideológicos que obstaculizan el conocimiento científico. Los “*idola*” de Bacon pueden ser fácilmente asociados a fenómenos vinculados con la transmisión de la luz, siendo ésta el símbolo de lo que se ve y de lo que hace ver (Platón). Los ídolos científicos y filosóficos (*Teatro*) son prejuicios propios de “reflexión”. Los ídolos sociales del lenguaje (*Foro*) pueden ser comprendidos, siguiendo a L. Wittgenstein, como prejuicios de “difracción”. Los ídolos individuales conformados educativamente (*Caverna*) pueden considerarse como prejuicios de “refracción”. Y los ídolos de percepción (*Tribu*) son prejuicios de “distorsión resonante”. La significativa aportación de K. Marx en esta crítica de la ideología consiste en un doble posicionamiento:

considerar el primado de las ideas, que es el primado de la relación racional “fines-medios” y de la relación simbólica “valores-normas” como lo específicamente ideológico; y entender que la inversión entre fines y medio y entre sujetos y objetos se había producido en nuestra específica sociedad capitalista. Por eso la crítica, en tanto que ciencia especial, no puede ser una forma de consciencia, de saber o de representación, sino una manera de operar que atienda a “lo real” de la realidad. Una operación que produzca una forma diferente a la forma existente. Un proceder transformador que, al objetivar las contradicciones, señale el camino de lo que debe ser transformado real y prácticamente.

Se trata del tránsito de una forma de crítica que usa el modelo de la “refracción” con la figura del “prisma” a otra que trabaja el modelo de un objeto que es opaco como tal, pero que también produce opacidad como relación a través de la figura del “eclipse”. Ello significa pasar de un esquema con dos elementos (objeto-sujeto) a uno con tres (objeto-sujeto-objeto) y supone ir de un modelo hermenéutico y normativo de crítica a un modelo transformador y práctico. Si algo tiene de propio el método dialéctico es trabajar con tres momentos (un contenido que es una relación y dos formas de esta relación). Y si algo caracteriza a la dialéctica en su uso negativo es no asumir una falsa unidad de las diferencias, que no es más que el trasunto conceptual de una desigualdad social real, necesariamente acoplada a la desigualdad política formal. El método hermenéutico siempre opera con dos elementos, haciendo que estos parezcan y aparezcan como tres, y confirmando que la relación entre tres elementos parezca y aparezca como dual. En este sentido la crítica hermenéutica es cómplice de las lógicas del error y de la ilusión.

Entre las múltiples virtudes de la modelización crítica, que en este libro usa la dialéctica de forma negativa, deben ser destacadas dos. Por un lado, tenemos el modo en que, por medio de la crítica inmanente, que parte de una doble ruptura con los hechos inmediatos y con los discursos de los actores, se van desplegando las diferentes formas de la enajenación humana en la sociedad capitalista. Los seres humanos, en esta específica formación social, viven como extraños sus productos, su actividad, sus medios de vida y de producción y a los propios seres humanos, entendidos como medios y como meros individuos negables. Las relaciones sociales que son relaciones de dominación son relaciones negativas de autodestrucción. Y si, en cierto modo, la figura del “loco” es la de una individualidad que marca la vía de la emancipación, al remitir al lado oscuro de la luna, el análisis de Fernando sitúa al “loco” como esa realidad invisible que es parte de una realidad opaca que no puede reducirse a ser mera representación ideológica, ya que es operación real de dominación social.

Por otro lado, este libro se aleja de cualquier pretensión de valorizar las formas de la subjetividad y del sujeto. Pero sin caer en la reivindicación de un objeto no activo y de una objetividad no contradictoria. La subjetividad es un producto histórico y social de nuestra sociedad capitalista y en su desenvolvimiento ha dado lugar a las figuras del sujeto (racionalización) y del individuo (naturalización). Pero ni la subjetividad es constitutiva ni hay que rescatarla; la subjetividad es la instancia negativa de la dominación social. La subjetividad es tanto lo que niega la realidad social contradictoria como la negatividad que se niega para autoafirmarse. De ahí que no pueda ser la instancia de la crítica o el instrumento de la dialéctica. La crítica debe ser crítica de la subjetividad, del sujeto, de la hermenéutica y de las formas teóricas de pensar. Como modo

práctico de pensar, la crítica consiste en la transformación de una constelación conceptual en otra.

En la medida que la crítica compara hechos, establece relaciones entre las relaciones existentes entre objetos. Y se puede ejercer teórica o prácticamente. En el primer caso, desde una instancia normativa y subjetiva (real o potencial). En el segundo caso, desde un objeto que debe ser transformado, ya que su desarrollo histórico conduce a su autonegación. O se cambia el modo de ser de las relaciones sociales o el desenvolvimiento de éstas acaban con la naturaleza humana, que no es sino el conjunto de las relaciones sociales. La crítica, como señala Fernando, más que una perspectiva o punto de vista, es un espacio objetivo que refiere tanto a la oscuridad de la luna, como a la oscuridad del mundo producida por el posicionamiento lunar. Con la crítica, adecuadamente ejercida, se apunta al mundo que puede y debe ser cambiado, a un mundo en el que ella haga aparecer las relaciones contradictorias que hay que suprimir realmente. Los hechos inmediatos son hechos de la subjetividad; los mediatos también lo son, pero con la condición añadida que ésta es un producto mediado por los hechos sociales e históricos del sistema de las desigualdades sociales.

El valor de un trabajo que usa el principio de especificidad histórica para llevar a cabo el análisis particular de una particular obra de arte consiste en que no reduce lo propio de esa obra traduciendo su mensaje a otro lenguaje, pero tampoco asume, sin problematizar, la autonomía del fenómeno artístico. La clave es que se trata de un objeto relacional y, como tal, debe ser tratado. Estamos ante una labor equidistante de un “marxismo” simplificador y de un análisis específicamente “sociológico” que no apunta a la transformación del objeto. Nos encontramos frente a un ejercicio de dialéctica que,

usando el poder conceptual de la identidad, se dirige no hacia el concepto, sino hacia el objeto, hacia lo que debe ser cambiado antes de su autodisolución. Fernando Rocher ha reabierto un camino, un ejercicio metódico, que había sido convenientemente orillado a nivel académico, intelectual y político. Y, como casi siempre, lo mejor está por llegar.





## **De la figura del prisma al hecho del eclipse: un modelo dialéctico<sup>2</sup>**

Fernando Rocher Quintairos<sup>3</sup>

Sin lugar a duda, el disco *The dark side of the moon* (1973) de la banda británica Pink Floyd es una de las obras musicales más importantes e influyentes de la música contemporánea en la segunda mitad del siglo XX. Esto es respaldado tanto por un legado económico en forma de récords de ventas como por un legado cultural a través de la influencia y veneración que incontables músicos, críticos de la industria y artistas de diferente índole achacan a esta obra. A su vez, este álbum es considerado como una obra profunda y compleja en la cual se tratan diversos temas sociales y filosóficos que reflexionan sobre la condición humana.

Ahora bien, aunque en estos casos los propios compositores puedan ofrecer una explicación de aquello que pretendían expresar en su obra, y de hecho en este caso así ha sido, pues hay entrevistas en las que los mismos autores plantean sus pareceres para con su obra, la cuestión de la ideología nos advierte sobre los riesgos de aceptar estas explicaciones de manera no reflexiva.

Esto se debe a dos aspectos epistemológicos de la estética entendida como crítica dialéctica: (1) el espacio de la subjetividad del autor en un contexto de industria cultural está atravesado por la ideología, es conciencia cosificada, y esto requiere de un acto reflexivo que

---

<sup>2</sup> Esta es una alternativa plausible al título inicial que consta en la portada, debido a que expresa de manera más clara el trabajo desarrollado, es decir, la transformación de la imagen (el prisma) en hecho (el eclipse).

<sup>3</sup> Departament de Sociologia i Antropologia Social. Universitat de València.

permita al análisis estético ir más allá de los aspectos ideológicos que la conciencia cosificada pueda expresar en la obra tal como esta se presenta<sup>4</sup>; por otra parte, (2) lo que define la relación entre el arte y la sociedad no es la inclusión de aspectos sociales en el contenido subjetivo explícito del mismo, como en este caso se podría decir que pretenden los autores, sino que los propios antagonismos y contradicciones existentes en la realidad social cristalizan en el arte lo pretendan o no los autores, y estos aspectos antagónicos son la expresión del mundo social que se dan en la obra<sup>5</sup>.

Por tanto, si queremos encontrar los elementos críticos implícitos en *The dark side of the moon* como obra de arte se hace necesario un trabajo de análisis que empiece por la ruptura estética, rechazando aquellos aspectos (1) subjetivos, como los puntos de vista del autor/a o del espectador/a y (2) objetivos, como las categorías estéticas tradicionales y sus conceptos, así como las técnicas y corrientes artísticas desde las que se produce la elaboración de la obra<sup>6</sup>. Esto se debe a que los aspectos mencionados, en su labor ideológica dentro de la obra, se expresan como cosificación y ocultación de las dinámicas sociales contradictorias implícitas en la obra de arte. Se enmascaran así los aspectos subyacentes de la dominación, ya que en la misma producción artística se reproducen las relaciones de dominación de la producción en general<sup>7</sup>.

Esto último tiene como resultado la identidad de la obra de arte con aquellos aspectos de la realidad social que, de manera irreflexiva, se supone que ésta expresa. De este modo, aparece una identidad ideal

---

4 ADORNO, T. W., *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004, pp 46-48. Ver también: HORKHEIMER, M., ADORNO, T. H., *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sur, 1971.

5 ADORNO, T. W., *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004, pp 26.

6 ADORNO, T. W., *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004, pp 273-274, 509-537.

7 ADORNO, T. W., *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004, pp 26.

de la obra que subsume a sí misma los elementos empíricos y fundamentales de la experiencia que dan lugar a la propia expresión artística de la obra. El trabajo dialéctico sobre estos elementos como *lo otro del arte*, su negatividad que la obra subsume, a la vez que reivindicar estos como lo constitutivo de la misma en sentido crítico, es una de las principales tareas de la estética en sentido adorniano<sup>8</sup>.

En consecuencia, este trabajo toma por objeto el disco *The dark side of the moon* y tiene como principio la posibilidad de la crítica social implícita en el mismo. La posibilidad de la crítica es fruto de la dialéctica que, en el desarrollo de la obra, constituye un tipo particular de subjetividad moderna a partir del entretrejimiento de estructuras subjetivas y objetivas en el núcleo del sujeto. Esta subjetividad, como forma ideológica, supone en su desarrollo conceptual la estructuración y ordenación de una cierta modalidad de conciencia y experiencia que se imponen a los individuos, limitando sus propias posibilidades vitales en el mundo; se presenta así como una instancia de dominación.

A su vez, la subjetividad encierra dentro de sí, en su concepto, la contradicción consigo misma en tanto que, al mismo tiempo que ella misma es en sí una relación negativa, se presenta bajo la forma de una identidad acabada y universal en el interior de la obra de arte como unidad del sujeto. Esta relación negativa de la subjetividad, en su propia dialéctica conceptual contradictoria, da lugar a la formulación de un modelo de crítica en sentido sustantivo.

---

<sup>8</sup> ADORNO, T. W., *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004, pp 28.

En primera instancia, la crítica se presenta así como posibilidad reflexiva dialéctica ante la forma unitaria de la subjetividad; esto permite la refracción de ésta última en sus elementos compositivos y constitutivos, los cuales albergan dentro de sí las formas contradictorias de la realidad social y la expresan como tal. Sin embargo, la forma de la refracción través de un prisma como modelo de la crítica es solo el principio de un desarrollo que aún está lejos de su resultado. Conformarse con la refracción sería quedarse en la parte de representación e interpretación del conocimiento como imagen sobre el mundo. El modelo de la refracción representado por el prisma debe llevarse hasta su propia contradicción dialéctica y superarse a través del modelo del eclipse, conclusión real de la actividad crítica como transformación.

En cuanto al disco como obra de arte, los contenidos a desarrollar estéticamente se expresan tanto bajo la forma lírica de las letras como en la forma propiamente musical con las estructuras armónicas y su sucesión, así como en los ritmos e intensidades presentes en momentos específicos de las canciones e incluso en la propia imagen de la portada del álbum; el objeto es la obra de arte en cuanto totalidad de sus manifestaciones fenoménicas, que debe transformarse dialécticamente. Lo que nos ocupa aquí es el desarrollo dialéctico de las diferentes formas de un mismo contenido como constelación<sup>9</sup> en su conjunto. Esto supone un espacio relacional en el cual los contenidos y elementos refieren unos a otros dentro del conjunto de las relaciones y referencias, las cuales solo pueden ser considerados como tales elementos en tanto que forman parte de la constelación: los elementos no son algo

---

<sup>9</sup> Para una caracterización detallada de la constelación como instrumento dialéctico, ver ADORNO, T. W., *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005, pp 156-160.

sustancial o fundamental, sino que, conceptualmente, son ellos mismos relaciones en sentido constitutivo.

Por consiguiente, desde este planteamiento de la subjetividad y la crítica, atendiendo principalmente a la naturaleza de lo expresado específicamente en el contenido lírico de las canciones y únicamente a modo de estructura guía preliminar, el disco se puede dividir en tres partes que, de manera particular, configuran o bien aspectos de la subjetividad o bien aspectos de la crítica (esta separación es meramente formal y no supone la sustancialidad ni esencialidad ni ordenación de ninguna de las partes sobre las otras, sino que éstas se desarrollan y relacionan de manera dialéctica como diferentes momentos y en diferentes niveles).

La primera parte abarca las primeras 7 canciones, y comprende los diferentes elementos que constituyen un cierto tipo de subjetividad moderna. A su vez, cada uno de estos elementos, conceptualmente, encierra una contradicción dentro de sí mismo que es el resultado de los antagonismos de la realidad que se plasman y cristalizan en el contenido de la obra de arte.

*Speak to me* y *Breath* expresan la llegada del individuo a un mundo ya configurado y ordenado, un mundo que ya está en marcha. Aparecen muy brevemente, a modo de anticipación de la forma de vida que esta subjetividad supone e intuyéndose así como elementos centrales de la misma, el trabajo enajenado y la relación del individuo con la objetividad, la relación del ser humano con el ser humano, que supone la negación de sí mismo, y la forma simbólica y religiosa que re-presenta (en sentido enfático) este mismo mundo. En *On the run* la vida que llega al mundo que le es

ajeno es lanzada al ritmo acelerado y vacío de esta subjetividad, expresado en la objetividad negada y el trabajo enajenado productivista que condicionan las posibilidades prácticas del individuo para la producción de su vida. *Time* arranca los aspectos subjetivos y objetivos de la experiencia del tiempo y de la finitud de la propia existencia bajo esta subjetividad, y a su vez enlaza en su conclusión con la representación simbólica y religiosa de la misma o, en otras palabras, la transposición de la vida en su forma espiritual. Esto último es el foco central de *The great gig in the sky*, donde las representaciones simbólicas y religiosas del mundo y la conciencia implícita de su propia carencia de sentido en última instancia cobran forma. En *Money*, como una suerte de contraste con la representación espiritual de lo religioso simbólico, se expresan relaciones prácticas mundanas, el trabajo enajenado, la relación del ser humano con su actividad y objetividad, así como el dinero como mediación universal absoluta capaz de generar equivalencias entre cualquier cosa. Como conclusión de la primera parte, *Us and them* desplaza el centro hacia el espacio intersubjetivo de las relaciones entre los individuos o, en otras palabras, la relación social del ser humano consigo mismo, que resulta en autonegación del ser humano, la identidad que excluye de sí esta misma negación, y la dominación del hombre por el hombre.

La segunda parte es breve en comparación a las otras dos, ya que solo comprende una canción. *Any colour you like* se presenta como una especie de punto transicional en que se retoma uno de los motivos musicales centrales de la primera parte, pero ahora bajo una forma abstraída de la solemnidad y rigidez que presenta en las apariciones anteriores. Esto se debe a la heterogeneidad melódica que presenta esta parte, que parece no seguir ya los patrones



cerrados de la subjetividad y, con ello, empieza a diluir la rigidez de esta que se había venido configurando hasta el momento. Esto prepara el terreno para el giro crítico mediante la reflexión posterior.

Por último, la tercera parte comprende las dos últimas canciones del disco, *Brain damage* y *Eclipse*. En la primera de éstas se expresa, por una parte, la alteridad y heterogeneidad de la experiencia frente a la subjetividad homogeneizante que pretende su reducción y dominación y, por otra parte, como deducción de esto último, la posibilidad de la crítica. Esta ruptura con lo planteado en la parte anterior y el giro negativo implícito en su contenido es lo que permite la reflexión sobre todos los elementos previamente expuestos y presentar las contradicciones existentes en la subjetividad que se ha venido constituyendo; este desarrollo es lo que se plasma en *Eclipse*. Expresado en términos de Benjamin, este último punto es donde se produciría la iluminación crítica. A partir de ésta se habilita la apertura del campo conceptual para una reconfiguración de todos los elementos presentados anteriormente en una constelación (figura exterior) que permita la expresión (transformación interior) de las negaciones y contradicciones presentes en la subjetividad, que son a su vez producto de los antagonismos sociales reales cristalizados y expresados en el disco como obra de arte.

Sin embargo, es importante tener en cuenta que este desglose analítico en partes y contenidos de las mismas no tiene valor de por sí, así como tampoco lo tiene esta introducción, poco fecundo en su contenido, sino solo como una breve propedéutica epistemológica, metodológica y teórica para facilitar la lectura posterior. “El modo

de exposición debe distinguirse, en lo formal, del modo de investigación” decía Marx, y en el caso de esta introducción estas palabras deben ser tomadas al pie de la letra.

El valor del modelo dialéctico que este trabajo pretende exponer a continuación no puede quedar plasmado en estas primeras líneas, pues solo se manifiesta en el total de su desarrollo, es decir, en el despliegue dialéctico de su contenido como conjunto de formas y elementos diferentes, pero siempre como transformaciones de un mismo contenido. No hay un orden inmanente al contenido de la obra como constelación tal como se ha plasmado aquí, sino que, mediante el análisis dialéctico, los propios elementos se configuran como aspectos correspondientes a distintos niveles y formas del contenido. En consecuencia, la lógica dialéctica utilizada en este desarrollo se conforma de momentos los cuales refieren unos a otros, y sólo tienen sentido en su existencia simultánea como una constelación, constelación que no tiene por qué presentar un orden implícito de sus elementos y siendo éstos mismos momentos también constelaciones de elementos a escala reducida.

Los elementos y momentos aparecen y desaparecen; remiten a momentos que ya han pasado o a otros que aún no han llegado; se diluyen en otros elementos para volver a separarse posteriormente; en esto se basa la imposibilidad de un orden en sentido formal y, con ello, la apelación a la constelación dialéctica como conjunto de momentos. A su vez, en los momentos y sus elementos están incluidos los aspectos antagónicos, contradictorios y negativos al lado de los positivos y afirmativos, reforzando así la forma conceptual del desarrollo enmarcado en una dialéctica de carácter negativo.

De este modo, la labor investigadora a desarrollar aquí consiste en “desenterrar” los elementos de base empírica y real, las cristalizaciones de la realidad antagónica, es decir, las posibilidades prácticas y vitales que configura la subjetividad, que la obra de arte oculta en su identidad ideal y, a la vez, poner en relación dichos elementos. Esto es, construir un “ser otro del arte” estético a partir de los elementos existentes en el mismo, en tanto que estos elementos se configuran como constelación frente a la obra en el desarrollo de su contenido. Se rompe así con la relación de dependencia del arte con su medio de carácter ideológico y, en consecuencia, aparece en la propia obra de arte el medio real en el que ella misma se ha configurado y elaborado, junto con los antagonismos implícitos que le han servido de fundamento<sup>10</sup>.

El resultado final es un modelo de constelación de carácter dialéctico en cuyo desarrollo se plasman tanto la propia crítica como modo específico y diferencial de investigación como la aplicación de la misma sobre un objeto artístico o, en otras palabras, (1) el modelo como investigación crítica dialéctica y, a la vez, (2) su aplicación como crítica de la sociedad a través del arte que la misma sociedad que se está criticando ha producido.

\*\*\*

---

10 ADORNO, T. W., *Teoría estética*. Madrid: Akal. 2004. pp 26-29.

*Consideraciones preliminares sobre este trabajo en general: (1) Se opta por no traducir el contenido lírico debido a la poca adecuación que permiten las abundantes frases hechas a la literalidad en la traducción, lo cual podría desviar o enturbiar el contenido de algunas de las mismas. (2) La numeración de las secciones, aunque reordenada, debido a la forma de la estructura del modelo que se articula en el texto, obedece al orden numérico de las canciones en la obra original. (3) Por último, los contenidos expuestos a continuación no habrían sido pensables ni conceptualizables sin las incontables horas de conversación con Toni Benedito, conversaciones que, a nivel formativo y reflexivo, posibilitan y vehiculan los planteamientos dialécticos aquí aplicados y desarrollados, así como tampoco habrían sido publicados sin la insistencia incansable de Pepe Beltrán en que todos estos pensamientos, que en su inicio eran solo material para reflexiones personales, quedaran plasmados en un texto escrito. Por estos motivos, ambos merecen todo el agradecimiento que yo pueda expresar verbalmente a través de estas palabras y, aludiendo a Wittgenstein, también aquel que no se expresa, sino que simplemente se sabe.*

\*\*\*

La tarea que supone desarrollar un trabajo de estas características, en especial en sus etapas iniciales presenta, ya desde el principio, el signo de una dificultad manifiesta: su origen es la contingencia y debido a esto se expone abiertamente a la sospecha de arbitrariedad. El caso plantea ciertas analogías con el dodecafonismo schöenbergiano: la eliminación de un centro tonal explícito suprime las relaciones de jerarquía entre los diferentes grados en que se podrían ordenar las notas y acordes en un sistema tonal; deja así un cierto espacio de libertad, aunque condicionada, en la construcción inicial de una obra. No hay un carácter de necesidad en la elección de las notas que estructuran los primeros acordes de la pieza, pero, debido a la condición formal de la construcción temática y a la naturaleza serial de las piezas dodecafónicas, las notas iniciales van a condicionar las posibilidades del desarrollo posterior en cuanto al orden en que aparecen armonías y melodías.

Aun así, el conjunto de las series como totalidad de la obra trata con igual mérito y reverencia a cada uno de sus miembros: las 12 notas de la serie, en cada una de las voces, tiene la misma representación, presencia e importancia en el plano teórico. Virtualmente (nivel imaginario), la supresión jerárquica es total; esto libera las posibilidades de manifestación y expresión explícita de los diferentes elementos, siempre y cuando se siga la estructura y lógica que ellos mismos presentan en su construcción metódica, es decir, en su límite y, por tanto, su objetividad. Salvando todas las distancias entre un método de composición musical y una

investigación estética que pretende ser no solo dialéctica sino además un modelo para la crítica, la forma de la constelación que estructura epistemológicamente este modelo plantea un desarrollo similar.

La dificultad implícita en este comienzo radica en que el elemento primero que se elija para el inicio del desarrollo es arbitrario debido a la naturaleza no jerárquica de la constelación en cuanto a sus momentos, aunque, al mismo tiempo, este elemento inicial sí es determinante en cuanto a la forma y desarrollo posterior de la exposición. El hecho de que el contenido a desarrollar conste de elementos que encierran contradicciones, las cuales llevan a una inversión crítica y, a la vez, esta inversión crítica sea lo que permite la reflexión sobre los elementos y hacer aflorar así sus contradicciones, nos sitúa en una tesitura de indeterminación, sin un fundamento sólido sobre el que poner los inicios de la exposición del contenido. Sin embargo, esta no-fundamentación de un principio en que basar la crítica de manera normativa enlaza de manera directa con el modelo que este mismo trabajo tiene por resultado.

Esta suerte de simbiosis entre la crítica y su objeto se manifiesta primeramente en que el contenido crítico emerge incluso antes de que suene la primera nota: ya la portada del álbum presenta una expresión condensada de la primera forma del contenido.

### ***0. Modelo crítico (portada, el prisma)***

Esta simple imagen consta realmente de dos elementos: un haz de luz, un prisma visto por su lado triangular y la refracción del



primero al atravesar al segundo, es decir, la misma luz, pero bajo otra forma, o un efecto de la luz. Esto representa la primera forma del modelo crítico que se va a exponer a continuación, la figura de la refracción a través del prisma como constelación. La subjetividad unitaria solo es criticable en sus contradicciones internas a través de la refracción y reflexión sobre los elementos que la componen; el prisma es así una figura de la crítica sobre aquello que se presenta como unidad conceptual ideal, la negación de la identidad de la unidad consigo misma que no permite la reconciliación. Sin embargo, la imagen conserva ambos momentos: el haz de luz como unidad y su refracción y dispersión aparecen como formas separadas, pero al mismo tiempo, coexisten en una relación necesaria entre ellas a través del prisma como forma de la crítica.

Solo a través de la crítica y en su mismo proceso aparece la contradicción, una negación determinada, pero no resuelta; la crítica excluye la negación de la negación y mantiene la tensión de la contradicción entre las formas. Deja subsistir ambos aspectos de manera simultánea, pero esto solo se consigue a través de la producción dialéctica que ella misma opera: es una *formación conceptual* que solo existe en cuanto desarrollo de sus contenidos.

En las relaciones sociales reales, la unidad de la subjetividad se da bajo la protección de la ideología, su defensora frente a las consecuencias fácticas de su propia negación interna; la ideología recupera la negación de la negación y restaura la identidad de la subjetividad. Su devenir instancia de dominación está en función de este modo de presentarse bajo una identidad que es forma ideológica, omitiendo sus contradicciones internas. La crítica tiene

que desarrollar la dialéctica y desgajar estos elementos con sus contradicciones para romper la ideología de la identidad unitaria y al mismo tiempo mantener esos momentos contradictorios como existentes fuera de la unidad del concepto.

Ahora bien, la naturaleza de este modo de entender la actividad crítica y el modelo a desarrollar bajo esta primera forma merece detenernos un momento a considerar la que es una figura de apariencia similar pero que, al mismo tiempo, se presenta al final de la obra como la transformación del modelo crítico: el eclipse<sup>11</sup>. El proceso dialéctico por desarrollar aquí también comprende la transformación del prisma en eclipse y, con ello, la conclusión del modelo.

### ***10. Eclipse (I)***

La figura de la portada y sus elementos se presentan de manera transformada en el eclipse. Lo que en la primera figura aparece como dos elementos, con uno de ellos presentado bajo dos formas diferentes, emerge en el eclipse como un esquema de tres elementos: el sol como emisor de luz, la luna como mediación entre ambos extremos del hecho y el mundo como el espacio en el que se da la refracción. Estableciendo un paralelismo a partir del concepto de la subjetividad que aquí se desarrollará, la subjetividad es la luz que se proyecta desde el sol, la luz que ordena el mundo alrededor de la consideración de un concepto que deviene idea absoluta, la forma unitaria del orden. Sin embargo, en un eclipse esta luz es bloqueada por el paso de la luna y de esto se deducen dos

---

<sup>11</sup> No entramos aquí a considerar el contenido de la canción que lleva el mismo nombre, ya que esto aparecerá en su debido momento del desarrollo. Sin embargo, la figura del eclipse en sí misma sí merece esta consideración previa debido a su papel central en la noción del modelo crítico aquí desarrollado.

consecuencias: (1) la luz del sol, el orden, no es la condición de posibilidad de la existencia del mundo en sí, solo es un foco que se proyecta sobre el mismo y le da una cierta forma, es decir, la forma del orden; (2) el eclipse supone el bloqueo de la luz, la oscuridad sobre el mundo y, por tanto, *la luna no posee luz propia, ella es oscura, opaca, frente a la luz del sol.*

Lo importante de estas consideraciones para el modelo crítico que nos ocupa es que la figura de la portada, aunque intuitiva, no debe ser tomada por sí misma, sino que ella misma debe desarrollarse hasta alcanzar su propia contradicción en el devenir dialéctico. La figura del prisma, aunque análoga, no opera del mismo modo que el eclipse: el prisma requiere de la luz para ejercer su acción de refracción, mientras que la acción de la luna en su opacidad es justamente la negación de esta luz. Sin embargo, la luz no es negada en su existencia, solo bloqueada en su trayectoria; está presente y es activa de facto, pero su actividad no puede ejercerse como proyección debido a la intromisión de la luna.

La luz como parte activa de la figura, como unidad, sin luna ni prisma, es la propia ideología y, a la vez, la acción ideológica del concepto unitario de la subjetividad; el orden que el sol (ideología) proyecta (acción) sobre el mundo. En el caso del prisma, la actividad tiene un doble foco: el prisma es parte activa frente a la luz, cuya actividad de proyección es *desviada* por la actividad del prisma, la refracción. Esta rompe la unidad de la luz y la representa como pluralidad, pero mantiene a la luz como elemento activo en tanto que proyección sobre el prisma; la refracción es un efecto de la actividad, no una actividad. Por el contrario, en el eclipse, el foco de actividad es triple y se da en un sentido muy diferente a los anteriores.

Así como por sí misma o a través del prisma la propia luz es siempre parte activa, en el eclipse, aunque existente y activa, su actividad es *bloqueada* por la luna. Sigue siendo elemento activo, pero su actividad ya no concluye en la determinación del objeto, el mundo, mediante su identificación con este. Su proyección luminosa no alcanza a este último y, en consecuencia, el mundo ya no se presenta considerado a priori bajo el signo del orden; la ideología sigue existiendo, pues es posible percibir la luz durante un eclipse en el contorno de la luna, pero se la extirpa del objeto bloqueando la proyección luminosa que, como signo de igualdad entre el concepto y su objeto, conforma la identidad.

La actividad de la luna es justamente este acto de romper la identidad entre el concepto y el objeto al que este subsume (aspecto objetivo), a la vez que recupera mediante su actividad crítica lo no-conceptual del objeto y mantiene la contradicción (aspecto subjetivo). A su vez, en su actividad mantiene, por una parte, (1) el concepto universal sobre el objeto (la luz proyectada por el sol) pero sin permitir que lo determine y se identifique con él; y, por otra, (2) produce un concepto concreto que, en tanto que referencia al objeto, le permite separar el aspecto no-conceptual de aquello que a través del concepto se conforma como objeto. Este aspecto no-conceptual, aquello que refiere al “tóδε τί” [τόδε τί] griego, un “este algo” real que el concepto no puede abarcar y que acaba haciendo desaparecer bajo la identidad entre concepto y objeto, cae de la parte del mundo en el esquema del eclipse. Separado de la fuente luminosa que le aporta su orden por la interrupción de la luna el mundo sigue ordenado. Pero en su aislamiento de aquello que dota de sentido el orden mediante la identidad, el mundo presenta el orden con todas sus

contradicciones internas y, por ello, en toda su cruda irracionalidad; este es el punto central de la diferencia en los modelos críticos basados en el prisma y el eclipse.

En el prisma, las contradicciones son fruto de una refracción que, aunque desvía la luz unitaria y permite presentarla de manera separada y en sus contradicciones, no ha salido de la lógica de ésta, pues *solo es una transformación de la luz, no de aquello sobre lo que la luz se proyecta*; la actividad del prisma es una actividad de reinterpretación de aquello implícito en la luz a lo que le otorga *otra forma*. Por el contrario, la actividad del eclipse es justamente la de una *mediación que anula por completo la luz y su actividad de proyección sobre el mundo*. Rompe la identidad bloqueando al sol y su luz, pero lo que queda al otro lado de su actividad, el mundo, no es el receptáculo fenoménico de la dispersión de la luz como sería en la refracción, sino que el propio mundo, fundamento real de las contradicciones que la identidad pretende ocultar, presenta ahora sus contradicciones en toda su cruda irracionalidad.

Lo que se transforma aquí no es la luz, sino que es el propio mundo, el contenido al que la luz da forma en su proyección, el que se transforma a sí mismo al separarse de la luz. La luna como instrumento, como constelación, en tanto que figura lógica en el modelo crítico, permite que el mundo, en su propias actividades objetivas y subjetivas reales, ahora separadas de la fuente luminosa unitaria y por tanto no subordinadas a la identidad, se presente a sí mismo a través de sus contradicciones inmanentes. En otras palabras, las contradicciones se desarrollan *en y por el objeto mediante su propia actividad*, no mediante las interpretaciones que se hace del

mismo; las transformaciones son del contenido real, no de las representaciones formales.

La tarea de la crítica es romper con la identidad e introducir en el objeto las mediaciones conceptuales que permiten que estas contradicciones se presenten en el objeto por sí mismo, justamente porque estas contradicciones se deben a que lo no-conceptual, lo no perteneciente a lo objetual del objeto contemplado en el concepto, es la parte realmente activa y real del desarrollo, la que realiza prácticamente su transformación. La actividad teórica de la crítica es propiamente práctica a la vez en tanto que implica en sí misma la práctica transformadora del objeto; en otras palabras, el objeto se transforma teórica y prácticamente de manera simultánea en el desarrollo dialéctico.

Es conveniente tener presentes estas consideraciones sobre las diferentes figuras de la crítica en el transcurso del desarrollo dialéctico posterior para entender el paso de un modelo al otro y por qué el eclipse supone la superación del prisma en cuanto figura del modelo de crítica. Estas cuestiones serán retomadas al final de su desarrollo en la sección final.

Por el momento aparcamos aquí estos aspectos sobre el modelo y, en el plano sonoro, lo primero que rompe el silencio es un latido. Así se inicia el recorrido conceptual de la vida bajo la subjetividad en *Speak to me*; lo primero que sigue a la expresión de la vida en esos latidos es el sonido de un reloj, una significación del tiempo.

#### **4. *Time (1)***

La experiencia del tiempo expresada es dual, presenta aspectos subjetivos y objetivos. El tiempo aparece como algo que por una parte sucede y por otra se experimenta como sucedido: es algo que no tiene presente para el individuo. Reproduce una estructura dual de carácter fenomenológico análoga a algunos planteamientos de Ortega: se cuenta con el tiempo existente ahí (aunque en este caso, mejor dicho, *se cuenta* el tiempo que pasa) o se repara en el tiempo como pasado. Este contraste que se plasma en el contenido lírico es a su vez acompañado por diferentes estructuras de melodías y acordes. El primer verso de *Time*, construido sobre una armonía menor, reza lo siguiente:

*Ticking away the moments that make up a dull day  
Fritter and waste the hours in an offhand way  
Kicking around on a piece of ground in your hometown  
Waiting for someone or something to show you the way*

El tiempo simplemente está ahí, como objetividad externa, aquello que Kant llamara una concepción metafísica del tiempo. Se presenta como algo que simplemente se deja correr, se deja pasar fuera del individuo, un medio en el que el individuo simplemente está mientras se suceden los días aburridos (“*dull days*”). No se considera como algo que forme parte de la experiencia del individuo ya que no se tiene la experiencia subjetiva *del* tiempo en tanto que la experiencia sucede, sino que se tienen experiencias subjetivas que suceden *en* un tiempo objetivo, dentro del tiempo como algo externo al individuo que pasa sin más. El individuo no lo considera como algo suyo propio, interior. El tiempo es un medio en el que sucede la

experiencia, pero no forma parte de ella de forma constitutiva debido a su forma objetiva externa.

Se expresa a la vez que la experiencia de un individuo en el tiempo es algo vacío de contenido propio. La experiencia no se pertenece a sí misma en tanto que experiencia del individuo, sino que el individuo espera a que algo o alguien muestre el camino (“*waiting for someone or something to show you the way*”). Así, se encomienda a un modo de experiencia del mundo que no le pertenece, sino que le es impuesto como algo ajeno: la subjetividad como condicionante de las posibilidades de la conciencia y de la práctica del individuo. El inicio de este vacío es la propia llegada al mundo que se expresa en *Breathe*.

### ***1. Breathe***

Aquí se introduce por primera vez un motivo musical central bajo la forma de estructura armónica. Este motivo es recurrente y aparece en diferentes momentos del álbum, pero siempre transformado en función del momento en que se está desarrollando. Consiste en una secuencia armónica que comprende los acordes de Mi menor (Em) como tónica (primer grado de la tonalidad con una tercera menor y una quinta justa) y La mayor (A) como subdominante sustituta del modo menor melódico (cuarto grado de la tonalidad con una tercera mayor y una quinta justa)<sup>12</sup>. Acompañado por esta armonía inicial, el individuo experimenta el tiempo en un mundo que ya está en marcha, un mundo en el que ya había y sigue habiendo una serie relaciones,

---

12 En el modo menor natural el acorde de subdominante tiene una estructura de tercera menor (en el caso de la tonalidad en Mi menor que nos ocupa, La - Do, un tono y un semitono) y quinta justa (tres tonos y un semitono). En el modo menor melódico se alteran el sexto y el séptimo grado de la tonalidad (Do y Re) con # (sostenidos). Esto modifica la distancia entre las notas de la tonalidad, resultando en el Do# que convierte la tercera menor del acorde La menor (La - Do, tercera menor) en un acorde de La mayor (La - Do#, dos tonos, tercera mayor).



estructuras y dinámicas que ya estaban ahí antes de que llegara y que operan lo quiera el individuo o no. En un principio, el individuo solo tiene que preocuparse de vivir en sentido biológico y nada más (“*breathe in the air, don't be afraid to care*”), para posteriormente ocupar un lugar en este mundo que ya está en funcionamiento (“*look around, choose your own ground*”). Sin embargo, esta supuesta elección ya está determinada en cierto modo a nivel práctico. Ya está mediado por el modo de subjetividad que se está configurando conceptualmente:

*Long you live and high you fly  
Smiles you'll give and tears you'll cry  
And all you touch and all you see  
Is all your life will ever be*

En estas líneas se expresa el poder de sujeción al que la conciencia y las posibilidades prácticas de la vida de un individuo, o, en otras palabras, las posibilidades de su experiencia en el mundo tanto a nivel práctico como teórico, pensado y consciente, están sometidas por la subjetividad, que articula sistemáticamente las posibilidades. Ahora bien, esta subjetividad sigue resultando en algo vacío a nivel práctico. Los sujetos viven y producen sin sentido ni fin, como práctica productiva pura, la producción por la producción, el puro medio:

*Run, rabbit, run  
Dig that hole, forget the sun  
When, at last, the work is done  
Don't sit down, it's time to dig another one.*

La producción práctica, el trabajo configurado por la subjetividad, es una quimera. No tiene más razón de ser que su propia reproducción en abstracto, la producción de y en sí misma como producción para sí de la producción. El proceso productivo del trabajo, la producción de objetividad (“*dig that hole*”), de objetos, no acaba cuando se han cubierto las necesidades reales de los individuos a las que respondía la propia práctica productiva, sino que sigue como proceso de acumulación (“*when at last the work is done, don’t sit down it’s time to dig another one*”), ya sea material o espiritual. En este aspecto, la subjetividad ya se ha situado por encima del individuo real y sus necesidades: se transforma en esencia espiritual, pero es un espíritu que posee dentro de sí la objetividad práctica. Se configura una forma de condicionamiento vital de la experiencia del mundo en la cual el individuo trabaja por reproducir la propia práctica ya configurada en la subjetividad. La producción es sujeto ideal.

Ya no se atiende a la objetividad que el individuo empírico necesita para su subsistencia, sino que su práctica atiende a la voluntad productiva de reproducción y acumulación de carácter burgués, industrial y capitalista configurada por la subjetividad: se absolutiza el medio de vida, el trabajo, como producción, como fin en sí mismo y, en consecuencia, fin para sí mismo. La objetividad, los objetos producidos y el mundo, siguen existiendo, pero la experiencia que el individuo puede hacer de ello, tanto a nivel práctico como a nivel de conciencia, está atravesado por la subjetividad que ya ha configurado qué experiencias son posibles con qué objetos; la objetividad es absorbida por una subjetividad que *re-presenta* la objetividad bajo otra forma, una forma abstraída de las relaciones prácticas reales a las que en principio sirve esta objetividad.

La forma espiritual se niega y se pone a sí misma en la realidad práctica para poder superarse a sí misma (*aufheben*) mediante negación de la negación y mantener la objetividad ahora bajo una forma mediatizada por el espíritu. En el fondo, el espíritu como sujeto que comprende la producción solo se está relacionando consigo mismo a través de su aprehensión del mundo objetivo; es la relación de la autoconciencia.

A su vez, es significativo que el trabajador (expresado como “*rabbit*”) tenga que ignorar el sol mientras trabaja (“*dig that hole, forget the sun*”). Esto plantea tres desarrollos: por una parte (1) podría parecer que es una alusión a las condiciones en las que se ejerce el trabajo, condiciones poco agradables que deben ser ignoradas por el bien del propio trabajo productivo en sí mismo, la reproducción de la práctica productiva industrial configurada en la subjetividad que le es impuesta al individuo; por otra parte, (2) la naturaleza del tiempo en sentido diario se rige bajo los ciclos solares, e ignorar al sol en su función de determinante temporal remite de nuevo a la consideración sobre la experiencia del tiempo como algo exterior al individuo; por último, (3) ya desde Platón, el sol es una figura ideal absoluta que aspira a la totalidad, a lo más alto y sublime en la ordenación del sistema filosófico: aquello que es la forma acabada de la ordenación y a la vez lo que permite la propia ordenación bajo dicha forma.

Aparece aquí la primera alusión al sol como algo que representa la propia subjetividad como sistema, algo que los individuos ignoran y deben ignorar como elemento que los media en su propio núcleo y los condiciona, tanto para con el mundo como para consigo mismos y los otros individuos o, en otras palabras, una forma ideológica.

Volveremos sobre este punto cuando se haya producido el desarrollo conceptual pertinente y esto se presente bajo su forma plena y acabada. Sin embargo, antes de esto, el motivo de la totalidad vuelve a aparecer brevemente:

*Long you live and high you fly  
But only if you ride the tide  
Balanced on the biggest wave  
You race towards an early grave*

En esa ola gigante, la totalidad de la subjetividad, en la que el individuo debe mantener un equilibrio, este se dirige hacia su muerte supuestamente temprana.

### **3. *On the run***

Esta percepción sobre la propia muerte se expresa a través de una especie de voz en off al final de *On the run* (“*live for today, gone tomorrow, that's me, ha-ha-ha-a-a-a-a!*”). La enajenación de la actividad objetiva propia del ser humano<sup>13</sup> supone la enajenación de la propia vida que ya ni siquiera es tomada en serio, sino entre risas. La risa ante la propia existencia rota y dañada recuerda a cierto aspecto de lo cómico en Bergson<sup>14</sup>: frente a la rigidez que suponen las posibilidades de experiencia y conciencia de la subjetividad coercitiva, añadiendo un mínimo de reflexión sobre la misma, se disuelve en el azar de una vida no elegida y su finitud, y esta disociación provoca la risa.

---

13 MARX, K., *Manuscritos: Economía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1984

14 BERGSON, H., *La risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid: Alianza, 2016.

La condición contradictoria de la existencia, el ser humano como individuo real empírico (objetivo) y sujeto (subjetivo y sujetado), es un síntoma social que se manifiesta en la risa. Reforzando esta enajenación y disociación tenemos el propio motivo instrumental de la pieza. Este no consta de una armonía definida ya que no hay movimientos armónicos que permitan definirla, sino solo un sintetizador ejecutando una melodía repetitiva, pero a la vez heterogénea, no estable, ajena, que modula sonoramente de manera continua y aleatoria a través de diferentes efectos. La melodía, obedeciendo figuras rítmicas pequeñas y veloces, es el ritmo acelerado de una vida que tiene sus propias modulaciones exteriores, que no le pertenecen a la vida del individuo como tal, sino que le son dadas y es llevado por ellas; con esto siente su propia enajenación.

#### **4. Time (2)**

A su vez, el situarse frente a la propia finitud de la vida forma parte de la experiencia del tiempo en su forma subjetiva, experimentada como límite de la propia existencia, tal como se expresa en algunos fragmentos de *Time*:

*Tired of lying in the sunshine, staying home to watch the rain*

*You are young and life is long, and there is time to kill today*

*And then one day you find ten years have got behind you*

*No one told you when to run, you missed the starting gun*

...

*Every year is getting shorter, never seem to find the time*

*Plans that either come to naught or half a page of scribbled lines*

*Hanging on in quiet desperation is the English way*

*The time is gone, the song is over, thought I'd something more to say*

La modulación armónica a la tonalidad de La mayor desde su relativa menor (Fa# menor) en estos fragmentos crea un contraste entre la experiencia objetiva enajenada y la condición existencial subjetiva negativa. La actividad objetiva se afirma en tanto que negación de la existencia del individuo y la existencia del individuo se niega afirmando su límite, que es doble: por una parte (1) la finitud real de la existencia en sentido físico, la edad y los límites del propio cuerpo en tanto que entidad biológica, la conciencia del tiempo como algo propio y no exterior; y por otra (2) el límite de la existencia en tanto que existencia consciente frente a la enajenación del tiempo de existencia a través de una actividad objetiva que no es para sí, sino para otro (la producción en sí y para sí, la producción como sujeto).

La subjetividad impone una doble condición del tiempo, que a su vez se desdobra por sus partes, por cuanto en los momentos de la actividad objetiva enajenada el tiempo tiene la estructura metafísica objetiva, como algo que sucede, pero no se experimenta, algo que no pertenece al individuo. Pero en cuanto el individuo toma conciencia de su propia existencia *en* y no frente al tiempo, se percata, *repara* en que esa actividad enajenada constituye su propia existencia, aunque la sienta como exterior y no propia, como imposición. La disociación entre la existencia individual y la subjetividad que se le impone como posibilidad de su experiencia, es una contradicción dialéctica que se conforma aquí como otro momento del desarrollo conceptual.

Por otra parte, la disolución del tiempo como medio de experiencia de la realidad (bien subjetiva, bien objetiva) en las últimas líneas de *Time*, “*the time is gone, this song is over*”, cumple con una doble

función: por una parte (1) se enlaza con la frase “*thought I’d something more to say*”, que amplía el motivo de la enajenación del individuo empírico, el cual ya no puede acceder a la expresión de sí mismo como individuo sino a través de la subjetividad. Esto le hace olvidar su condición de individuo empírico práctico: no puede expresar su experiencia real porque su experiencia y con ello su pensamiento (“*thought*”), está *sujetada* a la subjetividad; por otra parte, (2) que el tiempo se haya ido (“*the time is gone*”) dirige el desarrollo conceptual de la subjetividad hacia un espacio atemporal, infinito, es decir, un espacio apartado de la realidad práctica de la producción del individuo empírico.

Con ello se da paso a una sección en la que se recupera el motivo armónico de *Breathe*, el movimiento armónico entre el primer grado menor de la tonalidad y el cuarto sustituto del modo menor melódico. En este punto, la letra introduce una suerte de tregua, una especie de remanso de paz y tranquilidad frente a la existencia y sus condiciones subjetivas negativas:

*Home, home again*  
*I like to be here when I can*  
*And when I come home cold and tired*  
*It's good to warm my bones beside the fire*

Empieza así el movimiento de *re-presentación* de la existencia y sus condiciones subjetivas, siendo este el motivo a desarrollar en el siguiente momento dialéctico que aquí se inicia. Por una parte, fuera del trabajo enajenado, el individuo recupera parte de su experiencia objetiva, parte del tiempo, para sí mismo; por otra parte, esta recuperación de la experiencia toma la forma de una representación

de carácter simbólico e ideal, en que las condiciones objetivas de la práctica impuestas por la subjetividad se transforman simbólicamente.

Se genera así una forma bajo la que los individuos se pueden reunir en igualdad, sin los condicionantes distintivos de la existencia objetiva, ya que en este medio simbólico se elevan al espíritu, a la autoconciencia de la subjetividad o, en otras palabras, a la representación que la subjetividad se hace de sí misma y que presenta como su modo de ser real, verdadero, como sujeto. El individuo solo recupera una parte de su experiencia objetiva del tiempo como efecto del reflejo de una representación simbólica atemporal. Esta representación es de carácter religioso.

La transición a *The great gig in the sky*, el medio espiritual y simbólico, se completa en las últimas líneas de *Time*:

*Far away across the field  
The tolling of the iron bell  
Calls the faithful to their knees  
To hear the softly spoken magic spells*

Los individuos se dejan llevar por la fe y los hechizos mágicos y, con ello, trascienden el plano de la práctica objetiva y se elevan a la forma espiritual, a la vez que son subyugados desde el principio por esta bajo la figura del arrodillamiento (“*calls the faithful to their knees*”). La salvación reclama un sometimiento: este espíritu no es sino otra forma de la subjetividad y de su relación consigo misma en tanto que sujeto (autoconciencia) como aprehensión de la objetividad y el mundo. Se genera así un reflejo del mundo, una segunda



naturaleza en la que este ya no se presenta en toda su crudeza objetiva práctica, sino atravesado y representado por las mediaciones del espíritu o, si se prefiere una terminología más sociológica, de la cultura, el espacio y modo de organización simbólico de la realidad.

El espíritu, forma reflexiva de la subjetividad, autoconciencia de sí mismo en tanto que forma verdadera de la realidad material al ser su modo de ordenación, envuelve así al mundo y con él a los individuos; se hace imposible ya, en sentido inmediato, una percepción fenoménica del mundo que no esté mediatizada simbólicamente. Ahora bien, esto no significa que no haya mundo objetivo, práctica real objetiva como la que se ha expresado en secciones anteriores, más allá de la representación simbólica. Esto queda plasmado en el contenido vocal de *The great gig in the sky*.

### ***5. The great gig in the sky***

Sobre la base de un piano solemne aparece otra vez una voz en off, en un papel similar a la que hablaba de lo repetitivo de la experiencia vital al inicio de *On the run*, que pronuncia lo siguiente:

*I am not frightened of dying, you know*

*Any time will do, I don't mind*

*Why should I be frightened of dying?*

*There's no reason for it, you've gotta go sometime*

Se retoman aquí los motivos existenciales aparecidos hasta el momento, pero ahora bajo otro registro: hay una cierta lucidez, que podríamos llamar racional, frente a esta condición existencial. Lo que en *Time* era desesperación frente a la propia finitud vital aquí se

apacigua y aparece como supresión del temor y aceptación de la condición finita. Sin embargo, la expresión de esta aceptación no es dada sin más en este enunciado como contenido de esta pieza. Esta aceptación instrumental sería el puro medio de la enajenación, del cual se intenta huir. Frente a esto, en el propio título de la canción aparece expresado el cielo (“*sky*”) que, aunque no sea el significante concreto de la forma religiosa del paraíso (“*heaven*”), sí es signo de la apelación a algo que no está en esa tierra que debe ser trabajada por el ser humano para obtener su fruto. Aquello que acontece en este momento del disco ya no se ubica en el mundo sensible terrenal donde el ser humano vive enajenado de la objetividad en la subjetividad, sino en un plano suprasensible espiritual: se dirige a un más allá.

La contradicción de la existencia a través de la subjetividad no puede subsistir por sí misma, debe ser suturada en su propia contradicción para no aparecer como tal contradicción: este es el papel del símbolo, reunión de lo desigual y diferente bajo una misma identidad.

Ahora bien, aunque suene a tautología, si se tienen que igualar a través de una identidad simbólica unos elementos que entre sí son diferentes es justamente porque en su realidad propia estos elementos pertenecen a ordenes distintos, están posiciones distintas y tienen cualidades distintas. En otras palabras, se pone una identidad entre elementos que no son idénticos pero que, a través de la lógica simbólica, se pueden equiparar incluso no siendo iguales en su existencia real. “Todos vosotros sois uno en Cristo Jesús”, escribía Pablo de Tarso en su carta a los Gálatas. La contradicción real de la existencia no desaparece en la existencia real, sino solo en el plano ideal del símbolo. Si racionalmente el mundo se separa en sensible y

suprasensible; si a través de esta separación se da cuenta de las relaciones del mundo sensible a través de ideas, imágenes y representaciones suprasensibles; si estas ideas, imágenes y representaciones generan una identidad simbólica entre cosas no iguales en el mundo sensible; este desarrollo racional solo aparece como efecto de una escisión ya existente, material y sensible, que se intenta resolver con una segunda escisión.

La contradicción no se da solo entre el mundo sensible y el suprasensible (segunda escisión), sino que ya hay una escisión contradictoria en el propio mundo sensible (primera escisión), la contradicción del ser humano consigo mismo y en su relación con el mundo (enajenación/alienación); y en su intento por suturar esta primera escisión, se produce una segunda que permite pensar la primera escisión del mundo sensible desde fuera, desde un plano suprasensible, con otra lógica. Este es el espacio de la autoconciencia y el espíritu cosificado.

Se produce un desplazamiento de un problema social a un problema racional, que genera y asume la segunda escisión como sustituta de la primera. El planteamiento racional aborda el problema social desde formas lógicas (religión, filosofía...) que no son propiamente sociales (en sentido práctico objetivo); por ello, cualquier solución que pueda ofrecer es ideológica. Es por esto que la función de reunión del símbolo es ideología y no puede realmente resolver la contradicción que se propone resolver, ya que la aborda desde un plano diferente; el símbolo no puede dar cuenta de una realidad que no es la suya salvo de manera ideológica. Es por esto también que el modo de expresión que encontramos en *The great gig in the sky* como

apelación simbólica no es de carácter lírico, sino de otro muy diferente.

En el plano musical reaparece de nuevo el motivo armónico recurrente, el movimiento entre los acordes de tónica menor y subdominante mayor como intercambio modal de la tonalidad menor melódica, pero en esta ocasión con un carácter distinto, profundo y grandilocuente: lo que, al inicio, en *Breathe*, se asocia a la llegada a un mundo que ya está en marcha, ahora reaparece como base para la configuración de la gloriosa representación simbólica del mismo. Sin embargo, el contenido melódico posterior supone un contraste con las formas líricas habidas en el resto de la obra: las articulaciones vocales que se desarrollan aquí no son melodías asociadas fonéticamente a una letra, sino gritos. Gritos de gran belleza y calidad técnica en sentido musical, pero gritos, sin ningún contenido lingüístico significativo. Este es el modo de aparición de la apelación al símbolo de carácter religioso, que retoma lo expresado al final de *Time*, el darse del individuo a la mística y la fe que le ofrece la subjetividad.

La forma del grito expone el doble aspecto de la forma religiosa, la doble escisión: por una parte, (1) el hecho de que la forma vocal articulada sea justamente un grito supone una posición de imposibilidad expresiva de la propia experiencia religiosa en sentido lingüístico inteligible. “De lo que no se puede hablar, hay que callar” sentenció Wittgenstein<sup>15</sup>, para después desdecirse a sí mismo; se puede hablar de cualquier cosa, pero el hablar no tiene un sentido intrínseco a su lógica de lenguaje como estructura, sino que se configura en el contexto (social/comunitario) de su propio uso bajo la

---

15 WITTGENSTEIN, L., *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid: Gredos, 2017.

forma de un juego de lenguaje. En otras palabras, aquello expresado en el grito a nivel comunicativo solo puede ser comprendido por alguien que ya participe del espíritu comunitario en el que ese mismo grito tiene un sentido, es decir, la vida enajenada por la subjetividad se expresa a sí misma a través de algo sin sentido lingüístico directo que, a través de su propia expresión, cobra un sentido que no le es propio. Lo que provoca la contradicción expresada en el grito no está en aquello a lo que el grito apela y expresa, el más allá trascendente en su separación del mundo, sino en la contradicción ya existente en el mundo sensible, en la primera escisión.

Sin embargo, en su propia apelación a lo trascendente el grito desplaza su sentido al más allá y busca una respuesta a su condición material bajo una lógica que no le es propia a su fundamento. Por otra parte, (2) en cuanto a su calidad vocal puramente melódica en sentido musical, es una interpretación exquisita en cuanto a belleza artística. El consuelo religioso frente a la condición existencial finita plantea la imagen de un más allá usualmente representado como paraíso, como lugar ideal en el que todo es perfecto y no hay ningún tipo de temor ni sufrimiento. Además, frente a la condición finita del mundo sensible, el paraíso religioso es un espacio donde la finitud material con sus limitaciones se disuelve en una vida eterna, vida propiamente espiritual, es decir, atemporal o, en otras palabras, no histórica.

Lo religioso como símbolo eterno no puede dar cuenta de los problemas sociales más que ilusoriamente (ideológicamente) debido a que su lógica espiritual atemporal propia no se corresponde con la lógica social histórica a la que intenta asimilarse; de ahí la necesidad de la separación racional para que el espíritu pueda pensarse a sí

mismo (autoconciencia) frente al mundo sensible material y superponerse a éste último como forma ideológica que no resuelve los problemas sociales, sino que solo los *representa* y los dota de un sentido, un sentido religioso. Explica a través de la lógica religiosa aquello que ya tiene su propia lógica social; por eso es ideología. Sin embargo, la supresión ideológica del problema es un alivio subjetivo y de esto deriva la belleza del grito como canto: en la aspiración a un más allá perfecto, este más allá solo puede presentarse de forma estéticamente apacible y complaciente, como belleza.

Pero la belleza del grito está manchada por la condición que lleva a proferirlo, la dominación y el sometimiento de la experiencia vital. Por eso es un grito y no una plegaria murmurada: su belleza es proporcional a su desesperación. El mundo sensible del profano está muy lejos del más allá divino y en estas condiciones el auxilio del espíritu solo se puede solicitar a pleno pulmón. La forma del grito corresponde al propio rechazo frente a la vida material, a la producción enajenada, a la vida dañada que no puede ser vivida como individuo y solo se puede sufrir bajo la dominación de la subjetividad.

La coerción de la subjetividad sobre las posibilidades de la práctica y el pensamiento en el mundo, la impotencia del individuo para con su propia realidad escindida, solo le deja la vía ideológica de la segunda escisión que permita dar cuenta de la primera; bajo la ideología, la realidad social material no puede hacerse cargo de sí misma, necesita de la reflexión de la autoconciencia para encontrar algún tipo de consuelo, un consuelo de carácter espiritual. Este consuelo es el símbolo religioso, la reunión de las diferencias bajo la forma de una identidad que suprime las desigualdades, pues el más allá

trascendente es formalmente igual a todos los individuos. De nuevo, “todos vosotros sois uno en Cristo Jesús”. Se articula así el símbolo como un elemento más de la configuración de la subjetividad como instancia de dominación universal.

Sin embargo, este aspecto del grito no aparece únicamente en *The great gig in the sky* sino que, de hecho, ya ha aparecido antes un grito del mismo carácter en la obra.

### ***1. Speak to me***

El grito está presente desde el principio, en la llegada al mundo, enlazado con el momento inicial de *Breathe*: acompaña la llegada, la acolcha, la hace más llevadera. Este es su papel. Sin embargo, no es lo primero que oímos en la obra, sino lo que cierra la secuencia de la superposición de sonidos que la abre. El orden es el siguiente: un latido, un reloj, una máquina registradora, un arma de fuego automática y, cerrando la secuencia, un grito. Algunos de estos elementos todavía no han aparecido en este desarrollo, pero cada uno representa uno de los elementos en juego en la constitución de la subjetividad. A su vez, simultánea a estos sonidos, una voz en *off* declara su condición vivencial como locura. Conviene analizar con más detenimiento estos elementos.

La secuencia de sonidos anteriores al grito condensa los elementos constitutivos del concepto de la subjetividad, que se desarrollan en las diferentes canciones del disco. Son la primera encarnación de la condición enajenada de la vida de los individuos bajo la subjetividad. Frente a ellas se solicita el habla a través del mismo título de la canción, pero la respuesta que se recibe, la primera voz que se oye en

el disco es de una naturaleza a la vez análoga y diferente de los sonidos ya presentes. La voz en off expresa no una conformidad o rechazo frente a los elementos de la subjetividad, ya que no se posiciona como un juicio o interpretación de los mismos. En sentido estricto, es una respuesta que no ejerce como respuesta, sino que ella misma se presenta como una adición al conjunto, un elemento nuevo en la secuencia de sonidos, la locura:

*“I’ve always been mad,  
I know I’ve been mad like the most of us  
Very hard to explain why you’re mad  
even if you are not mad”*

Junto con los elementos compositivos de la subjetividad que se desarrollan en las canciones posteriores aparece también la posibilidad de la crítica, el elemento subjetivo de la dialéctica que mantiene la contradicción, la locura del individuo disociado de su propia vida que se desarrollará posteriormente en la figura del lunático de *Brain damage*. Así como la llegada al mundo ya está mediada por la subjetividad, también se encuentra la potencia crítica, aún abstracta y no desarrollada, de la contradicción. Sin embargo, esto todavía es solo la forma abstracta de la constelación. En este primer momento sonoro se encuentra la forma potencial, represada sobre sí misma, de todo el contenido dialéctico de la obra, aún no desplegado a partir de su inmanencia.

Ahora bien, si la voz en off no es una respuesta a la solicitud del título de la canción, la respuesta solo puede ser la otra forma de origen vocal que aparece entre los sonidos: el grito. Retomando el motivo desarrollado en *The great gig in the sky*, el individuo que va a llegar al mundo, frente a la configuración de sonidos que le presentan



los elementos que condicionarán su vida bajo la subjetividad, no consigue articular palabra. Lo único que le queda frente a la escisión de su vida es apelar al más allá simbólico.

Esto tiene aquí una doble función: por una parte (1) lo simbólico se convierte él mismo en elemento constitutivo que ya media en la llegada al mundo; en su acto de responder al imperativo del título se habilita a sí mismo como el último elemento constitutivo de la secuencia de sonidos que conforma la encarnación abstracta de la subjetividad. Por otra parte, y al mismo tiempo, (2) ejerce como sustituto expresivo de la voz en off; el elemento de la contradicción inmanente a la vida de individuo significado en la locura es negado por el grito que, en su apelación al más allá simbólico, desplaza la contradicción propia del mundo sensible práctico consigo mismo a la contradicción entre un mundo sensible y un mundo suprasensible. La desesperación de la existencia enajenada y la condición simbólica y religiosa se entrelaza con la realidad material desde el principio; siempre ha sido condición ideológica del mundo.

Es por ello que la contradicción que impulsa la crítica no puede ser formal y abstracta, sino que tiene que ser práctica efectiva, transformación. Aunque la posibilidad de la crítica esté presente desde el principio bajo la figura del lunático, solo es activa, es decir, transformadora, en su desarrollo dialéctico como constelación; está en el inicio, pero solo puede presentarse al final. Su desarrollo como modelo es el propio desarrollo de la subjetividad unitaria como contradicción.

Por lo pronto la figura del lunático como principio crítico no puede tratarse en toda su profundidad en esta su primera aparición. Hay que

seguir el desarrollo de las contradicciones que permiten su propia emergencia posteriormente en *Brain damage*, cuando éstas han llevado a su posibilidad en la constelación. Por el momento, nos quedan por tratar dos sonidos de la secuencia inicial. El siguiente es una máquina registradora; esto nos lleva directamente a *Money*, que se inicia con la reproducción de este mismo sonido.

## **6. Money**

Lo primero que llama la atención es el compás. Un 7/4, debido a su propia naturaleza asimétrica como configuración rítmica, genera inestabilidad: es el ritmo del mundo financiero. El dinero viene y va, sube y baja, lo que hoy vale mucho mañana no vale nada. La dinámica productiva objetiva real, enajenada, expresada en apartados anteriores a través de su configuración como subjetividad, se transforma aquí en concepto universal abstracto, en cantidad absoluta. En su dinámica de intercambio abstracto continuo sin representación objetiva, el dinero es inaprensible en su realidad material o, mejor dicho, solo se puede aprehender como ideología, como ilusión sobre la realidad. La objetividad es sustituida por su valor monetario, el cuál adquiere un valor por sí mismo, valor abstracto, en sí:

*Money, get away*

*You get a job with more pay and you're okay*

*Money, It's a gas*

*Grab that cash with both hands and make a stash*

No importa el trabajo que se tenga que realizar en sentido objetivo, como práctica productiva, solo el rendimiento monetario, el valor

cuantitativo puro que proporciona y su acumulación (“*make a stash*”). Sin embargo, en este orden de valores cuantitativos puros, aunque se admita la forma abstracta del valor como condición de intercambio absoluto, hay un orden de prioridades:

*New car, caviar, four star, daydream*

*Think I'll buy me a football team*

...

*I'm in the high-fidelity first-class traveling set*

*And I think I need a Lear jet*

El valor cuantitativo métrico, aunque absoluto en su capacidad de abstraer la realidad objetiva, tiene asociado a su vez un orden de valores: hay un valor del valor, o el concepto de valor en cuanto valor. No se trata solo de la cantidad de dinero que se tiene, sino también de aquello que se adquiere con la cantidad que se tiene. El dinero como cantidad de medida absoluta está, como en la lógica de Hegel, asociado y a la vez condicionado por una cualidad, que en este caso es propiamente social. En otras palabras, hay una gradación en cuanto a la legitimidad del uso que se le da al dinero, una gradación que se configura como valor social de los objetos adquiridos monetariamente: el valor del valor cuantitativo es un valor social cualitativo condicionado por *distinciones de clase*, configuradas en base al papel en la actividad productiva de una sociedad dada. Aquellas posesiones más prestigiosas solo son adquiribles desde una cierta posición social. Sin embargo, estas adquisiciones, como aspiración, aunque imposibles de adquirir desde la mayoría posiciones, se presentan como aspiraciones universales, es decir, como interés general; un interés general que, aunque responde a los intereses particulares de un grupo concreto, es

percibido como universal, común a todos los grupos en tanto que clases socioeconómicas.

Las prácticas económicas de consumo de este mismo grupo privilegiado particular que universaliza sus intereses encuentran su expresión musical posteriormente, en la sección del solo de guitarra. Se abandona el ritmo inestable del 7/4 para pasar a un 4/4 acelerado con un carácter rítmico entre *shuffle* y *swing*. La enajenación de la producción objetiva y su transformación en capital como propiedad privada permite a estos grupos propietarios un ritmo de consumo acelerado y desenfrenado, libertinaje económico. La absolutización de la forma del intercambio en cuanto valor cuantitativo puro permite toda clase de excesos, plasmados en los fragmentos líricos anteriores que aluden a viajes en primera clase, vehículos nuevos y comidas exóticas, solo accesibles a estos grupos privilegiados. A su vez esta condición de privilegio contiene una relación de desigualdad frente al resto de grupos sociales en cuanto a la distribución de los medios de vida monetarios:

*Money, get back*

*I'm alright Jack, keep your hands off of my stack*

...

*Money, it's a crime*

*Share it fairly but don't take a slice of my pie*

...

*But if you ask for a rise*

*There's no surprise that they're giving none away*

La propiedad monetaria es marcadamente exclusiva y excluyente. Solo se tiene la posición dominante y los privilegios asociados al

dinero si se tiene en cantidad suficiente como para que su uso nunca sobrepase la cantidad base que habilita el acceso a dicha posición privilegiada: de nuevo una cantidad mediada y determinada cualitativamente como legitimación. En su propia lógica reproductiva el dinero no conoce la entropía, su carga energética siempre es positiva en su circulación en tanto que se presenta a sí mismo como algo que solo admite valor aditivo como concepto; se puede tener mayor o menor cantidad de dinero, o pueden haber diferencias entre los valores relativos de diferentes divisas, pero el dinero, en su forma de concepto en sí abstracto, siempre es un valor positivo en su esencia, independientemente de las condiciones particulares de uso.

Sin embargo, en estas mismas condiciones particulares emerge su propia negación, ya que en aquello que en su concepto abstracto es siempre adición positiva, aparece en la realidad particular de su reparto y uso como juego de suma-cero. La dinámica productiva basada en la enajenación y la propiedad privada es lo que requiere de un medio absoluto que permita generar la equivalencia entre el trabajo y los objetos, ahora separados por la enajenación del trabajo. De este modo, el dinero absoluto positivo del intercambio aparece como una negación social necesaria entre diferentes grupos sociales ligada a la producción enajenada que tiene a su vez por efecto la distribución desigual ya configurada en los papeles ejercidos por los individuos o grupos en la producción.

El concepto en sí del dinero rechaza a través de la abstracción en el intercambio puro la limitación material que posee en la base productiva, su relación con la objetividad material, que es una condición necesaria de su emergencia. Con razón se sancionan aquí

las manos entrometidas de Jack (“*keep your hands off of my stack*”) o se niega una forma de reparto que atente contra las proporciones ya determinadas de manera previa al reparto en las condiciones productivas (“*share it fairly but dont take a slice of my pie*”).

La producción económica de carácter capitalista es un juego de suma-cero y su reflejo ideológico es la forma cuantitativa monetaria que, como concepto, opera en dos niveles: (1) a través de la categoría de la distribución, transformando el trabajo productivo ya realizado (subjetivo y objetivo, como práctica activa y como objeto producido) en una cantidad monetaria medible y, al mismo tiempo, (2) en la categoría de intercambio que universaliza esta lógica de la cantidad como *valor*, como concepto autónomo (*ratio*) y genera la posibilidad de la equivalencia absoluta en sentido cuantitativo entre cualquier objeto o actividad; este es un resultado necesario surgido de su propia lógica basada en la enajenación.

No se pueden conceder esos aumentos de salario solicitados (“*but if you ask for a rise there’s no surprise that they’re giving none away*”) porque la estructura distributiva es efecto y resultado de la dinámica total de la producción (enajenada) que ya supone la desigualdad y que comprende como momentos suyos la distribución, el intercambio y el consumo. Todos estos aspectos emergen aquí como elementos que configuran las posibilidades vitales (en sentido amplio) asociadas a la forma de subjetividad que se impone a los individuos como estructura de prácticas y de pensamiento.

Sin embargo, en este punto observamos que, en su articulación de diferentes elementos y diferentes ordenes, la subjetividad aspira, pretende, apunta a una forma sistemática total: la subjetividad no

ejerce la coerción de la experiencia solo sobre los individuos de los grupos dominados no privilegiados, sino que bajo la configuración como sistema aspira a la configuración como sujetos de la totalidad de los individuos en general. Esto se da con independencia de a qué grupo o sector social pertenezcan, aunque la naturaleza de la configuración como sujeto (sujetado a la subjetividad) sí se presenta de manera diferente según la especificidad concreta de los individuos empíricos y su grupo social de pertenencia. Ahora bien, si en este sentido la subjetividad es totalizante, la igualación de los individuos solo se da en la identidad ideal, en el nivel simbólico, mientras que en la realidad material se mantienen relaciones de conflicto en base a la propiedad o no de medios de vida y producción.

Esta naturaleza conflictiva de la relación del ser humano consigo mismo, por lo demás relación contradictoria y negativa, se introduce en los últimos compases de *Money*, en un *fade-out* hacia la siguiente canción, a través de nuevo de la voz en off que declara lo siguiente:

*I was in the right, yes, absolutley in the right,  
I certainly was in the right,  
Yeah, I was definitley in the right,  
that geezer was cruisin' for a bruisin'*

La voz en *off* justifica su participación en una trifulca con otra persona que ha resultado en agresión física (la expresión “*cruisin' for a bruisin'*” refiere a un ejercicio de violencia física). Sin embargo, no se muestra ningún tipo de arrepentimiento frente a esta acción violenta perpetrada desde el ser genérico<sup>16</sup> contra el ser genérico, de

---

16 MARX, K., *Manuscritos: Economía y filosofía*, Madrid: Alianza, 1984. Concepto marxiano que refiere al ser humano en su condición vital y social, la relación del ser humano consigo mismo en tanto que especie.

un ser humano sobre otro, sino que se racionaliza esta misma acción como una acción correcta, pertinente (“*I was in the right*” y sus consecuentes reiteraciones), moralmente justificada, incluso debido a la condición (descalificada) del otro sobre el que se ha ejercido la acción (“*that geezer*”, ese vejestorio). La condición simbólica que en lo religioso aparece como universalidad reaparece de nuevo aquí, pero ahora bajo una forma concreta, no abstracta. No hay identidad universal única aquí, sino identidades plurales y la pertenencia a identidades diferentes puede suponer conflictos entre los individuos, cuestión que, en el límite de su desarrollo, resulta en la atomización más absoluta, la individualidad pura. Pero es importante atender al razonamiento subyacente: no se trata de una cuestión práctica, sino racionalizada, con todo lo que ello implica.

Como seres genéricos, sensibles, empíricos, los individuos son seres humanos genéricos, participantes de una colectividad que les es común por su condición propiamente humana. Sin embargo, los individuos no se perciben entre ellos a través de la categoría genérica de seres humanos, sino a través de identidades (simbólicas, distintivas) que no son propias de la vida sensible, empírica: estas identidades, en su configuración y articulación, pertenecen a un plano ideal, suprasensible, racional. Las categorías que agrupan a los individuos, o que los separan y atomizan en su pura individualidad, no se construyen desde su ser genérico, sino desde otro plano lógico, simbólico. Este opera las semejanzas y diferencias bajo aspectos que no pertenecen a los individuos como seres humanos, sino bajo ideas, representaciones o imágenes; a nivel lógico, este es un razonamiento derivado de la forma ideológica religiosa que ahora se presenta de nuevo, bajo una nueva forma y con una nueva configuración, en el siguiente tema del disco, “*Us and them*”.



## **7. *Us and them***

Aquí, el contenido lírico abre con una declaración sobre la condición genérica del ser humano:

*Us and them*  
*and after all, we're only ordinary men*

Los individuos, incluso en sus relaciones desiguales y de conflicto entre los grupos a los que pertenecen, son todos ellos, en el fondo, seres humanos, forman parte del ser genérico humano. Los usos del plural (“*us and them*”) aluden ya a una separación de algún tipo entre agrupaciones de individuos. La pertenencia a uno u otro grupo o identidad es una diferencia específica dentro del propio género que aún no se ha dado alcance a sí misma a través de su propio concepto como relación social; si la relación genérica es la relación que debe producirse como relación propiamente social, la identidad excluyente solo puede ser una forma de negación de lo social, pues se concibe la identidad como algo a lo que se pertenece o de lo que se es excluido, mientras que el ser genérico es justamente el género humano en su conjunto en tanto que ser humano social, *humanidad social*. Esta condición genérica queda expresada también en pasajes posteriores (“*black and blue, and who knows wick is wick and who is who*”), aduciendo a la arbitrariedad de la distinción.

Bajo esta condición diferenciada en base a identidades grupales o comunitarias que elude el ser genérico social, los individuos o grupos no pueden considerar su condición social humana como el fin de sus relaciones. Es por esto por lo que, en sus interacciones, los

individuos pueden considerarse y emplearse como medios los unos a los otros, como instrumentos y no como fines en sí mismos; esto sucede tanto a nivel práctico objetivo como a nivel simbólico. Ni siquiera la participación en la identidad de un mismo grupo preserva a los miembros de esta condición vivencial de ser un medio para otro. Racionalmente, los individuos aspiran y dirigen su vida hacia los fines que proporciona la idea de la identidad (o identidades) de la que participan; esta dota de sentido sus vidas, incluso en sus formas más superfluas, como puede ser la pertenencia de carácter puramente contractual a una corporación. Pero para los individuos que participan de esta misma identidad, en tanto que ella tiene una existencia autónoma para sí, como identidad simbólica es algo más que la suma de los individuos que participan de la misma.

La identidad como interés general del grupo se impone a los intereses particulares de los individuos y, en este sentido, hay diferentes “grados de pureza” en cuanto a los intereses para con la identidad; en otras palabras, un interés particular puede creerse alineado hasta tal punto con el general que, como su avatar o encarnación, utiliza a otros individuos como instrumentos para realizar el supuesto interés general de la identidad. Sin embargo, el interés de la identidad solo se sirve a sí mismo, a su propia preservación como símbolo del grupo (en tanto que formación ideológica de dominación que se impone a los individuos). Es por eso que puede actuar activamente contra sus propios miembros participantes convirtiéndolos en medios para su fin, instrumentos para la preservación de sí misma. Uno modelo histórico paradigmático de este tipo de relación y uso como medio de los miembros de una misma colectividad es el conflicto bélico armado:

*“Forward!” he cried from the rear  
And the front rank died  
The general sat and the lines of the map  
Moved from side to side*

La orden de un individuo (“*the general*”, el general, rango militar alto, posición dominante) provoca la muerte de incontables otros que, supuestamente, comparten identidad grupal con el primero. Sin embargo, el interés del primero, el interés de la orden no es el suyo particular como individuo, sino el interés general de la colectividad; el interés de la orden (directa) es el interés de un cierto orden (subyacente). La forma militar, desde la época moderna y especialmente en los siglos XIX y XX, se relaciona de manera significativa con las identidades estatales y nacionales. Estas identidades son formas de poder espiritual, subyacen y fundamentan formas de orden que se vertebran a través del sentimiento de pertenencia de los individuos a la colectividad.

Las identidades nacionales colapsan el tiempo sobre sí mismas. Se presentan como algo originario, algo que siempre ha sido así, algo invariante en el tiempo, de ahí su poder espiritual atemporal: es una forma mítica. Sin embargo, este poder espiritual se nutre de su origen falso, de su no-temporalidad. Es la diferencia de uso entre los términos “*herkunft*” y “*ursprung*” en Nietzsche: el origen se puede considerar como fuente originaria, instancia metafísica atemporal replegada sobre sí misma (*ursprung*) o como procedencia de algo en base a condiciones históricas concretas (*herkunft*)<sup>17</sup>. La identidad se presenta bajo la primera forma, pero para su crítica efectiva tiene que ser considerada y tratada bajo la segunda.

---

17 FOUCAULT, M., *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos, 2013.

La condición de forma no devenida históricamente sino originaria (metafísica) otorga a la identidad la posibilidad de emerger como forma ideológica, como otro aspecto constitutivo del mecanismo de sujeción del individuo a la subjetividad. El fin del individuo no le es propio, sino que él mismo y sus fines pertenecen a la identidad que se configura como aspecto de la subjetividad. La subjetividad convierte al individuo en sujeto sujetado a la identidad grupal; la identidad grupal es un dispositivo de la subjetividad para producir individuo como sujeto a la subjetividad. Sin embargo, los fines particulares nunca son del todo suprimidos. Se preserva un cierto margen de autonomía del individuo, un cierto rango de elección, aunque este rango esté limitado por la configuración de la subjetividad.

La subjetividad libera a los individuos de la carga de tener que realizarse a sí mismos como individuos a través de relaciones directas (en esto tenían razón algunos planteamientos del existencialismo francés). La mediación de la subjetividad libera de la libertad. Pero esta liberación es a la vez una maldición, puesto que las posibilidades individuales son sometidas y dominadas por una lógica que no es la suya: la lógica de la experiencia temporal alienada; la lógica de un mundo acelerado que ya está en marcha cuando se llega a él; la lógica del trabajo enajenado; la lógica del símbolo religioso; la lógica de la identidad grupal; la lógica del conflicto entre grupos en base a sus identidades; la lógica de los conflictos dentro de los grupos en base a la lógica de la identidad y sus fines; en resumen, la lógica unitaria de la forma subjetiva que estructura y organiza conceptualmente todos estos aspectos como las posibilidades prácticas y de pensamiento constitutivas de sí misma,

como un modo de existencia individual limitado y dominado en sus propias posibilidades de acción, expresión y cognición. O, en otras palabras, la subjetividad como instancia de dominación sobre los individuos.

En este mismo punto, encontramos la configuración de los intereses particulares individuales del sujeto dentro de la subjetividad, plasmada en el siguiente fragmento:

*Me and you*

*God only knows it's not what we would choose to do*

Este pasaje, pronunciado justo antes de la referencia al conflicto armado, presenta una primera instancia reflexiva frente al orden impuesto por la subjetividad; sin embargo, no llega a salir de la misma, se quede dentro de su forma lógica. Si la elección existiera, el camino tomado no sería el que se impone; sin embargo, la elección no existe en sí misma o, mejor dicho, solo existe dentro de las posibilidades articuladas por la subjetividad. No se puede elegir otra cosa y en el caso de que frente a algún acontecimiento haya posibilidad de elegir, la alternativa siempre se encuentra dentro de la lógica de la subjetividad.

Solo se puede juzgar sobre si aquello que se está haciendo está bien o mal, pero no se puede dudar sobre si se tiene que hacer, sobre su necesidad (necesidad que no es más que necesidad *lógica* del concepto de la subjetividad). En el fondo del individuo convertido en sujeto, la subjetividad ya ha decidido el destino al que hay que llegar, independientemente de los diferentes caminos que se le ofrecen al sujeto para llegar al mismo. Los caminos ya han sido predispuestos

por la subjetividad para alcanzar sus fines y los individuos, ahora ya sujetos, eligen entre estos caminos en base a sus intereses particulares; lo invariante es el fin ideológico puesto por la subjetividad, cómo se alcance el mismo es secundario. Esta configuración es la condición de posibilidad de la crítica como *instancia normativa*, modalidad que no sale de las condiciones de la subjetividad, pero se atribuye a sí misma la capacidad de juzgar sobre la moralidad de aquello que la subjetividad ofrece como posibilidad. En otras palabras, no critica a la subjetividad en su condición de estructura de dominación real, sino que juzga la moralidad de las posibilidades que la subjetividad deja abiertas para con su propio fin, su autopreservación. Por eso la crítica como instancia normativa es una forma moral valorativa. Racionalmente se posiciona por encima de las posibilidades de elección, de ahí su condición de instancia normativa, que ejerce un juicio sobre la rectitud de éstas.

Sin embargo, no es lo mismo juzgar moralmente sobre los caminos que se siguen, los medios, que criticar las consecuencias de seguir una dirección en su totalidad independientemente de los caminos, es decir, criticar los *fines* de la subjetividad misma. Criticar a la subjetividad misma en su estructura total y no solo juzgar sobre sus maneras de operar; esta es la labor del modelo crítico que elaboramos y defendemos en este trabajo, modelo que se opone a la formulación de la crítica como instancia normativa, caracterización que retomaremos en el momento pertinente.

Por otra parte, si los fines no son propiamente individuales, sino que pertenecen a la estructura propia de la subjetividad como intereses generales, esta generalización tiene su propia génesis, su propio

devenir, llegar a ser, motivo que podemos encontrar en el pasaje siguiente:

*With, without*

*And who'll deny it's what the fighting's all about*

A la base de la subjetividad, en su núcleo, como interés general universalizado, está el *tener*, la propiedad. El conflicto es causa y a la vez efecto del tener, de la propiedad, ambos elementos constitutivos de la subjetividad, así como la lucha es por defender lo que se tiene o apropiarse de lo que tiene otro. Resuenan aquí los ecos del prestigio que otorga la riqueza y la distinción de clase desarrollados en *Money*. La propiedad como interés general configurado a través de la subjetividad es querida y perseguida por los individuos transformados en sujetos. A su vez, algunas de las configuraciones grupales asumen como propias el interés general de la propiedad y la riqueza asumido por los individuos que de ella participan.

La propiedad convertida en un fin en sí mismo, puramente cuantitativo, el tener como *querer tener más*, lleva a que en diferentes niveles y en diferentes registros, los individuos o grupos entren en conflicto. Esto abarca desde el conflicto armado a gran escala hasta interacciones directas entre dos individuos que, en el peor de los casos, resultan en violencia directa o incluso muerte:

*Out of the way! It's a busy day*

*I've got things on my mind*

*For want of the price of a tea and a slice*

*The old man died*

Incluso por algo tan nimio como el precio de un té y unas tostadas con margarina, es decir, por algo que se consideraría “nada”, se puede morir. Hasta tal punto se ha perdido la condición genérica social y se impone el tener, la propiedad y la riqueza como modos de experiencia del mundo y, como parte de este, las relaciones con otros individuos. El otro (individuo/sujeto) no solo no es un fin, sino que además de ser un medio en el sentido positivo de instrumento (uso), también puede ser un medio negativo, un obstáculo, algo a eliminar. Los individuos y grupos se eliminan entre ellos para apoderarse de lo que tenían esos otros a los que han eliminado. No se necesita a los otros individuos, se necesita *tener*. Y en relación con esto se recupera el motivo de la vida acelerada y enajenada del interés particular.

El camino está ya marcado, el individuo ya tiene una dirección. “*Out of the way!*” insta al otro, mientras solo atiende a su interés particular, aquello que tiene en mente y lo mantiene ocupado o, retomando desarrollos anteriores, aquello que le da una dirección enajenada a su vida y su experiencia (“*It’s a busy day, I’ve got things on my mind*”). Esta interrupción frente al interés particular, el fin asumido, propio o no, lleva a la violencia que acaba con la vida del otro (“*the old man died*”). Es la situación de conflicto de la que hablaba la voz en off al inicio de la canción y que, momentos antes de esta conclusión, es adelantada por la misma voz en un pasaje intermedio de ésta. Sin embargo, lo que se expresa no es remordimiento, sino justificación:

*Dig it? I mean, he got off lightly*  
*‘Cause I could’ve given him a thrashing*  
*I only hit him once!*  
*It was only a difference of right and wrong, innit?*



*But really, I mean, good manners don't cost nothing, do they, eh?*

Bien porque no es consciente del desenlace de la acción (la violencia y sus resultados) o bien por justificación, la voz en off se excusa y expía a sí misma de lo sucedido. Le da una forma racional. La agresión es un acto directo, sensible, empírico, social, pero su explicación no tiene nada que ver con esta relación social directa empírica, sino que se explica desde fuera, desde una instancia normativa, racional. Hay un modo correcto de ser y comportarse (“*good manners*”), que no cuesta nada y debe seguirse sin cuestionamiento. Estos “buenos modales” son una costumbre tradicional y si no se siguen al pie de la letra se puede recurrir a formas de castigo frente a la transgresión.

El hecho de que no haya ensañamiento explícito en la acción (“*I only hit him once!*”) no elimina la barbarie del resultado de la misma; el cálculo racional permite la aplicación eficiente del medio (positivo, propio) frente al medio (negativo, obstáculo) para la consecución del fin (particular como interés individual, general como interés de la identidad grupal o colectiva de la que se participe). Siguiendo este mismo razonamiento se llega a una analogía que, aunque sutil, corresponde con la racionalización de medios y fines llevada al extremo, es decir, el puro medio: resuena el horror de las cámaras de gas en la alusión a un hombre con una pistola diciéndole a un niño que entre en algún tipo de habitáculo en el que aún queda sitio (“*listen son, said the man with the gun, there's room for you inside*”).

El puro medio es el medio de la dominación, tanto sobre la naturaleza como sobre el propio ser humano. La totalidad se convierte en el medio de autopreservación del medio, cuya

autopreservación como medio se convierte en su fin, es decir, la transposición de medios en fines y de los fines en medios. Lo que tenía que servir para preservar la vida de los individuos (objetos producidos, formas de agrupación colectivas, modos de organización del tiempo y la fuerza) se convierten en fines en sí mismos. Lo que se preserva como fin es la propiedad, la enajenación, los modos de organización, en una palabra, los medios de vida se vuelven fines a preservar a través de la vida de los individuos como medios. La subjetividad como sistema de configuración y organización de las condiciones y posibilidades de vida y experiencia constituye a los individuos como sujetos que como medios de la subjetividad sirven al fin de la autopreservación del propio sistema de organización que les es objetivo y externo.

Como estructura de dominación, la subjetividad es objetiva y subjetiva al mismo tiempo: objetiva en tanto que estructura de dominación externa a los individuos que se les impone configurándolos como sujetos para sí (sujetos-para-la-subjetividad como estructura objetiva de dominación); subjetiva en tanto que a través de diferentes mecanismos, dispositivos y elementos aquí tratados se encarna en los individuos para producirlos como sujetos sujetos a la subjetividad en su forma objetiva. La subjetividad en su desarrollo total de formas subjetivas se configura como estructura objetiva que es a su vez ella misma sujeto, sujeto en sí (objetivo) y sujeto por y para sí (subjetivo). La subjetividad no es la estructura objetiva como resultado, sino el proceso de su devenir estructura objetiva mediante el cual se relaciona consigo misma como concepto, poniendo la forma real del sujeto sobre el individuo empírico; se constituye como instancia de dominación que se impone y controla a los individuos transformándolos en sujetos, proceso que

se reproduce constantemente como autopreservación de la subjetividad. Se constituye como segunda naturaleza y, en tanto que segunda naturaleza, sistema de dominación.

Ahora bien, al contrario de lo que la propia subjetividad pretende, su omnipotencia como sistema no es total. Su propia matriz constitutiva es la expresión ideológica que armoniza, ocultándolas, las contradicciones propias de la existencia social que la subjetividad tiene a la base y que preserva para preservarse a sí misma como ideología. Esta misma expresión, en el momento en que se atraviesa la ideología, se diluye y deja al descubierto aquello que el grito de la forma simbólica muestra a la vez que oculta: la forma contradictoria de aquello que la subjetividad quiere ocultar con su propio concepto elevado a universal. Y justo en este punto, después de atravesar el páramo desolado de la experiencia de las contradicciones que aflora en el cuestionamiento de la subjetividad, la ideología empieza a resquebrajarse y diluirse en la heterogeneidad musical de *Any colour you like*; se inicia en el plano musical el movimiento que da paso a la crítica, pero no la crítica valorativa como punto de vista aducida anteriormente, es decir, la crítica como instancia normativa, sino la crítica inmanente al propio objeto real (social) y sus contradicciones internas, la crítica como práctica dialéctica transformadora.

### **8. *Any colour you like***

No hay contenido lírico aquí, solo desarrollo instrumental. *Any colour you like* recupera, otra vez, el motivo armónico del movimiento entre el primer grado menor y el cuarto mayor como intercambio modal del menor melódico. En este punto se aprecia que este movimiento armónico ha acompañado en todo momento al

contenido de la subjetividad en las transiciones principales entre sus formas: (1) la llegada al mundo con su enajenación/alienación vital práctica, (2) la experiencia de la toma de posición en el tiempo y (3) la transición al símbolo que reconcilia estos aspectos bajo la identidad y se desarrolla bajo distintas estructuras que configuran al sujeto; cada uno de estos aspectos en sus diferentes dimensiones subjetivas y objetivas. Sin embargo, en esta última aparición, el espacio sonoro en el que se da esta armonía es de carácter muy distinto a las ocasiones anteriores.

Lo que en *On the run* es un ritmo acelerado que expresa la enajenación de la vivencia bajo una forma rígida y en *Time* y *The great gig in the sky* acompaña a la gloriosa reconciliación espiritual, aparece aquí deformado. Se repite continuamente la secuencia armónica dual mientras se suceden melodías de teclado que, a nivel compositivo, no van a ninguna parte; son pura transición, la erosión lenta pero continua de la subjetividad que ahora se dirige hacia lo otro de sí misma, su negación, pero no como negación interna a ella misma que puede reconciliar bajo la identidad, sino como su otro de sí misma en sentido dialéctico, su límite que es a la vez interior y exterior, la crítica inmanente.

A nivel formal, en la totalidad del disco, *Any colour you like* es por una parte (1) la inversión directa de *On the run* y *The great gig in the sky*, por otra, (2) la transformación del momento originario de la llegada al mundo en *Breathe*, o en otras palabras la transición al principio y condición de posibilidad de un nuevo modo de ser. Su musicalidad etérea expresa la disolución de la subjetividad, que no puede aguantar la acumulación de sus contradicciones y empieza a resquebrajarse. En la completitud de la disolución, como espacio de

emergencia de lo otro de la subjetividad, de la crítica, se inicia *Brain damage*.

### ***9. Brain damage***

Frente a lo que hasta ahora ha sido la subjetividad sistematizada y sistematizante, se recupera en *Brain damage* el elemento inicial que ya en *Speak to me* era su contrario: la figura del lunático. Esta figura es reiterada durante toda la canción y aparece, de una parte (1) como la existencia de la contradicción inmanente existente en la subjetividad expresada hasta el momento y, de otra, (2) como la condición de emergencia de aquellas posibilidades divergentes que han quedado negadas y subsumidas a la subjetividad como modo de experiencia y, por esto mismo, como contradicción; se recupera así con la figura del lunático el aspecto de la heterogeneidad de las posibilidades de la experiencia contra la homogeneización dominante de la misma que la subjetividad supone como concepto.

*The lunatic is on the grass*

*The lunatic is on the grass*

*Remembering games and daisy chains and laughs*

*Got to keep the loonies on the path*

En la última frase del primer verso aparece la intención de homogenización de la experiencia que ejerce la subjetividad. El lunático/a como individuo, en contraposición al sujeto sujetado a la subjetividad, es el espacio de la divergencia y la heterogeneidad, de la diferencia y la contingencia. Frente a esto último, la subjetividad, como instancia ideológica que ejerce un dominio sobre las posibilidades de la experiencia, ejerce una acción de corrección sobre

cualquier tipo de experiencia desviada; en el individuo se presupone un lunático al cual hay que controlar en sus aspectos divergentes y así mantener las posibilidades de su experiencia en los caminos marcados por la subjetividad, estos caminos que, aunque pueden ser plurales, todos apuntan en la misma dirección, manteniendo la forma ideológica del interés particular subordinado al general.

De esto también podemos derivar la condición del término “camino” (*path*) y su relación etimológica con el término latín “*methodus*”, del cual resulta a su vez el término “método”. Un método de tipo científico/discursivo, como ideología, se presenta bajo la forma de un *medio* de dominio que articula y organiza la posibilidad efectiva de una forma de dominación<sup>18</sup>. En este caso, la subjetividad como ideología es a la vez resultado y modo de realización efectiva del desarrollo de un método (camino seguido para llegar a un resultado) que se expresa en el dominio de la experiencia de los sujetos (aunque este camino como dirección/fin conserve en sí mismo una pluralidad de opciones). El lunático que está sobre la suave hierba (“*the lunatic is on the grass*”) debe ser devuelto al duro camino rocoso de la dominación por la subjetividad (“*got to keep the loonies on the path*”), ejercicio directo del sujeto como dispositivo sobre el individuo.

A su vez, en el tercer verso encontramos la cuestión de la percepción del individuo frente a la subjetividad como hecho social coercitivo:

*The lunatic is in my head*  
*The lunatic is in my head*  
*You raise the blade, you make the change*

---

18 ADORNO, T. W., *Sobre la metacrítica d ella teoría del conocimiento*. Madrid: Akal, 2012.

*You re-arrange me 'til I'm sane*

El lunático es una psicosis, pero como tal responde a la no-adequación de aquello que la subjetividad configura como realidad, no a la realidad misma. Que el individuo sienta la figura del lunático como algo inmanente a sí mismo en este “estar en su cabeza” (“*the lunatic is in my head*”) supone necesariamente que la subjetividad expresada en el resto del álbum es una imposición exterior sobre el individuo para inhibir y dominar la heterogeneidad de posibilidades vitales que este lleva dentro de sí. De esta manera se plasma la relación contradictoria que se da entre la subjetividad y el individuo: una vez este último es atravesado por la subjetividad se convierte en *sujeto sujetado* a la condición de expresión objetiva que la subjetividad ordena, configura y articula como la forma exterior y real de su vida práctica, sus experiencias y sus formas de pensamiento

El sujeto así expresado es por de facto una relación negativa consigo mismo en tanto que individuo en términos dialécticos. El individuo, en su propio llegar a ser sujeto a través de la subjetividad como instancia exterior cosificada del modo de experiencia posible articulado por las prácticas materiales, es la negación de la propia inmanencia de su esencia individual, esencia genérica, social. Esta última, en contraposición a la forma homogénea y cosificada del sujeto, aparece como heterogeneidad de posibilidades a suprimir y eliminar; de nuevo, la subjetividad como método, como camino que lleva al sujeto que ejerce la coerción de la experiencia y deja fuera las otras posibles sendas que el individuo podría tomar para acceder a otras modalidades de experiencia (sociales).

Al mismo tiempo, aparece la cuestión de la legitimidad de la subjetividad frente al individuo como instancia objetiva. Hay una aceptación implícita del individuo ante aquello que la subjetividad supone en el momento en que se admite el cambio y reestructuración de las posibilidades experienciales del individuo bajo la forma del sujeto sujetado como el “estar sano” (“*you re-arrange me ‘til I’m sane*”). Tal como aparecía anteriormente en *Us and them*, hay una creencia implícita en la legitimidad y adecuación de la realidad de los individuos con aquello que se configura como correcto por parte de la subjetividad (“*It was only a difference of right and wrong, innit? But really, I mean, good manners don’t cost nothing, do they, eh?*”). En consecuencia, la organización de las posibilidades de la experiencia articuladas por la subjetividad es el estado funcional e integrado del individuo en una sociedad, el sujeto como modo de ser legítima e integrado en un espacio social y un momento histórico concretos.

El lunático debe ser sanado (es decir, convertido en sujeto) y, hasta que esto no sucede, se toma su palabra como algo que tiene que ser ignorado o, en todo caso, se la considera como manifestación mágica, insignificante por sí misma; la no significación de la palabra del lunático la anula a nivel lírico y con ello queda relegada a la forma del grito mítico, expresión que no expresa por su propio sentido, sino por su desplazamiento del sentido. Desplazamiento doble, del lunático y de su posibilidad expresiva y, en consecuencia, doble mecanismo de anulación.

El aspecto esencial de la forma ideológica de la subjetividad es justamente no ser reconocida como ideología. Aparece como fenómeno social en los diferentes tipos de socialización y educación



como el modo natural del ser individuo en una sociedad, de aquello que el individuo debe llegar a ser para estar integrado y ser funcional, es decir, sujeto (sujetado).

Sin embargo, esta forma natural de ser como sujeto, que se constituye como segunda naturaleza, es ya mito por cuanto la naturaleza (primera) heterogénea del individuo ha quedado subsumida y oculta en el concepto de la subjetividad y su desenvolvimiento. Bajo el desarrollo y articulación de la subjetividad se hace imposible la reflexión del sujeto sobre sí mismo en cuanto a sus propias posibilidades más allá de la subjetividad, ya que éstas han quedado eliminadas junto con el propio individuo como principio relacional en la génesis del concepto de la subjetividad, como la sustancia en la que la subjetividad debe encarnarse. Esto se da bajo la forma de una suerte de “*aufheben* negativa” en la que el sujeto como mito se traspone en esencia y principio fundamental del concepto, en tanto que lo conservado dentro del mismo, el individuo y su heterogeneidad, no se presenta a menos que se sacrifique la propia omnipotencia del concepto y se le fuerce dialécticamente a declarar la no-verdad de su necesidad. La subjetividad como concepto y su forma mitificada en el sujeto son existencias cosificadas e ideológicas que resultan en la supresión del individuo y, con ello, su dominación. Esta supresión tiene su propio mecanismo:

*You lock the door and throw away the key*

*There's someone in my head but its not me*

Con el cierre de la llave y el desechado de la misma, la subjetividad, como instancia ideológica de dominación, queda instalada de manera fija en la cabeza del individuo, en su conciencia. Así, la forma del

sujeto se pliega sobre sí misma como contenido de la conciencia, relegando al propio individuo genérico social y sus posibilidades a un espacio inaccesible. Esto da lugar a la identidad de la subjetividad como instancia exterior (estructura objetiva) y del sujeto como resultado interior (forma subjetiva) de la misma que es a la vez la consecuencia necesaria de su desarrollo como concepto.

En su conciencia el sujeto puede ser capaz de percibir que hay algo en su límite, pero su negación ha sido ocultada por el mecanismo de la identidad de la subjetividad consigo misma. En consecuencia, esta percepción inmanente no puede ser articulada ni desarrollada dialécticamente al haberse suprimido la negación que, como potencia, es requisito de la propia dialéctica. De nuevo, condición psicótica: la relación negativa y no resuelta del sujeto consigo mismo, así como la oposición y desviación de la subjetividad, es lo que expresa la figura del lunático.

Por otra parte, en ambos estribillos, la figura del lunático es remitida al lado oscuro de la luna:

*And if the dam breaks open many years too soon  
And if there is no room upon the hill  
And if your head explodes with dark forebondings too  
I'll see you on the dark side of the moon*

...

*And if the cloud burst thunder in your ear  
You shout but no one seems to hear  
And if the band you're in starts playing different tunes  
I'll see you on the dark side of the moon*

Estos estribillos expresan que el lunático, como (1) aquello que debe ser corregido por la subjetividad y producido como sujeto, llevado por el camino integrado y legítimo de una sociedad y (2) como relación contradictoria de la subjetividad consigo misma en tanto que subsume la heterogeneidad del individuo y se presenta como identidad con el sujeto, es abrumado por los efectos negativos de su condición, su vida dañada y, en consecuencia, es remitido al lado oscuro de la luna. Es aquí, tras la articulación de los elementos de *Brain damage* y con lo que esto supone para su desarrollo en la canción posterior, que la figura del lunático se convierte en medio de reflexión sobre sí mismo en su relación con el sujeto a partir de la configuración crítica expresada en *Eclipse*.

### ***10. Eclipse (2)***

Aparece por primera vez un compás de subdivisión ternaria, apología del lado triangular del prisma que figura en la portada y que en este punto tiene su verdadero desarrollo como contenido de carácter musical: figura la estabilidad del sistema. Esta última canción del álbum recupera y expresa toda la serie de formas y posibilidades de experiencia que son articuladas por la subjetividad:

*All that you touch,  
and all that you see,  
all that you taste,  
all you feel*

Este primer verso recoge experiencias fenoménicas de base empírica y sensible que son articuladas a través de la subjetividad. Esta última supone un cierto modo de acceso al mundo y a estas experiencias,

una forma cognitiva que, como forma racional, es de orden cuasi-monadológica en su planteamiento, pues de antemano ya está determinada interiormente en su inmanencia respecto a las posibilidades de lo externo a sí misma<sup>19</sup>.

El contenido lírico sigue su desarrollo con alusiones a experiencias en el mundo que obedecen a la misma lógica de la subjetividad, pero apuntan a aspectos diferentes de la vida emocional del sujeto:

*And all that you love,  
and all that you hate,  
all you distrust,  
all you save*

También aspectos sentimentales, incluso en la génesis individual de su posibilidad de juicio valorativo, son enmarcados y configurados por la subjetividad. La exposición se repite con aspectos referentes a las relaciones con los mismos objetos del mundo

*And all that you give,  
and all that you deal  
and all that you buy  
Beg borrow or steal*

a las posibilidades de la acción práctica efectiva

*And all you create,  
and all you destroy,  
and ll that you do,*

---

19 LEIBNIZ, G. W., *Monadología*. Buenos aires: Aguilar, 1961.

*and all that you say*

y a las formas de relación y reciprocidad entre los sujetos

*And all that you eat*

*And everyone you meet (everyone you meet)*

*And all that you slight*

*And everyone you fight*

Remiten así todos estos aspectos a la misma subjetividad unitaria como orden universal del mundo y de las experiencias posibles en el mismo. En los últimos pasajes de la canción se resuelve esta enumeración, a la vez que queda enmarcada la culminación del concepto de subjetividad y todo lo que esta comprende mediante la *metáfora del sol*:

*And all that is now*

*And all that is gone*

*And all that's to come*

*And everything under the sun is in tune*

*But the sun is eclipsed by the moon*

Como ya sucedía en el símbolo y, de nuevo derivando de su lógica, el tiempo colapsa en la subjetividad como forma espiritual eterna, ahora representada en el sol, que armoniza el mundo de manera ahistórica, infinita, como condición de posibilidad experiencial preordenada a toda experiencia. La experiencia solo se puede dar en el tiempo vivido en el mundo, pero la experiencia del tiempo pertenece a la subjetividad que, en su forma espiritual, es atemporal. Se presenta la autonomía de la subjetividad sobre todas las

posibilidades de la experiencia, ya que esta abarca todo lo que es ahora, todo lo que ha sido y todo lo que está por venir; abarca la totalidad del mundo y de la realidad, pero en su función ideológica expulsa al tiempo y, con ello, a la historia. La omnipotencia que la subjetividad aún no había logrado alcanzar se da en este punto, con la culminación de su concepto cuando se cierra a sí mismo como *sistema absoluto* bajo la metáfora del sol, figura que, otra vez retomando a Platón, representa aquello que es verdadero y que al mismo tiempo permite ver la verdad con su luz. Esta sintonía de todo lo que está bajo el sol, el *orden*, es la forma acabada del concepto de la subjetividad elevada a su universalidad como absoluto.

La subjetividad se constituye en sistema absoluto en tanto que, (1) como concepto, se da existencia necesaria a sí mismo en las formas fenoménicas de la experiencia que él mismo hace efectivas mediante su desarrollo, es decir, el sujeto en todas sus formas posibles dentro del sistema de la subjetividad; y, a la vez, (2) como sistema, es capaz de dar cuenta de la culminación de todo este proceso como su devenir tal sistema, sistema de dominación, el cual como totalidad se compone y ordena en tanto que modo de conocimiento de sí mismo en base a las formas de ordenación que se suceden en su desarrollo; en otras palabras, la forma lógica que ordena el sistema como totalidad se da por las formas lógicas particulares que ordenan aquellos momentos que lo componen y las relaciones que se dan entre estos momentos, es decir, la estructura objetiva de dominación que se desarrolla como subjetividad reproduciendo su propia lógica en todos los niveles de su desenvolvimiento.

Así, en su desarrollo, la subjetividad se ha puesto en el mundo como lo real existente mediante el concepto; como sujeto, se ha conocido a

sí misma como existente mediante la reflexión, superponiéndose al individuo; y en la reflexión de saberse a sí misma como real y existente como sujeto, se eleva superando su forma conceptual de subjetividad para constituirse a sí misma como sistema y devenir en absoluto. Sin embargo, y esto es fundamental para la crítica aquí elaborada, el sol, incluso siendo aquí la figura de lo verdadero absoluto, puede ser eclipsado por la luna. La verdad del sol no es *la* verdad, sino solo *su* verdad en tanto que fuente de luz, punto que ilumina, figura que permite ver la verdad que ella misma ha configurado de antemano; pero es la verdad de esta figura en el mundo, *no la verdad del mundo*.

La luz del sol que ilumina el mundo y lo mantiene en sintonía, símil de la subjetividad en su acción de subjetivación sobre los individuos y sus posibilidades de experiencia, el orden universal, es bloqueada en su trayectoria por el paso de la luna. Esta interrupción de la acción de la subjetividad como universal en tanto que sistema sobre el mundo y los individuos es la posibilidad de la crítica como práctica, que abre el campo de la reflexión del sujeto sobre sí mismo en tanto que lunático, como desviación del camino o, si se prefiere, como refracción de la unidad en sus elementos compositivos.

A su vez, este aspecto enlaza directamente con la ilustración que aparece en la portada del álbum. El prisma que recibe el haz de luz concentrado y homogéneo, las experiencias organizadas bajo la subjetividad como sistema, se refracta y se descompone en sus elementos compositivos. Estos elementos son los momentos de la subjetividad, posibilitando así la reflexión sobre la condición de dominación de los individuos que cada uno de estos momentos contribuye a configurar, ocultando la contradicción de la unidad. La

refracción hace posible la reconstrucción de la subjetividad no como identidad, sino como ideología que se presenta como identidad y se impone a los individuos en tanto que existencia cosificada mítica, como sujeto.

De este modo, conceptualmente, en esta articulación del prisma como aquello que produce una refracción, se traza un paralelismo con el principio crítico de “Prismas”; en este texto, los modelos teóricos presentados se elaboran a partir de elementos refractados de sus objetos de estudio, que se desarrollan como formas particulares y se expresan como desviación frente a aspectos estructurales naturalizados y mitificados<sup>20</sup>.

Por tanto, la crítica se presenta como la ruptura de la identidad del sistema consigo mismo en tanto que esta identidad es la relación de dominación del sistema sobre la realidad como su ser otro, siendo así el propio sistema el orden que él mismo configura en la realidad y que contiene su propia contradicción. En términos de Dialéctica negativa, esta crítica se puede expresar como la conciencia de que el objeto (lo dominado) es algo más que el concepto (el sistema).

Así, la forma de la subjetividad idéntica a sí misma como sistema se presenta en su no-verdad al aparecer su acción sobre la experiencia posible en el mundo como acto de dominación y no de iluminación de la verdad en el mismo. Esta labor de iluminación de la verdad es el papel del conocimiento bajo la subjetividad, forma ideológica que debe someterse también al escrutinio de la crítica.

---

20 ADORNO, T. W., *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962.



En sentido crítico, en este punto se agotan las posibilidades y fuerzas críticas de la figura del prisma. Sin embargo, aunque junto al prisma el aspecto musical también ha llegado a su límite, aún queda un último enunciado que pronunciar en el contenido del disco; este es la que da el paso que lleva de la figura del prisma a la del eclipse como modelo de la crítica.

### ***0. Modelo crítico (frase final, el eclipse)***

Es aquí, en los momentos finales del disco y ya sin música, donde se escucha de nuevo la voz en off que enuncia, de manera simple y directa, el punto central del modelo de crítica aquí elaborado. Al mismo tiempo, se hace presente que la voz en off es y ha sido en todo momento y en todas sus apariciones una expresión de las contradicciones inmanentes a la subjetividad y de la negatividad implícita en el concepto, concluyendo ahora en la forma más específica de la negación concreta de la subjetividad, la crítica:

*There is no dark side of the moon, really  
Matter of fact, it's all dark*

Por una parte, (1) se recupera aquí la figura del lunático como ruptura remitida al lado oscuro de la luna en los estribillos de *Brain damage* y, por otra, (2) encontramos la afirmación que refiere a la inexistencia de un lado oscuro de la luna, siendo simplemente toda ella oscura; ambos aspectos expresan una cierta caracterización de la crítica.

La luna se presenta como el espacio de la crítica, pero implícitamente, a través de esta representación, la crítica se puede

concebir de dos modos muy diferentes. La luna, bajo su forma inmediata e irreflexiva en su existencia y movimiento, refleja la luz del sol sobre el mundo; en este sentido, se convierte en un punto de vista y se ejerce desde una cierta posición dentro del orden de la luz existente configurado por la subjetividad, de un modo que se podría considerar análogo al perspectivismo de Mannheim<sup>21</sup>. Pero de esta manera la crítica sigue presa de la subjetividad como sistema al ser ella misma el reflejo de la luz del sol sobre la luna y desviada esta hacia al mundo en su propio desarrollo, resultando así en una manifestación modificada de esta luz, pero sin haber salido de la propia lógica de la subjetividad al llevarse a cabo la crítica bajo los términos de este mismo modo de ordenación y configuración del mundo.

Este tipo de crítica es, como su posibilidad aparecida anteriormente en *Us and them*, la expresión de una instancia normativa que subordina la acción de la propia crítica a un fin perteneciente a las formas de subjetivación de la subjetividad. La crítica le da una cierta forma (*informa* y *conforma*) a algunos aspectos ya existentes en la subjetividad desde una instancia superior, los juzga de manera normativa, moralmente. A estos planteamientos obedecen distintas ideologías (perspectivas) como formas morales que sirven de fundamento a reivindicaciones de todo tipo. La luna como crítica en tanto que reflejo de la lógica ya existente en la subjetividad como sistema y traducida como punto de vista es, en consecuencia, una forma ideológica de la crítica por ser una extensión de la lógica y procesos del concepto de la subjetividad. Este modelo es el límite crítico al que permite llegar la figura del prisma.

---

21 MANNHEIM, K., *Ideología y utopía: introducción a la sociología del conocimiento*. Madrid: Aguilar, 1973.

No obstante, y este es el aspecto central de la crítica tal como aquí se plantea, a la luna no le es necesario reflejar (o refractar) la *luz* del sol para ejercer su acción efectiva sobre la realidad. La crítica *no* es ella misma un punto de vista; o, al menos, desde el modo de entender la crítica aquí desarrollado y sus referentes teóricos (Kant, Marx, Adorno<sup>22</sup>) nunca lo fue. No es un aspecto de la subjetividad el cual se eleva moralmente como un juicio sobre lo más deseable (esto sería superación por el camino de la toma de conciencia, de la autoconciencia y por tanto ideología), sino que es la propia posibilidad de la ruptura con esta misma subjetividad como sistema y las limitaciones que supone para efectuar su transformación.

El hecho de que la luna sea ella misma toda oscura supone que el espacio de la crítica tiene en sí mismo su propia lógica y un cierto grado de autonomía. Desde la formulación de Kant, la crítica es (o se puede concebir como) una “ciencia especial”<sup>23</sup>. No tiene por qué ser una extensión de las formas ideológicas ya existentes en el sistema siendo su reflejo moral (especulativo), sino que puede ejercerse contra estas mismas formas ideológicas y sus fuentes.

En consecuencia, la crítica aquí expresada es la posibilidad de romper la homogeneidad de la experiencia vital impuesta por la subjetividad como sistema y de presentar este mismo como formación ideológica que, en tanto que concepto en sí cosificado, sirve únicamente a la dominación del individuo y del mundo, a la dominación por la dominación; como forma de ordenación y configuración de las posibilidades de experiencia de los individuos, su único fin es su propia autopreservación, por lo que convierte a los individuos y sus vidas en medios para este fin.

---

22 ADORNO, T., *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005.

23 KANT, I., *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus, 2021.

Frente a esto, la crítica no tiene que limitarse a interpretar esta realidad, a valorarla y juzgarla normativamente, sino a transformarla. La cuestión aquí no es interpretar un sentido implícito en el objeto, sino *transformar* el objeto dialécticamente, convertirlo en un modelo crítico que permita la transformación práctica; no se trata interpretar un sentido subyacente en el objeto, sino de *producir* prácticamente un modelo del objeto que lo transforma dialécticamente a través de la crítica.

La oscuridad de la luna, como contraposición a la luz del sol que representa la subjetividad en tanto que sistema, es el principio que impulsa a la crítica, es decir, una cierta actitud frente a aquello que se presenta como iluminado y verdadero bajo el sol en el mundo. A su vez, el sujeto en el mundo iluminado y organizado sistemáticamente por la subjetividad en todas sus posibilidades de existencia tiene dentro de sí, como su propia negación atravesada por la *aufheben* negativa, la figura del lunático que lo remite a esta oscuridad de la luna como cuestionamiento de su propia situación como sujeto que contiene la contradicción. Por su parte, el eclipse como acontecimiento es la práctica crítica que permite la ruptura de facto con la condición de sujeción del sujeto al separarlo de la propia fuente conceptual que lo articula en su desarrollo, el sistema de la subjetividad.

Se rompe así la identidad del sistema consigo mismo y entre el sistema y la experiencia del mundo y, en este punto, la crítica puede afrontar esta identidad como forma ideológica mitificada que domina las posibilidades del individuo.

Sin embargo, la oscuridad de la luna no debe resultar en su simple opacidad frente a la luz del sol: no se trata únicamente de negar la legitimidad de la luz, pues esto sería solo otro punto de vista, la negación absoluta, oposición sin potencia, estéril en su acción transformadora. Además de negar la verdad de la luz hay que explicar por qué la luz no posee la legitimidad que pretende para con la realidad del mundo; hay que mantener la existencia de la luz en el contorno de la luna durante el eclipse, del concepto universal como ideología bloqueada, para poder dar constancia de la misma como algo falso.

Se trata de ejercer como un eclipse que bloquea la luz de la unidad subjetiva y, con esto, permite la emergencia en el mundo de los elementos prácticos contradictorios que la misma unidad oculta; el trabajo crítico sobre la identidad es a la vez la emergencia de la realidad práctica efectiva en sus contradicciones y su posterior reconstrucción como modelo que apunta más allá de su identidad como ideología y rompe con la misma. Es decir, la luna no puede limitarse a reflejar (hacia dentro o hacia fuera, hacia el mundo como afirmación redirigida o hacia la infinitud del espacio como negación opaca) la luz del sol, esto es, darle una nueva forma, una nueva interpretación (valoración), sino que tiene que actuar prácticamente contra el sol eclipsándolo, y con esta práctica se transforma la práctica real en el mundo que emerge en su contradicción irracional.

La crítica no puede ser solo un acto reflexivo de perspectiva (esto sería quedarse en la interpretación que condenaba Marx en sus tesis sobre Feuerbach, que en el límite sería la figura del prisma), sino que debe ser un acto de praxis, social, acto real y directo sobre la subjetividad para transformarla y, con ella, a las propias

posibilidades de experiencia de realidad; en otras palabras, la posibilidad de pasar de un estado no-social contradictorio y ahistórico de dominación a un estado social y humano histórico de transformación. En la concepción que tengamos y el uso que hagamos de la crítica en su ejercicio, es decir, práctico o interpretativo, está en juego nada menos que la posibilidad real de transformar nuestras sociedades o seguir acumulando interpretaciones valorativas sobre las mismas *ad infinitum*.

Si la crítica realmente quiere ser un instrumento de transformación social efectivo su labor tiene que seguir la lógica de la luna y su actuar como eclipse, no a la lógica del sol y su iluminar unitario. Este es el único modo de que el latido que cierra el disco, último sonido que se escucha en la obra, sea el inicio de una nueva vida genérica, es decir, una vida propiamente social y humana.



