

Antonio Méndez Rubio

ABORDAJES

SOBRE COMUNICACIÓN Y CULTURA



 Ed. **UFRO**
UNIVERSITY FREE STATE

FIM  Fundación de
Investigaciones
Marítimas

SERIE ACADÉMICA | COLECCIÓN HISTORIAS CRÍTICAS DEL PRESENTE



ANTONIO MÉNDEZ RUBIO es poeta, ensayista y profesor titular de Comunicación Audiovisual en la Universitat de València (España). Entre sus libros sobre crítica cultural se cuentan *Encrucijadas* (1997), *La apuesta invisible* (2003), *Perspectivas sobre comunicación y sociedad* (2008), *La desaparición del exterior* (2012), *Comunicación, cultura y crisis social* (2015), *Comunicación musical y cultura popular* (2016) y *¡Suban a bordo! Introducción al fascismo de baja intensidad* (2017).

ABORDAJES

Sobre comunicación y cultura

Antonio Méndez Rubio

ABORDAJES
Sobre comunicación y cultura



ABORDAJES. SOBRE COMUNICACIÓN Y CULTURA

Antonio Méndez Rubio

ISBN: 978-956-236-374-7

Octubre de 2019

Diseño de portada: composición a partir de fotograma de un film familiar de 8mm perteneciente al proyecto filmoteca.cl

EDICIONES UNIVERSIDAD DE LA FRONTERA

Rector: Eduardo Hebel Weiss

Vicerrector académico: Rodolfo Pihán Soriano

Director de Bibliotecas y Recursos de Información: Carlos del Valle Rojas

Coordinador de Ediciones Universidad de La Frontera: José Manuel Rodríguez

IMPRESO EN LOS TALLERES DE ANDROS IMPRESORES



Para Sara
Para Julia
Para Toni

COMITÉ CIENTÍFICO ACADÉMICO
EDICIONES UNIVERSIDAD DE LA FRONTERA

Mg. Leonardo Castillo
Dr. Mauricio Godoy Molina
Dra. Yéssica González Gómez
Dr. Pablo Navarro Cáceres
Dr. Nicolás Saavedra Cuevas
Dra. Berta Schnettler Morales

COMITÉ DE PARES EVALUADORES

Dr. Víctor Silva, Universidad de Zaragoza, España
Dr. Francisco Sierra, Universidad de Sevilla, España
Dr. Arturo Borra, Universidad de Valencia, España
Dr. Rodrigo Browne, Universidad Austral de Chile

ÍNDICE

¡Al abordaje!	11
I.	
CRISIS, CULTURA, PODER	19
II.	
CRISIS Y CRÍTICA (Y VICEVERSA)	33
De la crisis (del fascismo clásico) a la crítica (del nuevo fascismo).....	34
La producción de (des)conocimiento.....	38
Crisis social y crítica cultural.....	44
COMUNICACIÓN Y CRÍTICA DE LA CULTURA.....	47
La cultura como idea.....	48
Cultura a la intemperie.....	60
Distinción crítica, cuestión práctica	71
IDEOLOGÍA, CONTROL, CONFLICTO.....	91
La ideología en la práctica	91
La cultura masiva como trama mono(ideo)lógica.....	99
(Para un diagnóstico (in)conclusivo).....	112
La cultura popular como límite de la hegemonía.....	113
III.	
APRENDIENDO A MIRAR.....	121
Cultura global y pedagogía crítica.....	121
La crítica espacial de la crisis social	126

Imaginación, imagen, imaginario	130
La pantalla como ortopedia	133
Mirando miradas	139
POLÍTICA DEL RUIDO	151
¿Sonidos sin cuerpo?.....	152
Pero... ¿qué es ruido?.....	157
Ruido como música sin fondo.....	163
Ruido y fascismo	172
COMUNICACIÓN Y SOLEDAD.....	179
Un secreto moderno.....	179
Yo como tecnología	187
La crisis en común	191
Soledad vs. comunicación.....	192
Soledad <> comunicación	197
VARIACIONES SOBRE EL FIN DEL MUNDO	201
Límites de la expresión.....	205
Hacia otro infierno.....	210
Un nuevo amor	215
Referencias bibliográficas	221

¡AL ABORDAJE!

Bajo el lema *Abordajes. Sobre comunicación y cultura*, este libro supone un nuevo intento de articular posiciones teóricas orientadas hacia (y desde) una crítica del presente. El título dialoga en primer término con el título del anterior *¡Suban a bordo! Introducción al fascismo de baja intensidad* (2017), que reunía material heterogéneo procedente de artículos aparecidos en prensa, entrevistas e intervenciones públicas en torno a la hipótesis de que existe un fascismo renovado en términos no ya fundamentalmente identitarios (nacionales), políticos o militares, sino más bien en una clave aporofóbica (global), mercantil y tecnológica. Se trataba de un antilibro en la medida en que el texto se componía sobre todo de una colección dispersa, centrífuga, de pasajes, fragmentos y citas tomados de las más diferentes fuentes filosóficas, sociológicas, históricas y culturales, siempre en torno a la idea polémica de una actual pervivencia ambiental de la pulsión fascista por la barbarie. La expresión *¡suban a bordo!*, en este sentido, buscaba dejar resonar las constantes invitaciones publicitarias al consumo sin límite o los reclamos propagandísticos que (bajo el paraguas de la *opinión pública*) nos convocan a una inercia masiva de la realidad existente, de un modo tan redundante y compulsivo que cada vez es más difícil reconocer que lo que se hace subiendo a bordo es obedecer una orden. El paso de la obligación de *subir a bordo* a una palabra como *abordaje* ayudaba ahora a entender la cuestión en una clave no tan pasiva como activa, un tanto a

la manera en que los piratas de la infancia reunían valor para asaltar la nave: «¡al abordaje!».

Por lo demás, el plural en *abordajes* permitía enlazar con el título de mi primer (por no decir *primitivo*) ensayo sobre crítica cultural, *Encrucijadas* (1997), donde el esfuerzo se había concentrado en construir un mapa de orientación en una fase crítica de transición estructural y mundial del siglo xx al xxi. La perspectiva del análisis sigue siendo aquí, como en aquel entonces, una mirada teórico-práctica atenta a los procesos comunicativos y culturales, dado que en estos procesos es donde parece estar concentrándose un poder de configuración del mundo que no había tenido la misma relevancia estratégica en otros contextos o épocas anteriores. Del significado de *encrucijadas* al de *abordajes* quiero pensar que hay también un cierto avance, aunque sea mínimo y desde luego precario, en el sentido de un entendimiento proactivo, sin programas ni garantías, pero orientado a un cuestionamiento pragmático de la realidad y al esbozo de vías de asalto a los pilares del orden social moderno y contemporáneo.

En otras palabras, el enfoque que pone énfasis en la conexión compleja entre poder, comunicación y cultura es necesariamente deudor de la relación entre comunicación, cultura y crisis social. *Comunicación, cultura y crisis social* era de hecho el título del libro publicado en 2015 por la Universidad de La Frontera (Temuco, Chile), donde se recogían ensayos sobre crítica cultural relativos al período transcurrido entre 1995 y 2015, y que trataban sobre algunos de los más importantes cambios acaecidos en la comunicación social, tomados en su dimensión cultural, tecnológica y política en sentido amplio. Desde una perspectiva que perseguía un pacto entre razonabilidad y radicalidad, aquel libro aportaba materiales teóricos que en parte han sido recuperados y reeditados, junto con ensayos nuevos e inéditos, en este *Abordajes. Sobre comunicación y cultura* que aquí se presenta. En su prólogo a *Comunicación, cultura y crisis social*, apuntaba Jesús Martín-Barbero ideas que sigo considerando imprescindibles como «negación del derrotismo», «capacidad de asombro» y «bofetón de rabia». La

continuidad entre aquel libro de 2015 y este nuevo libro podría resumirse quizá en cómo, para Martín-Barbero (2015, 10-11):

Estos textos se niegan a identificar las nuevas vueltas de tuerca que mantienen al capitalismo con la maloliente decadencia cultural y el derrotismo cultural que se traviste de político. Negación del derrotismo que se traduce en una muy fina manera de no terminar incluso las más duras páginas de crítica sin otear algunas pistas y líneas de salida [...]. Si me reconozco en la rabia que me traen estos textos es, en gran medida, por compartir con su autor el anarquismo libertario como *matriz política, sociocultural y vital*. Una matriz que ayuda a leer estos textos mucho más por sus tonos y sus pistas que por sus temas.

Es lógico que, como efecto de una cierta crítica estructural o ambiental, se puedan producir efectos en la lectura de cierta desorientación o incluso desesperación por no ver la forma de salir del problema detectado. En todo caso, el temor a esa desorientación no debería ser un freno para la crítica. Además, no siempre que no se ve una salida eso significa que la salida no exista (o quizá signifique que no existe todavía, pero la crítica es también una manera de señalar la necesidad de buscar la superación de un obstáculo no detectado antes). La amplitud de miras y el esfuerzo por reflexionar más allá de las pautas del presente (y por supuesto del pasado) se convierten en exigencias cruciales. Por eso la insistencia en la crítica libertaria no es aquí anecdótica ni ornamental. En *Elogio del anarquismo* (2013), J. Scott hace una reivindicación de la *infrapolítica* que comparto tanto en el terreno de la vida cotidiana como en las facetas metodológicas y epistemológicas de la investigación en comunicación social. Escribe Scott (2013, 20):

Por infrapolítica entiendo acciones diversas: dar largas o inacción, furtivismo, ratería, disimulo, sabotaje, deserción, absentismo, ocupación y huida. ¿Por qué arriesgarse a recibir un tiro a causa de un motín fracasado si la deserción funciona igual de

bien? [...]. La mayor parte de las clases subordinadas, históricamente, han carecido del lujo de la organización política manifiesta, lo que no les ha impedido trabajar en complicidad y de forma microscópica, cooperativa y multitudinaria en el cambio político desde abajo.

Un planteamiento *infrapolítico* supone, de entrada, una responsabilidad a la vez que una forma viable de responder a las presiones del mercado sobre las instituciones académicas. Como ínfimo testimonio personal, puedo decir que no hay algo que repela más al profesorado universitario que la organización política, como confirmé durante el tiempo que trabajé en la coordinación del sindicato anarcosindicalista CGT (Confederación General del Trabajo), con el que todavía colaboro. Al mismo tiempo, esa resistencia a la «organización política manifiesta» no impide en las universidades, como en ningún otro sitio, reinventar nuevas formas de complicidad microscópica y resistencia activa.

La organización de materiales en *Abordajes* procura, en fin, canalizar este deseo mediante un *índice* secuenciado en tres partes. La primera de ellas, a modo de breve introducción, presenta una especie de umbral para acceder a cuestiones elementales sobre la relación entre cultura, poder y crisis social. La segunda, dividida a su vez en tres apartados, retoma las preocupaciones de la introducción general para asentarlas en un marco más concreto de debate («Crisis y crítica»). A partir de ahí, se intenta establecer una base lo más amplia y matizada posible para el análisis comunicativo y político («Comunicación y crítica de la cultura»). Esta base se complementa luego con una reflexión más pausada sobre el trasfondo conceptual y pragmático de esos debates críticos («Ideología, control, conflicto»). En tercer lugar, finalmente, se exponen algunas zonas a las que aplicar dichos fundamentos teórico-críticos de un modo interdisciplinar y transversal. En concreto, se trata de incursiones en la dialéctica entre mirada, imagen fílmica y espacio social («Aprendiendo a mirar»), en los límites de la comunicación sonora y musical («Política del ruido») y en las implicaciones

vitales y cotidianas de la comunicación, la soledad y la sociedad de masa («Comunicación y soledad»). Para terminar, el capítulo «Variaciones sobre el fin del mundo» argumenta de una forma tentativa sobre las condiciones de la expresividad y la libertad en un mundo que ha sido llevado al límite por la fuerza de los intereses económicos, la complacencia de los gobiernos y una parte inquietantemente considerable de la ciudadanía global.

Un libro así, en suma, quisiera volver productivos los fragmentos y los pasajes menos seguros entre temáticas sociales y dimensiones culturales que están necesariamente conectadas entre sí. Este montaje de la argumentación deja conscientemente espacios libres, vacíos, de manera que la elipsis pueda volverse interpelativa y ofrecer lugares en la lectura, en la escucha, desde los cuales seguir pensando y actuando crítica y creativamente. Como resultado de esta organización no sistemática pueden darse puntualmente algunas reiteraciones que actúan como forma (informal) de producir énfasis y ritmo. Está claro, al mismo tiempo, que este modo de estructurar los contenidos conlleva una cierta anomalía o monstruosidad con respecto a los estándares convencionales de la investigación científica al uso. Pero también es cierto que el comportamiento de individuos y multitudes hace ya un tiempo que viene aprendiendo a articular heterogeneidades de forma improbable, imprevista, volviendo cada vez más real el *desiderátum* emancipador según el cual «Frankenstein es ahora un miembro de la familia» (Hardt y Negri 2004, 231). En ese espacio inestable, quebradizo y a la vez realista, se mueven las páginas que siguen.

Estas páginas provienen de otras páginas en versiones previas ahora revisadas y corregidas, publicadas con anterioridad en diversas fuentes que quisiera mencionar aquí en señal de deuda y agradecimiento. «Cultura, crisis, poder» apareció en una primera versión formando parte del libro reciente *¡Suban a bordo! Introducción al fascismo de baja intensidad* (Madrid, Grupo 5, 2017). Inicialmente se había publicado como artículo («Cultura y poder») en el monográfico de la revista *Viento Sur*

«Repensar la revolución», n.º 150, febrero de 2017. Los ensayos que se incluyen en el bloque II habían aparecido reunidos en *Comunicación, cultura y crisis social* (Temuco, Universidad de La Frontera, 2015). En ese libro se dejó ya registro detallado de la procedencia editorial de cada texto. Por su parte, «Aprendiendo a mirar», gracias al amable ofrecimiento de la profesora e investigadora Angélica Oliva, se publicó como artículo en la revista *Altre Modernità*, número especial sobre «Otros movimientos sociales. Política y derecho a la educación», 2016 (Università degli Studi di Milano, Italia). «Política del ruido», en *Methaodos (Revista de Ciencias Sociales)*, n.º 4, 2016. «Comunicación y soledad» es el texto manuscrito de la conferencia «Subjetividad, comunicación y crisis social» pronunciada en la Université de Pau & des Pays de l'Adour (Francia) dentro del Colloque International *Le sujet en question* (20/X/2016). «Variaciones sobre el fin del mundo» incorpora partes del ensayo «La voz sin interior», en *Abierto por obras (Ensayos sobre poética y crisis)* (Madrid, Libros de la Resistencia, 2015), así como de los artículos «Un nuevo amor» (*Noticia Confederal / Rojo y Negro*, julio 2017) y «El fin de qué (Lo que queda del fascismo)» (*Libre pensamiento*, n.º 91, verano 2017). Quisiera dejar ahora especial constancia de mi gratitud hacia Carlos del Valle por su cercanía, su atención y su generosidad al brindarme esta nueva ocasión de compartir travesías y preguntas.

I.

CRISIS, CULTURA, PODER

1.

A pesar de la complejidad y las dificultades crecientes, la idea de *cultura* sigue siendo un terreno crucial para pensar los cambios y los conflictos sociales. En primera instancia, el análisis cultural ayuda a tomar distancia con respecto al economicismo imperante, y esto no para descuidar ingenuamente las decisivas transformaciones económicas en curso, sino para lograr verlas desde una óptica amplia, profunda y procesual. En este sentido, la perspectiva de la crítica cultural se cruza con la perspectiva de la crítica política (y económica) a la hora de realizar una impugnación radical del presente. Para ello, no obstante, la cultura no puede ser tomada en términos culturalistas, es decir, no puede ser tomada por un ente autónomo o, en el mejor de los casos, por una especie de noble sustituto de la política, sino como un lugar de intervención específica en lo político.

En tiempos de desesperación como los que atravesamos, esta función de la cultura, en su relación con la crisis social y la cuestión del poder, se pone sobre la mesa a menudo en forma de disputa compulsiva. Por ejemplo, las llamadas a la acción (sic) se vuelven tan encendidas y urgentes que se llega a desconfiar de todo lo que tenga que ver con la labor intelectual o el lenguaje o los libros... Pero así se olvida que fue el fascismo clásico de 1930 el principal precursor del desprecio a la inteligencia, el maltrato del lenguaje y la quema de libros.

Por esto mismo, la cuestión de la lucha por las premisas se vuelve decisiva. Ni se trata de reducir lo cultural a lo político o lo económico, ni de representar sin más lo político-económico con lo cultural. Más bien nos encontramos con la cultura en un circuito dialéctico que interacciona con lo político y lo económico necesariamente. Pero este tratamiento idealista (por no decir *escapista*) de la cultura debería ser *aterrizado* en una noción de lo cultural que lo abra para hacerlo viable como *cultura común*. De hecho, la lucha por una cultura común necesita no solo de la experiencia y la acción cotidiana, sino también, como si dijéramos, de un activismo teórico que contribuya a repensar críticamente lo cultural de manera que pueda dejarse atrás la situación actual de *impasse* en este terreno (Rowan 2016, 11). Sin embargo, la noción de *cultura* aún puede activar sus premisas críticas de cara a entender el presente, como ha propuesto Campaña (2017, 22) para explicar cómo, en relación con la dominación social, «las relaciones de producción la fundan; las de reproducción, si son exitosas, la naturalizan, la legitiman y así la perpetúan. La función general de la cultura es naturalizar un cierto orden». Este orden sería hoy el de una «cultura señorial» donde obediencia, meritocracia y desigualdad de clase se habrían naturalizado y normalizado bajo una apariencia falsamente democrática (Campaña 2017).

En este efecto democratizante pero a la vez clasista confluían pragmáticamente la política neofascista y la cultura masiva, uno de los debates (por no decir el principal) que es cada vez más urgente suscitar. A pesar de todo, en relación con estos debates (im)posibles, es sintomático de los tiempos que corren que todavía sea frecuente dar con reacciones defensivas que, del lado universitario, desprecian este esfuerzo crítico tildándolo de *radical*, mientras que del lado social lo ven como *abstruso*. Las invitaciones a la claudicación parecen por momentos venir de todas partes, pero eso no impide seguir considerando urgente la necesidad de tender puentes y de colaborar en la creación de *corrientes de tensión (de/re)constructiva* (Bajo Cero 1997, 16) que pongan en relación de contraste lo que ocurre dentro y fuera del espacio institucional, dado

que tanto su interior como su exterior pertenecen en igual medida al territorio ilimitado de la vida cotidiana.

Estas vías de interacción y conflicto, en fin, se orientan básicamente en dos direcciones: una, la articulación transversal o vertical, que permite ver las diferencias culturales dentro de un esquema jerárquico (formado históricamente sobre desigualdades de clase) que distingue y pone en relación alta cultura, cultura masiva y cultura popular-subalterna; y dos, el cruce horizontal o intercultural, que abre los espaciamentos infinitos de la hibridación y el mestizaje, de modo que se haga posible observar la diversidad cultural sin jerarquías ni homogeneidades, como un entramado heterológico, metamórfico, de relaciones múltiples con alteridades también múltiples y abiertas. Al mismo tiempo, de manera dialéctica y sobre todo dialógica, para que la crítica cultural avance de modo efectivo, las diferencias transversales o interculturales han de entrar en interacción con pautas analíticas que rastreen la lógica unitaria y totalitaria propia del *sistema-mundo*.

2.

La crisis no se reduce a un efecto paralizante ni mucho menos. Es la brutalidad de la crisis la que hace preciso enfatizar la urgencia de producir, aunque sea en precario y sin garantías, un *imaginario radical* que abarque tanto prácticas como discursos que entiendan la crítica desde una concepción multidimensional, fractal, desviada. Este imaginario radical debe brindar un «conjunto de materiales a partir de los cuales derribar las barreras y bloqueos interiores que nos impiden articularnos con los otros seres humanos, establecer vínculos con la naturaleza y poner en práctica procesos continuos de re-significación del mundo» (Herrera Flores 2005, 27). En este sentido, y retomando las palabras de un pionero de la crítica cultural en relación con los derechos humanos,

como J. Herrera Flores (2005, 27), sigue siendo valioso (por excepcional) un enfoque como el siguiente:

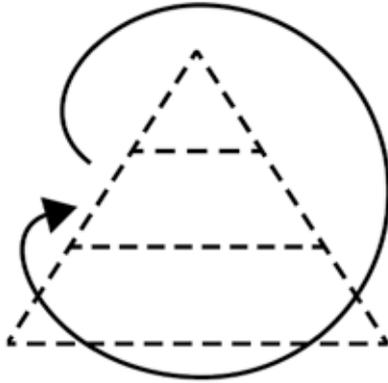
De este modo, el arte, la novela, la poesía, el cine, la música, el cómic, los grafiti, el teatro, las marionetas, las manifestaciones por la paz, la construcción de una economía solidaria y la demanda de una democracia participativa que nos permita decidir, es decir, todos los productos culturales podrán dejar de ser concebidos como un lujo cultural para los neutrales y convertirse en armas cargadas de un futuro donde no solo quepan unos pocos, sino donde todas y todos tengamos un sitio y un reconocimiento. Solo de este modo, podremos mirarnos al espejo cada mañana y aceptarnos como lo que somos.

El vínculo de intimidad entre la cultura y «lo que somos» está activo en la filosofía moderna al menos desde el siglo XVIII con la obra de I. Kant y ha sido elaborado hasta ser subvertido por la crítica contemporánea tal como la ha esgrimido M. Foucault: «Quizá el objetivo hoy no sea descubrir lo que somos, sino rechazar lo que somos [...]. El problema ético, político, social, filosófico de nuestros días no es intentar liberar al individuo del Estado, y de las instituciones estatales, sino liberarnos a la vez del Estado y del tipo de individualización que está vinculada al Estado». Estas palabras de Foucault (2015, 328-329) no solamente podrían (y deberían) extenderse al poder actual del Mercado y sus formas de hegemonizar la experiencia social, sino que, más decisivamente, podrían (y deberían) colaborar en una radicalización de la crítica del poder como dispositivo de subjetivación. Para Foucault, el poder en las sociedades modernas no se instaura única ni fundamentalmente sobre mecanismos sistémicos, institucionales o sociológicos (de tipo sobre todo coercitivo), sino que se despliega una serie de dispositivos biopolíticos, capilares o ideo-psicológicos (de tipo sobre todo productivo).

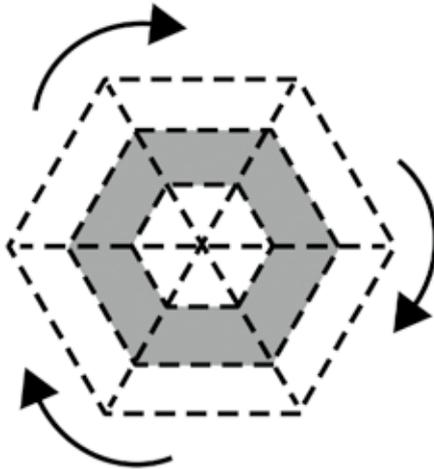
De una forma todavía preparatoria y esquemática, podría indicarse aquí cómo la distinción, la negociación y el conflicto entre diversos

modos de producción cultural tiene lugar a la vez que procesos de distinción, negociación y conflicto en un plano ideológico y psicoanalítico. Como no puede ser de otro modo, los fenómenos socioculturales (convencionalmente llamados *exteriores*) se cruzan y articulan con procesos (inter)subjetivos (tradicionalmente tenidos por *interiores*). La metodología interpretativa y dialéctica del análisis comunicativo y cultural permitiría en este punto clarificar procesos muy difíciles de registrar desde la óptica de la teoría económica, la sociología empírica o las ciencias políticas.

Para empezar, si se admite que existen diversas formas de producir cultura y que estas formas o modos se relacionan entre sí formando un esquema de estatus o valor social, se obtendría entonces una especie de pirámide homóloga a la distribución del poder económico-político según diferencias entre grupos y clases sociales. Esta pirámide ubicaría en su punto más alto una cultura minoritaria pero dotada de un máximo de valor, mientras que en su base recogería las dinámicas mayoritarias e informales de las culturas populares o subalternas. Esta subalternidad (próxima semánticamente a la expresión inglesa *underground*) sostiene y ofrece materia prima a la cultura mediática o masiva (*mainstream*), cuyo poder industrial y corporativo se orienta hacia (y se apoya en) una recodificación tanto de esas prácticas culturales como de la cultura artística o minoritaria. Desde luego, las relaciones entre esas tres franjas serían porosas, fluidas, lo que no impediría momentos de colapso o cortocircuito que, en último término, quedan supeditados a la resolución pragmática esgrimida por la cultura masiva, que cumple aquí una función hegemónica en tanto no se limita a hacer de mediación entre modos distintos de producción cultural, sino que, más allá de eso, totaliza el espacio de lo simbólico hasta naturalizarse y normalizarse como cultura cotidiana, diaria, propiamente moderna. Esa pirámide entra de hecho en una dinámica regida por los intereses comerciales, de mercado global, y así masifica (o masiviza) una rotación de todo el esquema en torno a la dimensión central que representa la cultura específica de los *mass media*.



Alta cultura / superyó · Cultura masiva / yo · Cultura popular-subalterna / ello



Desde un enfoque psicoanalítico elemental, a su vez, imaginemos con S. Freud que la estructura de la subjetividad puede reconocerse al trabajar «con el supuesto de que nuestro mecanismo psíquico se ha generado por estratificación sucesiva» (Freud 2001, 274). A partir de la sugerencia de Freud en su conocida carta a W. Fliess (6/12/1896; 2001, 274-280), esta estratificación daría lugar a una representación espacial o *tópica* del aparato psíquico (Freud 2017, 17) cuya dinámica opresiva y represiva marcaría una frontera de superficie por debajo de la cual quedaría soterrada la ilimitada dimensión del inconsciente (subjetivo e intersubjetivo, transindividual), arrojada a la oscuridad de lo no reconocible por la conciencia yoica. En esa especie de subsuelo arraigaría el núcleo de la energía o libido del sujeto (*sub-iectum*). La conciencia del yo actuaría como «superficie perceptora» (Freud 2017, 17) que, al mismo tiempo, somete al subconsciente o ello y sostiene al superyó o «ideal del yo» (2017, 35), entendido como la faceta de la subjetividad que entra en una relación más directa con el espacio público y las normas sociales. Tendríamos, en fin, desde el superyó hasta el ello, pasando por el Yo, una gradación de más a menos visibilidad o reconocimiento, una tensión (inter)subjetiva de la que el yo ha de responsabilizarse como instancia mediadora y reguladora general. La subjetividad necesitaría encontrar continuamente mecanismos de pacto o equilibrio entre la pulsión libidinal del inconsciente y el espacio normativo (con todas sus pautas de conducta, valores, censura) que representa la cultura y la vida social. Un esquema a modo de *pirámide rotatoria*, en suma, requiere advertir precauciones importantes, como el hecho de no poder realmente circunscribir a un espacio mínimo el superyó, dado que en la práctica es el terreno oceánico donde el sujeto navega o naufraga, o como el hecho de aislar una estructura de subjetividad (un yo) que se da en todo momento conectada a otras subjetividades o, como si dijéramos, a otras pirámides que se entrecruzan recíprocamente sin descanso. Estos cruces, aun así, deberían adaptarse a esta dinámica de estratificación y jerarquización. Y, sobre todo, dicha dinámica podría a su vez entenderse como un lugar de cruce entre (re)producción subjetiva y (re)producción cultural.

En otras palabras: a través del orden simbólico, donde la cultura (como dimensión simbólica de la práctica social) juega un papel protagonista, el poder se reproduce como un dispositivo permanente de subjetivación. La comprensión de la relación entre lo cultural y lo político, en el sentido más amplio y radical de estos términos, atiende al poder del Estado nacional y del mercado capitalista, pero no solo desde una perspectiva histórico-económica, sino incluyendo una mirada teórico-crítica que detecte las formas lógicas y pragmáticas en que el poder se ejerce en el modelo social actual. Se trata entonces de

una forma de poder que transforma a los individuos en sujetos. Hay dos significados de la palabra *sujeto*: sujetado a algún otro por el control y la dependencia, y atado a su propia identidad por la conciencia y el autoconocimiento. Ambos significados sugieren una forma de poder que somete y hace sujeto [...]. En el siglo XIX, la lucha contra la explotación ocupó el primer plano. Y hoy en día, la lucha contra las formas de sujeción ha llegado a ser cada vez más importante, aunque las luchas contra la dominación y la explotación no han desaparecido. Muy al contrario [...]. Es cierto que los mecanismos de sujeción no pueden ser estudiados al margen de su relación con los mecanismos de explotación y dominación. Pero no constituyen simplemente la «terminal» de mecanismos más fundamentales. Mantienen relaciones complejas y circulares con otras formas (Foucault 2015, 323-325).

La consideración foucaultiana del control como «poder pastoral» pone el foco en la subjetividad sin negar en ningún momento el valor de la intersubjetividad, de cómo, por hablar con Marx y Engels, «los individuos se hacen los unos a los otros, tanto física como espiritualmente» (1994, 50). La consideración de los factores biopolíticos del poder prepararía así una indagación actualizada en el totalitarismo de una nueva *psicopolítica globalizada*. En este sentido, «la biopolítica impide un acceso sutil a la psique. La psicopolítica digital, por el contrario, es capaz de llegar a procesos psíquicos de manera prospectiva. Es quizá mucho

más rápida que la voluntad libre. Puede adelantarla» (Han 2014, 95). La distinción/articulación recuperada por Marx y Engels de lo «físico» y lo «espiritual» se puede conectar aquí con la combinación efectiva de bio y psicopolítica en el contexto presente. Del mismo modo, la atención crítica a los procesos socioculturales, propiamente comunicativos o intersubjetivos, se articula así, *en la práctica*, con la reflexión subjetiva y psicoanalítica. Como decía Herrera Flores, la crítica de la cultura asume así la tarea de «derribar las barreras y bloqueos interiores que nos impiden articularnos con los otros». Para pensar esto de una forma insurgente, como indicara R. Vaneigem (2008, 10), «hay que librar a la subjetividad del descrédito».

Comprender las dinámicas del control social en una época de «nuevo fascismo» (Pasolini 2010) requiere (por decirlo una vez más con Foucault) reconocer el régimen de complementariedad entre *disciplinas* (opresión institucional *exterior*) y *tecnologías de sí* (producción *interior* de subjetividad). Así pues,

el poder pastoral no es simplemente una forma de poder que impone; también tiene que estar preparado para sacrificarse por la vida y la salvación del rebaño [...]. Esta forma de poder no puede ser ejercida sin conocer el interior de la mente de las personas, sin explorar sus almas, sin hacer que revelen sus más íntimos secretos (Foucault 2015, 326).

Esta forma de poder convoca así una tendencia general a la exposición de la propia intimidad como modo de producir socialmente la verdad de cada sujeto. Esta *exposición en red* es la que dispara una psicopolítica no reducida a la acción de los tradicionales medios de comunicación audiovisual (*mass media*), sino extensible, cada vez con más fuerza, a la captura de los deseos de identificación y reconocimiento a través de las llamadas redes sociales. Lo que Han ha llamado «panóptico digital» se encarga así de erigir un mundo donde «cada sujeto es su propio objeto de publicidad. Todo se mide en su valor de exposición

[...]. El exceso de exposición hace de todo una mercancía. La economía capitalista lo somete todo a la coacción de la exposición» (Han 2016, 29). Las apelaciones a la transparencia hacen el juego a este poder de tipo expositivo o exhibitivo. La compulsión a la conexión en red, la fijación con el *smartphone*, el *multitasking* o la pantallización de la vida cotidiana pueden entonces entenderse como aparatos de subjetivación, cuyo poder de control se resumiría en cómo hoy «el *me gusta* es el amén digital» (Han 2015, 26).

La potencia crítica y creativa de la intersubjetividad y la comunicación (*communicare*) corre así a diario el peligro de volverse una inercia ciega de tipo narcisista: se trataría de una especie de sublimación que acoraza la soledad envolviéndola en un espejismo de autosuficiencia, de *confort*. La coraza defensiva/agresiva está al alcance de cualquiera. Como ya argumentara W. Reich, el recurso a la coraza resulta de hecho tan irresistible como inminente es que cualquiera «debe percatarse de cómo llega a convertirse en un fascista» (Reich 2015, 28). La cuestión de la subjetividad no puede prescindir de la precariedad de lo común, de la misma forma que la cultura común no puede permitirse el lujo de seguir prescindiendo de la crítica psicoanalítica como dimensión constitutiva de lo político (*politeia*).

El autoanálisis, siempre bajo sospecha por cierto moralismo izquierdista vociferante, resulta, sin embargo, condición necesaria para la autocrítica. A la vez que la autocrítica es la única base fiable de una crítica efectiva en lo privado y en lo público. Este pasaje crítico parece por momentos volverse decisivo para quienes, viviendo en condiciones de nueva pobreza o miseria extrema, el escudo protector que separaba lo privado de lo público se ha derrumbado definitivamente. Durante el otoño de 2016, en México, el V Congreso Nacional Indígena insistió en la necesidad táctica de articular la acción social con las formas de vida. Un participante declaraba, ante la pregunta por la relación con los poderes institucionales establecidos: «Los compas nos dicen que está bien mirarlos a ellos y, mejor aún, mirarnos entre nosotros y, especialmente,

a nosotros mismos, para pensar, debatir y elegir qué camino es el nuestro y construirlo. Es una llamada a que cada cual tome las riendas de su destino» (en Sánchez Gil 2016, 24).

La crisis subjetiva, en tanto elemento constituyente de la crisis social, forma parte pasiva y activa de la opresión sistémica. Y esto en la medida en que sufre la presión del sistema económico y político a la vez que tiende a reconducir especularmente esa presión mediante una proyección de autoimágenes, de *selfies*, que facilitan la instrumentalización de la subjetividad. La subjetividad busca salida a la asfixia vital a través de un circuito acelerado de sobreexposición que la devuelve sin cesar a la angustia de un aislamiento impotente. En suma, cuando la *comunicación* es el significante de la *incomunicación*, la *cultura* solamente puede serlo de la *antipolítica*. Por antipolítica cabe así entender una dinámica de colapso de la política y de crisis social, que se manifiesta tanto en el orden masivo-colectivo como individual-subjetivo. De hecho, la una y la otra son caras de una misma moneda. Y por esta razón, en última instancia, el trabajo teórico (y metateórico) con la cultura respalda y anima la práctica crítica a la vez que se ve respaldado y animado por esta. Esta es la suerte, quizá la única suerte, que pone sobre la mesa un contexto de aguda crisis: que la emergencia del fondo provoca una disolución de las formas, una necesidad de reinención vital tanto de lo posible como de lo imposible. Tal como argumenta P. Pál Pelbart, «cuando el fondo irrumpe hay una especie de disolución de la forma, y ahí hay un momento de crisis. Y en esta crisis parece que nada es posible. La paradoja está en que precisamente en ese momento todo es posible. Coinciden el “nada es posible” con el momento en que “todo se mueve”. Es decir, la crisis no es resultado de algo sino la condición para que algo suceda» (2009, 16-17). Todo se mueve, o se remueve, o se conmueve... o, dicho con otras palabras, está «todo por hacer» —por recurrir así al nombre de un fanzine gratuito (*Todo por hacer: Publicación Anarquista Mensual*)—. Nunca como en tiempos de crisis es tan posible, y tan inevitable, la reconsideración, reformulación y revitalización de la crítica.

3.

Mientras la (inter)subjetividad se entrega a una especie de *fracking* sistemático, constante, sin límite, el rechazo de lo que somos se ofrecería como un espacio o espaciamiento de rotura. En la era de las finanzas se vuelve cada vez más invisible, y por tanto más eficaz, el vórtice profundo donde se gestan los procesos neoliberales de destrucción y *shock* global. Pues bien, quizá no sea equivocado elaborar formas de resistencia crítica igualmente invisibles, imprevistas, precarias. Su radio de acción sería tan abismal como lo están siendo las fracturas extractivas que son funcionales al sostenimiento de un sistema insostenible. Por cuanto nos hace vulnerables, solamente una radicalización de la rotura parece capaz de hacer que las fracturas a su vez liberen una energía que, en vez de ser psicologizada, sea vivida como una potencia de conmoción y nuevas formas de politización de, desde y hacia lo frágil. Lo frágil, por cierto, ni es como suele decirse un asunto simplemente *personal* o *individual* ni mucho menos *psicológico* o *mental*: tiene más bien que ver con la relación que nuestros cuerpos tienen consigo mismos, con otros cuerpos, con el mundo. Fragilidad es condición de rotura, y al revés. La *rotura* comparte con el *fracking* un mismo tiempo y espacio, un mismo mundo, una misma coyuntura de dolor compartido, pero aquella pone en común aquello de lo que este se apropia. El doble filo de la rotura hace de ella, al mismo tiempo, un momento de quiebra, de fraccionamiento, y una labor de remover la tierra para preparar la siembra. A fin de cuentas, a ese trabajo de la tierra como cultivo se referían los primeros usos latinos del vocablo *cultura*.

II.

CRISIS Y CRÍTICA (Y VICEVERSA)

¿Puede un libro aspirar a ser robado? Si así fuera, esa podría ser una buena forma de empezar. La historia de un libro que alguien quiera robar enlazaría entonces con la narrada cinematográficamente en la reciente *La ladrona de libros* (B. Percival, 2013), que a su vez adapta la novela homónima de M. Zusak (*The Book Thief*, 2005). El relato está protagonizado por una adolescente huérfana que sobrevive al exterminio racial y la represión política en tiempos del nazismo gracias a que es acogida por una familia alemana que la ayuda a llevar una vida semiclandestina. Su pasión por las palabras y la lectura le permiten sobrevivir, a menudo en la oscuridad de un sótano irrespirable, y cumplir esa especie de mandato en forma de voz invisible que la interpela: «Escribe...». El film (como la novela original) actualiza así la persistencia espectral del trauma colectivo que representa para la sociedad contemporánea la emergencia del fascismo en el siglo xx y canaliza de esta forma, una vez más, la necesidad de recomenzar una vida libre en una época catastrófica. En este sentido, la película conecta con la última realización de H. Miyazaki, *El viento se levanta* (2013), donde un amor adolescente se inicia en torno a la crisis bélica, la catástrofe colectiva y la memoria lírica de Paul Valéry: «El viento se levanta. Hay que empezar a vivir». Más que tratarse aquí de una declaración voluntarista, o meramente lírica, aparece una invitación y un reto para la vida diaria, para la vida en común. Nunca como en un mundo en crisis se hace tan acuciante de hecho la voluntad de querer vivir.

De la crisis (del fascismo clásico) a la crítica (del nuevo fascismo)

En *La ladrona de libros* se reconoce una dimensión sentimentalista que va *in crescendo* hacia un final que visualiza la feliz apoteosis de lo que A. Gramsci llamaría el *americanismo*. Así, como en tantos otros relatos de éxito masivo, la rememoración del infierno fascista se compagina sutilmente con la celebración del modelo social actual, de manera que el gesto inicialmente crítico obtura la reflexión sobre los mecanismos autoritarios y represivos vigentes en la cultura, la economía y la política de hoy. Siguiendo los análisis de Bauman (1997), Adorno y Horkheimer (2003) o Sousa Santos (2005), se puede rastrear una filiación entre fascismo y modernidad, y más concretamente entre holocausto, industrialización y estatalismo. El crimen colectivo se puede ver entonces no como un mero accidente del progreso humano, sino, más específicamente, como una de las consecuencias factibles del totalitarismo latente en la modernización y la sociedad de masas. Desde este enfoque, la atención de la opinión pública al ascenso de la ultraderecha parlamentaria no está ayudando a ver que es un fenómeno tan amenazante como superficial. Mientras tanto, la *holocaustomanía* que se extiende por la cultura masiva contemporánea, con su demonización prototípica del nazismo alemán consigue como mínimo tres efectos de interés: uno, reducir el fenómeno multifacético y complejo del fascismo moderno al caso único del nazismo alemán; dos, localizar el fascismo como un problema ajeno, como cosa de otros, difuminando de paso la posibilidad de reconocer una modalidad de fascismo más propia del capitalismo; y tres, un voluminoso negocio a gran escala. Esta doble operación ideológica y comercial se viene repitiendo con éxito internacional en películas tan conocidas como *Evasión o victoria* (J. Huston, 1981), *American History X* (T. Kaye, 1998) o *El niño con el pijama de rayas* (M. Herman, 2008), entre otras muchas. Ya el cortometraje animado protagonizado por el Pato Donald *Der Fuehrer's Face* (Disney, 1943), aún dentro de los imperativos más inmediatos de la propaganda bélica, recibió un Óscar en 1943 y al año siguiente, en 1944, fue elegido por especialistas en cine entre los cincuenta mejores cortos animados de todos los tiempos. Justo medio siglo después, *La lista de Schindler* (S. Spielberg, 1993) recibió nada menos

que siete Óscar y se ha convertido en un fetiche antinazi, pero desde luego no anticapitalista, en la medida en que «la película de Spielberg ofrece la visión de un capitalismo “con rostro humano”, el hombre de negocios como héroe: el capitalismo puede proporcionar un sistema de salud universal y puede también dar un Schindler» (Lozano 2010, 101). Pero más allá de los ejemplos concretos, en el inconsciente colectivo, el tópico del nazi diabólico funciona bien como dispositivo catártico de masas: aleja la opción de intentar entender la vinculación entre el nazismo alemán y la modernidad oficial, con la que comparte como mínimo el industrialismo voraz y el nacional-estatalismo. En otras palabras, los mensajes más efectivos de la cultura de masas tienden de nuevo a emborronar la conciencia de los factores que socialmente condicionan el funcionamiento de esa cultura (monología, clichés, autoritarismo, espectacularización de lo real, etc.).

En una perspectiva general y tentativa, subyace aquí una hipótesis tan central como polémica (Méndez Rubio 2017): la que apuntaría a la existencia de un vínculo pragmático e inercial entre el ambiente social actual y un *fascismo de baja intensidad*. En cierta medida, la sociedad de hoy, bajo el supuesto amparo de un supuesto protocolo democrático, se entrega a sus verdugos sin (poder o querer) ver que estos preparan y ejecutan cotidianamente un gaseado letal y legal. La expresión *baja intensidad*, a primera vista, podría dar la impresión de una fuerza en descenso o de presión mínima. Lo cierto es que esa presión mínima, si se diera, lo haría únicamente como contrapeso de una opresión que se orienta a ser ejercida con un máximo histórico de constancia, extensión y profundidad. Puede que la mejor prueba de este *summum* sea la naturalidad con que la prensa recoge incluso en el mismo día dos titulares como estos: «Nos disparaban como a pollos» (declaraciones de un superviviente al asesinato de catorce inmigrantes en la playa de Ceuta, al sur de Europa, tras la violenta represión de la Guardia Civil con pelotas de goma mientras se hallaban en el agua; el mismo testigo declaraba que «una persona, con un palo largo iba empujando a los heridos y cadáveres del lado marroquí») y «Monísimas en el Holocausto nazi» (artículo donde se documenta

hasta qué punto «el fenómeno *fashion bloguer-monguer* ha alcanzado el paroxismo con una feliz subtendencia: la de las blogueras [modelos] que posan en lugares relacionados con el Holocausto» (*El País* 15/2/2014, p. 9 y p. 45, respectivamente). De hecho, en sus últimos escritos, P. P. Pasolini insistió una y otra vez en cómo a lo largo de la década de 1970 se estaba produciendo una especie de «mutación antropológica» promovida por el industrialismo salvaje y la llamada *sociedad de consumo*:

Hay que añadir que el consumismo puede crear «relaciones sociales» *inmodificables* ya sea creando, en el peor de los casos, en vez del viejo clerical-fascismo, un nuevo tecno-fascismo (que en cualquier caso solo podría realizarse a costa de llamarse anti-fascismo) (Pasolini 2010, 175).

En plena crisis sociohistórica, dentro de un orden de realidad identificado con el capitalismo, totalizado y optimizado por este, la pregunta por la relación entre capitalismo y fascismo supone un reto pendiente para el pensamiento crítico. Pero en este punto aún puede tener sentido una afirmación como la siguiente: «La ley suprema reza siempre así: ¡Que tus oyentes no se planteen un pensamiento crítico, trátalo todo de manera simplista!». La cita procede de V. Klemperer en *LTI: La lengua del Tercer Reich* (2007, 254), donde se encuentra todavía un análisis en detalle de la cultura fascista a través de sus usos lingüísticos e ideológicos más extendidos. Klemperer explica con pormenores al menos dos aspectos: uno, la proliferación en los discursos de propaganda y en la jerga nazi de recursos como el sentimentalismo, el funcionalismo o el fanatismo, y dos, cómo estos recursos impulsaban (y eran impulsados por) el poder en ascenso de «mercaderes sin escrúpulos» (2007, 64). Militarismo fascista e industrialismo fordista habrían entrado en una convergencia discursiva regida en el fondo (sin fondo) por una singular «ausencia de límites», cuya mejor expresión terminológica habría sido la moda del adjetivo euforizante «¡total!». Si para Klemperer *total* es nada menos que «la palabra clave del nazismo» (2007, 316), cuesta mucho no ver que ese adjetivo con ese uso sigue tan vivo como el uso de

abreviaturas o la entronización de la educación física (el imperio imparable del *look* y del *gym*). Claro que, al llegar hasta aquí, para entender totalmente el paso del fascismo clásico al fascismo de baja intensidad, hay que pensar mejor el paso (que estaba a su vez a un paso dentro de la ausencia de límites propia del fascismo) del poder militar-estatalista al poder mediático-mercantilista que, siguiendo a P. P. Pasolini, se estaba preparando en torno a 1970 bajo la forma de un «nuevo fascismo» (Pasolini 2009, 34). Como diría C. Amery (2002, 13), «el espectro enterrado bajo los escombros solo está aparentemente muerto». Es como si un fascismo se exhibiera en primerísimo plano, mientras otro (y ayudando a que otro) se mantuviera y renovara al fondo del campo perceptivo.

El estudio del fascismo lingüístico ayuda a comprender las difuminadas líneas de continuidad entre un fascismo (clásico) inmediatamente político y un (nuevo) fascismo inmediatamente económico. Seguramente, y al menos en castellano, es muy difícil encontrar una expresión más sintomática de la nueva totalización de lo real que la expresión que hoy se usa para decir no solo que alguien no tiene trabajo, sino que vive en soledad, sin relación de pareja ni compañía: «Estar en el mercado» —por no hablar de la moraleja que se naturaliza circulando en voz alta o baja cada vez más por doquier: «¡Hay que saber venderse!»—. De modo que, como se intuía en la práctica aliada de no bombardear las plantas industriales americanas en suelo alemán (que seguían trabajando no obstante para Hitler), se adivina ahora que no hay ninguna oposición necesaria entre americanismo y antifascismo. La falsa idea, alimentada por la propaganda aliada durante la Segunda Guerra Mundial, de que las grandes potencias eran antifascistas fue ya en su momento desmontada por la observación sobre el terreno de la inmediata posguerra que registró S. Dagerman en *Otoño alemán*. En estos reportajes publicados originalmente en 1947, ya se dejaba constancia de que «los vencedores, los países capitalistas de Occidente no deseaban una revolución antinazi [...]. Los grupos de resistencia de las ciudades, que iniciaron una desnazificación dura ya antes del fin de la guerra, fueron desarmados por los aliados y sustituidos por los *Spruchkammern*

que permitían a fiscales nazis comprar fincas rurales al mismo tiempo que dejaban morir de hambre a los obreros antinazis» (Dagerman 2001, 103-104). La ironía desolada de Dagerman se recoge en su artículo «La justicia sigue su curso», que comienza así: «La alegría escasea en la Alemania de la posguerra pero no las diversiones. Pero divertirse es caro» (2001, 79). ¿Es tan distinta esta condición ambiental de la que reina hoy?

La producción de (des)conocimiento

El caso es que la indagación y la reflexión sobre estas *condiciones ambientales* está todavía mediada por la educación superior y la institución universitaria, y estas no parecen poder resistir la hegemonía de la mercantilización, sino más bien se diría que están entrando en un nuevo régimen de sinergia de intereses con respecto a la mundialización de los mercados. De finales de la década de 1970 procede un ensayo de análisis de esta situación del saber y la producción de conocimiento, que alcanzó merecida celebridad y cuyo título inicial fue *La condición postmoderna*. Ya entonces se apreciaba con claridad que «la pregunta, explícita o no, planteada por el estudiante profesionalista, por el Estado o por la institución de enseñanza superior, ya no es: ¿es eso verdad?, sino ¿para qué sirve? En el contexto de la mercantilización del saber, esta última pregunta, la más de las veces, significa: ¿se puede vender? Y, en el contexto de argumentación del poder: ¿es eficaz?» (Lyotard 1986, 94-95). Como se ve a través de un pasaje tan breve como este, la producción de conocimiento viene entrando en una (lenta pero segura) dinámica de interioridad con respecto al totalitarismo de mercado.

Así las cosas, tanto los métodos de investigación como las formas de evaluarlos han entrado en una espiral que desmantela el pensamiento crítico. La medición cuantitativa de productividad en el mundo académico, tal como se manifiesta específicamente en determinados índices de citación, confunde calidad y cantidad, recurriendo a un sistema de

evaluación que aparenta ser objetivo y neutral. Lo que hoy se considera *impacto científico* depende de una concepción tecnocrática del saber, es decir, de una serie de instrumentos de medición que no son tanto, como dice Scott (2013, 153) una «máquina antipolítica» como un dispositivo de politización regresiva y neoliberal del espacio académico y las prioridades de la investigación social. En realidad, las prioridades y las decisiones en la producción de conocimiento quedan ahora funcionalmente supeditadas al poder político del Estado, que a su vez se ha entregado de manera obscena al poder económico transnacional. Más que de una despolitización se trata de una desocialización del conocimiento en virtud de su sometimiento a los imperativos institucionales, fundamentalmente de cuño mercantil. Por eso, al final, «el auténtico daño que causa confiar sobre todo en el mérito medido cuantitativamente y en sistemas auditores numéricos *objetivos* para evaluar la calidad es consecuencia de haber descartado cuestiones vitales que deberían formar parte de un enérgico debate democrático y ponerlas en manos de expertos a quienes se supone neutrales» (Scott 2013, 165).

Sin ir más lejos, en la teoría crítica de la cultura, la reivindicación de una noción actualizada de lo popular-subalterno es ya en sí misma una forma de intervención polémica, dialógica, en la línea de una recuperación para la teoría social de las formas de práctica propias de los movimientos sociales de raíz libertaria. Por lo demás, los análisis de Raymond Williams y la Escuela de Birmingham se reclaman aquí como un marco crítico recuperable más allá de su institucionalización en Estados Unidos entre 1980 y 1990, y también más allá de la inclinación socialdemócrata del propio Williams, que necesita ser reconsiderada con una actitud de radicalidad y actualidad. En esta actitud, ampliada a otras fuentes, incide el trabajo dialógico con pasajes, fuentes y voces múltiples que han intentado suscitar una crítica del presente. Esta vocación dialógica, a pesar de las dificultades que pueda entrañar de cara a un esquema orientativo, implica una resistencia a reproducir la lógica que se quiere combatir: la lógica en la que ha insistido recientemente W. Rowe al señalar que lo que define un régimen fascista es «el intento por

monologizar el lenguaje» (Rowe 2014, 310). En otras palabras: la dialógica en la forma de plantear los argumentos procura hacerse cargo de la interacción que se da en la comunicación social, así como esta quizá podría encontrar apoyos reflexivos en aquella.

En esta tendencia monológica confluirían pragmáticamente la política fascista y la cultura masiva, que es uno de los debates (por no decir el principal) que es urgente suscitar. El espacio académico se suicida cuando olvida que forma parte del espacio social, de la experiencia cotidiana, de la vida en común.

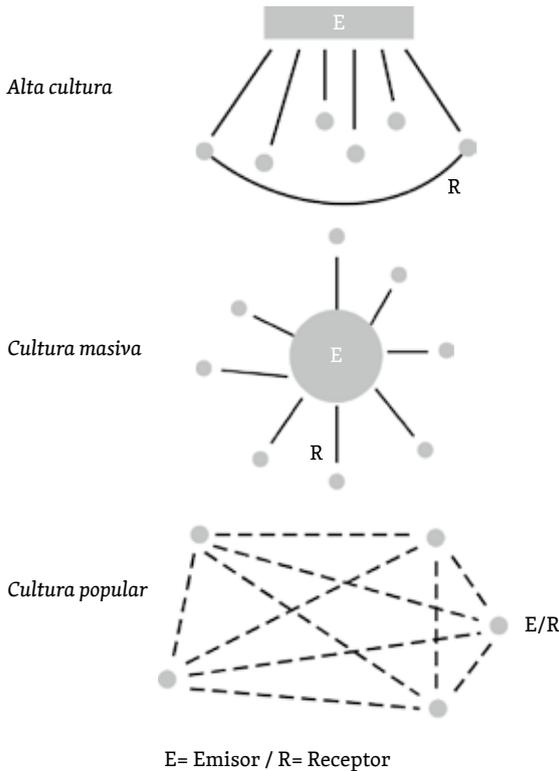
Ante la hipótesis de que lo popular, por convicción y a la vez por su necesidad de responder creativamente al uso de la fuerza, se mueva de esta forma huidiza, resulta especialmente problemática la labor de identificar los recursos de esa matriz cultural y social. Estas dificultades de identificación conducen al final, o desde el principio, a un extremo en que o bien se abandona definitivamente la tarea teórica o bien esta tarea se encamina en un sentido que ponga en suspenso la validez del principio de identidad en sentido fuerte. Las ciencias sociales, normalmente apoyadas de una forma sistemática (y a menudo arrogante) en epistemologías de tipo positivista y rígidamente empírico, topan aquí con un reto que de hecho les supone, consciente o inconscientemente, la amenaza de un agujero negro. Y quizá esto explica mejor que nada por qué esta forma de abordar lo popular y la crítica social no aparece, o lo hace solo de forma tangencial y muy aislada, en los discursos explicativos más difundidos. Y quizá esto mismo deja ver hasta qué punto, más que los ensayos académicos en boga, pueden ser aquí más útiles las canciones populares, los discursos subculturales y anticanónicos, o incluso la imaginación utópica y poética.

Más de un decenio después, todavía puede ser indicativo un pasaje como este, extraído del prefacio a *La apuesta invisible* (Méndez Rubio 2003, 16):

A propósito del espacio académico de producción de conocimiento, como se está sabiendo, la crisis ha dejado de ser un momento esporádico de conmoción para instalarse con renovada fuerza en sus pilares. La universidad, y especialmente el pensamiento crítico dentro de ella, viven hoy a escala internacional un episodio de barbarie, sorda y callada por lo general, pero insidiosa y barbarie al fin y al cabo. Como le ocurría a J. Derrida hace ya tres décadas, la situación obliga a decir que la cuestión de saber ante qué y ante quién se es responsable tiene mayor legitimidad y vigencia que nunca, y tal vez no hayamos pensado lo suficiente que «la autonomía de las universidades como de aquellos que habitan en ellas, estudiantes y profesores, es una treta del Estado» (Derrida 1984, 86-87) [hoy mejor se diría «del Mercado», si no fuera porque esa autonomía está dejando de existir]. El mercado neoliberal, en tiempos como estos de recrudescimiento obscuro y sin excusas, ha descubierto la treta y no está dispuesto a que las cosas sigan como estaban. Pero esta mutación institucional en curso rehegemoniza una estructura universitaria que debe seguir sirviendo a los intereses del sistema, ahora inmediatamente económico y mediatamente político, con la nueva condición de que las decisiones clave queden definitivamente no ya lejos, sino fuera del ámbito de lo público y de la vida en común.

El recurso a los estudios culturales, por consiguiente, se vuelve útil en la medida en que entra en una creciente y cada vez más intensa politización de sus premisas y sus argumentos —lo que conlleva un cierto desplazamiento desde la moda norteamericana de los *cultural studies* hacia la revitalización de sus fuentes europeas y su reelaboración en el ámbito latinoamericano desde ópticas no neocoloniales. Así se intentaba plasmar de hecho en el trascurso desde *Encrucijadas* (1997) hasta *La desaparición del exterior* (2012), pasando por *La apuesta invisible* (2003), esbozando una línea de trabajo crítico que fue acertadamente tomada en su momento como una «re-radicalización» de los estudios culturales y de la comunicación (López 2005). Las dificultades para

avanzar en este camino crítico no deberían en ningún caso ser excusa para incurrir en un victimismo que se ha puesto al alcance de cualquiera, aunque sea solamente porque el victimismo lo único que refuerza en última instancia es el estado de las cosas. En este sentido, un primer movimiento teórico consistía en distinguir (para en consecuencia poder también entender mejor sus cruces) entre *modos de producción* (Marx) y *maneras de hacer* (De Certeau) que enlazaran de entrada tanto las prácticas culturales como las relaciones sociales, de modo que determinados usos, espacios y lógicas de la acción pudieran considerarse a la luz de un abordaje complejo. Estas distinciones básicas dan lugar a un juego de intercambios entre esquemas tendenciales que orienten las hipótesis, el análisis y los argumentos propuestos para la discusión y la investigación ulterior.



A su vez, esta diferenciación aparece y reaparece a lo largo de las siguientes páginas, en diferentes capítulos, a modo de *ritornello* que paute rítmicamente el trasfondo argumentativo general. Por esta vía de distinciones entre esquemas o modos de producción cultural, la distinción tendencial y también prioritaria entre masivo y popular (Martín-Barbero 1987) admite ser explicada y aplicada a ámbitos culturales de relevancia indudable como la acción social, la producción simbólica y la comunicación musical.

En cualquier caso, el énfasis se sitúa en una concepción emancipadora de la cultura entendida como práctica social. Por su parte, la práctica teórica entronca así con la memoria de las luchas libertarias y anarquistas, pero no por efecto de una especie de imperativo ideológico sobrepuesto al discurso, sino, antes bien, a causa de la pervivencia espectral de una matriz política, multidimensional, compartida en este caso entre cuestiones de tipo epistemológico, metodológico, discursivo, socio-cultural y vital. Se le puede entonces aplicar a esta forma de entender el pensamiento crítico el mismo título elegido por J. Navarro (2004) para su estudio de la sociabilidad libertaria: *A la revolución por la cultura*, del mismo modo que, en algunos textos anarquistas y antifascistas, se hablaba en torno a 1930 de la inminencia de una *revolución interior*. Claro está, el sintagma *revolución interior*, en la era del poder mercantil globalizado y de un nuevo fascismo de baja intensidad, debe adaptarse tanto en su momento sustantivo (llevar el componente revolucionario a reiniciarse ahora desde el espaciamento precario de las microfisuras [Deleuze] y lo infrapolítico [Scott] como adjetivo —resituar lo interior en un momento de crisis estructural y de hundimiento de la barrera que lo separaba de lo exterior—). Quizá así la crítica, entendida como colapso, sabotaje o huelga, pueda por fin asumir y comprobar que «se instala en el interior de las cañerías para reventarlas» (Institut de Démobilisation 2014, 36). Para eso, como diría elípticamente la poeta A. Sexton, en unos versos escalofriantes sobre la persistencia ordinaria del fascismo («Loving the Killer», *Love Poems*, 1969): «Aunque haga mucho tiempo que los continentes están en los mapas / siempre hay un método nuevo» (traducción propia).

Crisis social y crítica cultural

Comprender el lugar teórico-crítico de la cultura, en la práctica, pasa necesariamente por situarla en relación con sus implicaciones económicas, políticas e ideológicas en sentido amplio. En esos cruces se forma una trama compleja, aunque no siempre visible o patente, sino, a menudo, latente o inconsciente. Esta especie tan frecuente de culturalización o estetización de lo político da lugar a una «ilusoria sobrevaloración de la cultura» (Lepenies 2008, 59) que es una marca ideológica no solamente de la visión fascista del mundo, sino del pensamiento burgués occidental y moderno —incluyendo la americanización de la filosofía alemana, en versión Disney (Lepenies 2008, 93), que se dio con fuerza a mediados del siglo xx—.

La era neoliberal ha traído consigo un ambiente supuestamente confortable donde la autoproclamada *pax culturalis*, como se ha puesto de manifiesto en la última oleada de crisis económica en torno a 2010, no puede impedir que la nueva realidad se viva a escala mundial como una verdadera guerra de nervios. La crisis se vuelve así subjetiva o *interior* a la vez que se bloquean y fracasan los paradigmas políticos tradicionales de acción colectiva, o *exterior*, tal como venían preparando en muchos países europeos, americanos y africanos (y todavía viene sucediendo en el mundo árabe) las llamadas «transiciones a la democracia». Estas celebradas «transiciones democráticas», tal como tuvieron lugar en contextos geográficamente tan alejados como España o Chile, institucionalizaron el olvido y neutralizaron las tradiciones de resistencia antifascista para dar lugar a un modelo anestésico en la política y la cultura. El consenso se ha convertido así en un recurso paralizante «en la medida en que la homogeneización de las diversas posiciones (y de las lógicas sociales de representación), al anular el principio de incommensurabilidad entre los diversos paradigmas políticos, borra aquello que, en origen, se halla en la raíz de sus diferencias» (Peris Blanes 2005, 191-192).

Frente a este *élan* falsamente pacificador, y desde su mismo interior menos reconocible, los materiales y las fuerzas culturales siguen todavía abriendo nuevas posibilidades de (re)significar procesos de cambio, críticos y creativos (Herrera Flores 2005). Desde las luchas de los nuevos movimientos sociales hasta las subculturas urbanas, desde las formas de guerrilla antipublicitaria (*adbusters*) hasta las formas anónimas de creatividad que subyacen en la vida cotidiana, la cultura sigue activa como recurso de transformación y emancipación. Pero esta energía crítica de la cultura solamente puede ser comprendida si es considerada en su acepción más abierta y honda, esto es, como dimensión simbólica de la práctica social. En una época de globalización, la crítica cultural necesita acoger las más diversas formas de estratificación, negociación y conflicto. Así es como podría llegar a afirmarse y concretarse que «la diversidad cultural es la red de relaciones, sin jerarquías, homogeneidades, ni camino preestablecido, sino como líneas múltiples de culturas que se relacionan abiertamente con las otredades» (Silva y Browne 2007, 34). Al mismo tiempo, de manera dialéctica y sobre todo dialógica, para que la crítica cultural avance de modo efectivo, las diferencias interculturales han de entrar en interacción con pautas analíticas que rastreen la acción de la lógica unitaria propia de lo que Wallerstein llamara el *sistema-mundo* —y a lo que Mattelart (2010) respondería con la reivindicación crítica de una mirada-mundo atentamente inconformista—. Y aquí es justamente donde las nuevas formas de totalitarismo y fascismo han de ser desveladas y denunciadas.

Entender los procesos culturales pasa por observar los fenómenos comunicativos (o anticomunicativos) que estos conllevan y que al mismo tiempo los impulsan. Como se aprecia en las formas más conocidas de desarrollo tecnológico y de hiperestimulación audiovisual, las eufóricas llamadas a la comunicación se pueden estar convirtiendo en un mecanismo autoritario de ensimismamiento, incluso de autismo inercial, que ha sido con razón tildado ya de «despotismo comunicativo» (Perniola 2006, 37). Además de recursos inéditos para la coordinación y la movilización social, las sintomáticamente denominadas *redes*

sociales facilitan tanto formas de articulación como de encapsulamiento social o, por así decir, tanto de interconexión como de desconexión vital. Sobre la base de una expansión sin precedentes de multiconexiones telefónicas, a la era de internet la caracteriza el advenimiento de un acceso revolucionario a la información y el conocimiento y, al mismo tiempo, una creciente resistencia a la reflexión que ya intuyó W. Benjamin en uno de los fragmentos que componían su *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*: «Anulando mi capacidad de reflexión me entregaba, sin resistencia alguna, a la primera proposición que me llegaba a través del teléfono» (2010a, 186). Desde luego, estas paradojas y los efectos de arrase cultural que provocan no se dejan separar ya simplemente del diseño operativo de las nuevas tecnologías (TIC), sino de cómo estas tecnologías y sus usos dominantes vienen (tal vez no determinados pero sí) condicionados por los intereses que ponen en juego quienes detentan su régimen de propiedad y administración. En este sentido, la propiedad de los medios de producción y su orientación mercantil siguen siendo el marco analítico y de política económica desde el cual entender tanto la sociedad actual como lo que Benjamin llamó «la esclavitud por el dinero» (2010b, 274). En este punto, la inminencia de la crisis y la urgencia de la crítica se buscan y se pertenecen mutuamente.

COMUNICACIÓN Y CRÍTICA DE LA CULTURA

La cultura o es comunicación o no es nada.

EDUARDO GALEANO

En lo referente a los debates sobre comunicación y cultura, asistimos, con demasiada frecuencia, a una asimilación inercial de los dos términos, como si fuera inevitable vincularlos lógicamente e ideológicamente. No obstante, la reflexión sobre la cultura entendida como práctica social puede ayudar a entender que hay formas más o menos comunicativas de cultura y que esas distinciones, lejos de ser solo de matiz o estar supeditadas a la discusión sobre las *políticas de identidad*, afectan al núcleo de las relaciones entre cultura y poder en la sociedad contemporánea. Así puede apreciarse, de entrada, en la distinción entre alta cultura, cultura masiva o mediática, y cultura popular. Y así puede observarse, asimismo, en el legado multipolar y polémico que nos ha dejado la modernidad a la hora de definir el propio término *cultura*. De ahí que sea necesario el esfuerzo inicial por desbrozar los puntos de partida, así como el conflicto de interpretaciones que, en la época moderna, ha venido articulando los debates sobre la cultura. Hoy sabemos que el término *cultura* ha recibido en torno a unas ciento cincuenta definiciones, lo que es síntoma de al menos dos cosas: una, que la polisemia y la ambivalencia lo constituyen como concepto de una forma singularmente intensa; y dos, que en su definición, en la delimitación de su alcance teórico y práctico, se han dirimido y quizá se siguen dirimiendo tensiones irresueltas.

La cultura como idea

Si la cultura pudiera resumirse en una imagen sería quizá un poliedro dinámico, no siempre delimitable con facilidad, multifacético e inestable. Con todo, mirada con cierta perspectiva, esta imagen presentaría una serie de trazos, de líneas de fuerza que la atravesarían y desbordarían, cuya relevancia es crucial a la hora de empezar a orientar una posible explicación y comprensión crítica de sus premisas y de sus efectos. Cuando se repasa el significado de la cultura a lo largo de la modernidad, lo primero que llama la atención es la oscilación, todavía activa, entre dos acepciones hegemónicas. Siguiendo los argumentos de Z. Bauman (2002), la primera en el tiempo remitía a la Cultura como ideal de progreso y perfección humanos. Se trataba de un referente esencialista y unitario que, en la práctica institucional, cumplía una función de tipo selectivo, elitista, como ya se había empezado a hacer en la antigua Roma y se seguirá haciendo en la reproducción del *establishment* cultural contemporáneo. Esta concepción idealista de la Cultura se consolidó, a su vez, en la dialéctica entre dos subvertientes, que terminaron por no ser excluyentes, aunque sí es cierto que surgieron en contextos históricos diversos. La primera, de tradición francesa, hacía hincapié en el universalismo de la civilización moderna. La segunda, que suele vincularse con los principales intelectuales alemanes de la época (Kuper 2001, 24), insistía en la dimensión subjetiva o individual del fenómeno, así como en su valor para la construcción de una identidad nacional en sentido fuerte. Sabemos, además, que en Inglaterra, en torno al último tercio del siglo XIX, y en concreto en torno a la obra de Matthew Arnold, estaba ya madura esta idea de la cultura como aquello que distingue a los elegidos de los bárbaros, como la última esperanza contra la pujanza de la industrialización. Así, como ha escrito Kuper (2001, 27-28):

Por todas partes la cultura materializaba la esfera de los valores últimos, sobre los cuales se creía que reposaba el orden social. Dado que la cultura se transmitía a través del sistema educativo y se expresaba en su forma más poderosa en el arte, estos eran los

campos cruciales que un intelectual comprometido debería intentar mejorar. Y, ya que la fortuna de una nación dependía de la condición de su cultura, esta se constituía en una arena decisiva para la acción política.

Aunque no lo hizo, la modernidad oficial tuvo al alcance de la mano una definición socializada y material de la cultura, como luego defenderían Williams o Said, según quien *cultura* «se refiere a todas aquellas prácticas como las artes de la descripción, la comunicación y la representación, que poseen relativa autonomía dentro de las esferas de lo económico, lo social y lo político, que muchas veces existen en forma estética» (Said 1995, 12). Lo que encontramos, sin embargo, es que la cultura se ve sometida a una *doble reducción*: cultura como cultura de élite, cultura como cultura nacional. También Said ha sabido ver que «el problema de esta idea de cultura es que supone no solo la veneración de lo propio, sino también que eso propio se vea, en su cualidad trascendente, como separado de lo cotidiano» (1995, 14). Said argumenta cómo los Estados modernos y la extensión planetaria del comercio y la comunicación estuvieron en la raíz tanto de esta manera etnocéntrica y autoritaria de entender la cultura como de los procesos generales que hoy llamamos *globalización*. Por eso «la relación entre la política imperialista y la cultura es asombrosamente directa» (Said 1995, 42).

Solo más adelante, como consecuencia del contraste de la visión europea con otras poblaciones, con otros códigos y pautas culturales, ese «descubrimiento de nuevos mundos» permitirá, con la institucionalización de la antropología, abrir el concepto de cultura hacia una consideración mundanizada de la(s) cultura(s). Pero esta nueva definición, exportada con rapidez a la teoría social, se mueve todavía dentro de categorías idealistas europeas como la noción de *sistema* o la reducción de la diferencia a una cuestión de identidades étnicas (territoriales o nacionales). De modo que la segunda de las grandes definiciones modernas, tal y como se gestaría en la antropología norteamericana de finales del siglo XIX, tiene un carácter marcadamente

empírico y relativista, muy lejos de estar disponible para la reflexión y la crítica política radical.

A su predecesor absoluto y jerárquico este nuevo concepto le aporta un pluralismo contextual y etnográfico, más dispuesto a hablar de *las culturas* que de *la Cultura*. Siguiendo a Tylor y a Boas, la antropología se vuelca en la posibilidad de construir una ciencia de las ideas atenta a las costumbres de los pueblos, desde una óptica diferencial y descriptiva. En este sentido, y frente al idealismo que veía lo social solo como un medio para la consecución de un proyecto universal, la dimensión social de la cultura es un componente fundante, decisivo, pero se va a abordar desde una perspectiva fundamentalmente positivista, que entiende la cultura como algo ya hecho, ya dado, que es necesario comprender y transmitir, al tiempo que, por principio, el científico no puede ni debe cuestionarlo. Por otra parte, la insistencia antropológica en los procesos de atribución de significado (valores, ideas, normas) apartaba la teoría de la cultura de sus vínculos concretos con el hacer, con la práctica social e institucional, es decir, de sus relaciones constitutivas con el poder.

Allí donde la corriente humanista apostaba por la dimensión cognoscitiva de la cultura como instrumental que el ser humano necesita para autorrealizarse, la corriente científicista apelaba a los condicionantes del entorno. Los seguidores de un marxismo ortodoxo extremarán esta última versión al hablar de la cultura como aquello que lo social y lo económico determinan, reduciendo lo cultural a un fenómeno secundario, a un mero reflejo de la vida colectiva. En la práctica, mientras tanto, la Cultura iba imponiéndose eficazmente como forma de vida deseable, esto es, como medio supuestamente neutro de armonización social por parte de ese espacio ideológico de mediación entre lo particular y lo universal que es el Estado nación. Silenciosamente, y en paralelo, la modernidad estaba conjugando las necesidades tanto de la cultura de élite como de la nueva cultura masiva o industrial, tanto del Estado como del mercado, institución esta que irá cobrando fuerza hasta imponerse estructuralmente como enclave de prioridad estratégica en el último

tercio del siglo xx. No obstante, es preciso subrayar que en la primera modernidad sí está a la vista que «el Estado encarna la cultura que, a su vez, es la plasmación de nuestra común condición humana» (Eagleton 2001, 19).

Ya sea como *humanidad*, como *nación* o como *etnia*, el significado de la cultura se apoyaba en una premisa de totalidad e identidad que podía tender a unificar o a segmentar la realidad social, pero siempre respetando y reforzando este tipo de unidades apriorísticas. Desde el punto de vista presuntamente neutral del sistema, entendido como articulación de Estado nacional (unitario) y mercado liberal (estandarizado), las nociones hegemónicas de cultura la identifican como forma históricamente avanzada de concebir las relaciones sociales, pero a costa de reducir *relación* a *homogeneidad*. Esta reducción abstracta le es, por supuesto, funcional a la perspectiva de ese sistema de poder, que requiere esa premisa de coherencia ideal para autolegitimarse como sistema. Pero ese gesto delata a quién, por qué o para qué son útiles ante todo esas nociones y esos significados. A fin de cuentas, como ha reconocido el economista y filósofo A. Sen, «la cultura no existe independientemente de las preocupaciones materiales, ni espera pacientemente su turno detrás de ellas» (Sen 1998, 317).

Asumiendo las relaciones sociales en clave de coherencia, esta forma moderna de definir la cultura persistirá con fuerza hasta las investigaciones de Talcott Parsons a mediados ya del siglo xx y, lo que es aquí fundamental, delatará sus deudas con la noción de *sistema* y todo aquello que implica de cara a reducir a su mínima expresión las potencialidades de la cultura como espacio de conflicto y hasta de «revuelta intratable» (Bauman 2002, 343). Por el contrario, en este orden estructural de cosas, y siguiendo con el planteamiento avanzado por Parsons (1951):

La cultura es la estación de servicio del sistema social: al penetrar en los «sistemas de la personalidad» durante los esfuerzos

por mantener el modelo (por ejemplo, al ser «internalizada» en el proceso de «socialización»), asegura «la identidad consigo mismo» del sistema en el tiempo, es decir, «mantiene la sociedad en funcionamiento», en su forma más distintiva y reconocible (Bauman 2002, 29-30).

Como se aprecia en esta enunciación distanciada de Bauman, el argumento de Parsons desemboca en un círculo cerrado, autosuficiente: la cultura es pensada como medio a través del cual un determinado sistema establece su propia identidad y la mantiene ordenando en torno a ella las dinámicas sociales que lo rodean y atraviesan. Al concebir la cultura como instrumento de integración sistémica, la deuda de Parsons con una epistemología funcionalista no le permite tener en cuenta el espacio de la diferencia (en relación) entre sistema institucional y sociedad. Lo institucional y lo social, aun siendo inseparables, no son identificables por principio, a no ser que compartamos la poderosa premisa moderna que es el principio de representatividad: quienes llevan las riendas del sistema lo hacen en virtud de su capacidad para representar los intereses (políticos, económicos, culturales) de la gente. Pero esta distancia entre lo institucional y lo social, o entre sistema y vida cotidiana, que los grandes líderes olvidan tan a menudo como la gente la reconoce calladamente, incorpora una diferencia tendencialmente conflictiva, así como, claro está, un proceso en curso de normalización de las desigualdades estructurales que están en la base de la sociedad contemporánea.

Para revisar críticamente estas inercias semánticas y pragmáticas, hay que esperar hasta los trabajos de Raymond Williams (1983, original de 1958) en cuanto a la genealogía del uso de la palabra *cultura*. Williams subrayó cómo el avance de la modernidad supuso un reajuste de términos interconectados, como cultura, arte o industria, en el sentido de que todos pasaron de significar una actividad (general, humana) a referirse a una cosa en sí, un conjunto de artefactos o productos, incluso una institución (particular, determinada), hasta llegar a ser «una

palabra que a menudo provocaba hostilidad y desconcierto» (Williams 1983, xvi, traducción propia). Como resultado, así como el arte se entendería como la máxima realización de una cultura dada, arte y cultura se entenderían por una oposición ideal a la carga material y mundana del concepto de industria. Paradójicamente, sin embargo, la progresiva reificación de lo cultural lo estaba preparando para adaptarse a las nuevas condiciones de negocio y fetichismo de la mercancía propugnadas por la revolución industrial capitalista. En cuanto a la distancia entre un sentido general y otro específico de la cultura, Williams (1982) reconsiderará las deficiencias de ese salto semántico proponiendo distinguir entre un sentido antropológico, latente, de la cultura, y un sentido institucional, manifiesto. Aun estando relacionados entre sí, dado que a ninguno podría accederse sin la coexistencia del otro, la distinción ayuda a repensar críticamente la definición retórica que el término *Cultura* habría oficializado con la modernidad: presentándose como dimensión general, universal y humana (sentido 1), en la práctica funciona como una forma institucional posible (sentido 2) de entender esa dimensión antropológica.

En el intento de Williams de reconsiderar la cultura como un elemento constitutivo concreto de lo social, es entonces posible reformular las deficiencias heredadas de las tradiciones explicativas idealista-romántica y materialista-marxista. Ambas dialogarían así en un sentido crítico de la cultura como *dimensión simbólica de la práctica social*, que salvara de esta forma tanto la crucialidad de lo cultural subrayada por la primera tradición como el carácter material que había sabido concederle la segunda. Williams reconoce que cultura puede ser un término engañoso pero, a la vez, demasiado importante como para abandonar el reto de pensarlo de manera reconstructiva. Su arraigo en la vida en común, en la dinámica histórica (con minúscula) ayuda a comprender, sin ir más lejos, que las diferencias culturales entre personas y grupos ni son absolutas ni son eternas. Por aquí, en fin, se llega a una idea de cultura que no sigue un esquema metafísico o jerárquico (cuerpo/alma, naturaleza/espíritu, base/superestructura), sino que la ubica en un circuito

horizontal e indetenible: aquel que interconectaría cultura, economía y política, ayudando con ello a comprender dinámicas sociales complejas, así como problematizando la presunta autonomía de esas diversas esferas.

Podría entonces entenderse la cultura (en sentido social) en la modernidad —precisamente la época histórica en que el término empezaría a usarse con su significado actual— como un resorte de movilización simbólica, general, como elemento inclusivo, de sutura entre subsistemas distintos que posibilita de hecho la articulación del todo social como sistema: un *entre*, como si dijéramos, que, sin embargo, se presenta y se legitima oficialmente como un *aparte* y un *por encima*. En cambio, la Cultura (en sentido institucional) a la manera de la dialéctica hegeliana del Espíritu y de su encarnación en la institución moderna del Estado, adoptará la mayúscula, un nombre y un espacio propios, a la vez que aprenderá a autoproducirse como discurso vuelto hacia el pasado —como, mejor aún que el término Renacimiento, mostrarían la ideología del arte Neoclásico o el auge decimonónico de la filología y la historia—.

La Cultura, en fin, se visibiliza como forma de control y de orden, de neutralización del conflicto entre clases y grupos sociales en conflicto. La historia del concepto de cultura, como han investigado Lloyd y Thomas (1998) a partir del caso británico, resulta inseparable de la historia social por la cual la emergencia de determinadas instituciones representativas supuso la destrucción activa de otras formaciones sociales cuyo futuro estaba en clave popular y no forzosamente estatal. Desde este ángulo, el significado moderno de Cultura «no es un mero suplemento del Estado sino el principio fundador de su eficacia. Es, en otras palabras, un instrumento primordial de hegemonía» (Lloyd y Thomas 1998, 118). Cuando Arnold asimila el Estado a la figura de un maestro ideal, o cuando Stuart Mill reivindica el Estado nación como requisito político para la autonomía individual, como estaba ya implícito en las obras de Coleridge o Humboldt, se están poniendo de hecho las

bases para asimilar Estado y cultura, cultura y Estado, como dos caras de una misma moneda: el nuevo modelo de sociedad nacional moderna. De ahí que pueda afirmarse que «el estado de la cultura determina la forma del Estado», siempre teniendo en cuenta que

el Estado, en sí mismo una especie de abstracción universalizante con respecto a la sociedad, en este modelo es cada vez más antagonista de las culturas sociales y políticas propias de los movimientos sociales radicales, en la medida en que estas dependen de la articulación de prácticas locales y particulares formando un movimiento móvil y descentrado (Lloyd y Thomas 1998, 125, traducción propia).

Hacia mediados del siglo XIX, en concreto entre 1830 y 1860, se reconoce el sentido de las transformaciones culturales sin las que la nueva sociedad no se entendería, como la ecuación sumisa entre educación y normalización o el paso de una pujante prensa obrera a una prensa para obreros cada vez más expansiva y masiva. Ante la necesidad de una ciudadanía nacional disciplinada y civilizada, el concepto de clase empezó a quedar subsumido en la idea de masa, otro buen ejemplo de cómo un signifiante puede funcionar de forma persuasiva a la hora de aglutinar y neutralizar posiciones e intereses diversos y en conflicto. Al cobijo de los discursos en favor de la «emancipación humana», la modernidad se prepara así para instaurar un régimen de nueva hegemonía. Esta hegemonía que, como se sabe, permitía una convergencia funcional de Estado nación y mercado capitalista, se formuló, culturalmente hablando, como una alianza entre Cultura (o alta cultura) y cultura masiva o mercantil —más adelante volveré sobre este punto—. Se trata de una hegemonía que busca funcionar como consenso tácito y general, al tiempo que, con la otra mano, prepara una máquina tendencialmente autoritaria y selectiva.

La expansión del modelo cultural europeo no puede separarse de la historia del colonialismo moderno, que está a su vez en la raíz de

los procesos de globalización económica en marcha. Como ha explicado de forma certera y polémica Lizcano (2001, 53), «el espacio del Estado nación erigido por la tribu de los mentes-en-una-cuba se instituye primero contra otras tribus europeas y luego contra las tribus de todo el planeta, sobre el arrasamiento de los lugares concretos y sobre su posterior reconstrucción caricaturesca mediante términos (ciudadanía, leyes, derechos) y límites (fronteras) abstractos». Para Edward Said, «la cultura tiene que verse no solo como excluyente sino también como exportada» (Williams y Said 1997, 238), en el sentido de que el modelo cultural occidental o moderno, su gestación y configuración hegemónica, no puede imaginarse al margen de los procesos imperialistas que atravesaban y atraviesan nuestra época.

Por ende, puede afirmarse que el idealismo de la Cultura, es decir, los discursos y las prácticas que contribuyeron secularmente a la identificación de la cultura con la Cultura (de las élites europeas), se ha hecho obvio, incluso brutalmente evidente, en numerosos contextos y períodos. Al subsumir lo social en la categoría de lo nacional, la cultura se constituye en conjunción con el asentamiento de las revoluciones burguesas, la formación de los Estados modernos y su expansión colonial. Lo nacional (fundamentalmente centroeuropeo) se alía así con el falso universalismo que defiende el necesario perfeccionamiento espiritual de los pueblos salvajes. Por otra parte, esa ambiciosa conversión en categoría identitaria le permite a la cultura adaptarse a la matriz del pensamiento hegeliano, es decir, al proyecto de reducir el saber a un todo sistémico, autosuficiente y trascendente. En otras palabras, la cultura se dispone a ocupar un lugar que será clave en las ciencias sociales, siempre y cuando estas —y el matiz puede ser importante— no abandonen su condición de disciplinas sistémicas, o sea, de ciencias. Véase si no el caso relevante de Wilhelm Dilthey, quien, en su ya madura e inacabada *Introducción a las ciencias del espíritu* (1883), va a distinguir en primer lugar entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu para, dentro de estas, proponer una consiguiente división entre «ciencias de la organización *externa* de la sociedad» y «ciencias de los *sistemas* de

cultura». Los subrayados son míos, pero me temo que los términos de Dilthey son de por sí bastante elocuentes.

El mayor peligro de esta perspectiva idealizada e institucionalizada (esto es, naturalizada) sobre la Cultura radica todavía en que su obviedad no nos deje reconocer su actualidad. Pondré solo un ejemplo. Mientras escribo estas páginas, la prestigiosa editorial Taurus está lanzando al mercado español la tercera edición (en solo cuatro meses) del libro de D. Schwanitz titulado *La cultura. Todo lo que hay que saber*, cuya versión original en alemán apareciera en 1999. En la apertura del capítulo significativamente llamado «Un capítulo del que no se debería prescindir» puede leerse que «llamamos cultura a la comprensión de nuestra civilización. Si esta fuese una persona, se llamaría Cultura» (Schwanitz 2002, 395). La marca idealista de expresiones como las que definen la cultura, en esa misma página, como «el estado de buena forma del espíritu», su apariencia amable, así como la aseveración bienintencionada en el sentido de que «la cultura ha de acreditarse como una forma de comunicación» (2002, 494), se compaginan problemáticamente con otros gestos argumentativos que organizan el hilo del libro, como el nada desdeñable de dedicar el primer capítulo a la «Historia de Europa» (¡no esperaríamos encontrar las raíces de la Cultura en América Latina, en África o en Oriente!) y los siguientes a esbozar un panorama de la más convencional historia del arte. No en balde, si el libro se lee con calma, uno puede incluso descubrir que la amabilidad de las definiciones iluministas y modernas va unida a una actitud combativa contra todo pensamiento crítico radical: al marxismo (sic) lo tilda Schwanitz de «teoría out» (2002, 347), el lenguaje de la teoría crítica es «mega-out» (2002, 355) y, más allá de corrientes específicas de pensamiento crítico, quien crea en la posibilidad de una transformación social o de «una sociedad alternativa» incurrirá en el humillante error de no comprenderse a sí mismo (2002, 377). El boom editorial que este libro está suponiendo puede entenderse, en fin, como un fenómeno anecdótico y puntual, o como una manifestación epidérmica de procesos ideológicos y sociales más profundos y duraderos. En esta segunda

opción, *La cultura. Todo lo que hay que saber* cumple todas las condiciones para ser leído como desarrollo de una larga y poderosa inercia crítica o, como se dice coloquialmente, como la simple punta del iceberg.

El universalismo civilizador, al estilo de algunos escritos de Condorcet revisados por Mattelart (2000), tan grato al llamado Siglo de las Luces, permite defender modos de gobierno que superen el sistema de propiedad feudal en favor de una libertad y de un progreso ensombrecidos por la represión sistemática y violenta de toda alternativa. Los límites de la cultura van a ser los límites de la democracia. Si alguien carece de la virtud que es el conocimiento de los «verdaderos ideales» y no dispone por tanto del derecho a manifestarlos o difundirlos, ese, por su propia naturaleza, es el sujeto sin cultura, el individuo inculto, esto es, la parte alarmantemente más ingente del cuerpo social —verdad que puede parecer chocante, pero que históricamente se aplica tanto a la Europa del siglo XVIII como a la *aldea global* del siglo XXI—.

En el trasfondo de estos cambios históricos, sin embargo, la cultura quedaba disponible para sabotear su misión. Es decir: a la vez que desempeña esta función estructuralmente estratégica, y para poder realmente articular ese sistema de poder integral, la cultura queda emplazada, por definición, en el pliegue no visto de la estructura, como principio abstracto pero constitutivo de lo nacional. Puesto que lo cultural va a funcionar como medio de articulación del nuevo mapa sistémico, atravesado así por un estatuto (de)constructivo, esta misma condición le confería una estratégica capacidad creativa y crítica. Si la cultura podía convertirse, como si dijéramos, en la llave de control para la integración de un nuevo orden institucional, podía hacerlo solo al precio de convivir con su propia amenaza, la de ser también herramienta de descontrol, desintegración o desorden. La condición de la cultura es entonces *crítica* (en el sentido de *crucial*), para empezar, en cuanto lugar de cruce, de ensamblaje de un nuevo modelo social. Por eso mismo, como se apreciaría con el tiempo, los dispositivos culturales podrían ser un ámbito prioritario para proyectos alternativos de resistencia y de lucha, cuya condición *crítica* (en

el sentido ahora de *subversiva*) tendría que pasar necesariamente por el intento de desmontar y remontar ese modelo hegemónico de sociedad. Espero que esta forma de argumentar sea útil para comprender, por ejemplo, por qué Bauman ha escrito que, más allá del caso moderno, el atributo más importante de toda cultura es su capacidad crítica (2002, 337) —palabras que, en una lectura precipitada, podrían parecer paradójicas en relación con la definición oficial de la cultura en la modernidad como medio de jerarquización y de control—.

Desde el punto de vista del análisis interpretativo, quizá se entienda entonces el porqué de las siguientes palabras de Williams (1980, 23):

El concepto de cultura, cuando es observado dentro del contexto más amplio del desarrollo histórico, ejerce una fuerte presión sobre los términos limitados de todos los demás conceptos. Esta es siempre su ventaja; asimismo, es siempre la fuente de sus dificultades, tanto en lo que se refiere a su definición como a su comprensión.

No límite institucional, sino la condición misma de que todo límite pueda siquiera concebirse, compartirse e institucionalizarse es como si lo cultural hubiera quedado emplazado en un espacio doble, a la vez espiritual y profano, ideal y material, visible e invisible. No parece casual, en este sentido, que en el momento en que la confianza (¿ciega?) en la visibilidad como fuente de conocimiento empírico, positivo, de valor de verdad y de autoridad del saber, en ese momento, la cultura —con minúscula ahora— solo pueda ser lo borrado por la cientificidad moderna, la condición negativa del todo social, el espacio de fondo sobre el que este se recorta y se reproduce, por tanto, como un todo falsamente total, como un territorio delimitado por fronteras que lo cruzan y lo rodean. Como explica De Certeau (1990, 19):

Puesto que la cientificidad se ha dado unos lugares propios y apropiables por proyectos racionales capaces de establecer sus

procedimientos, sus objetos formales y sus condiciones de falsificación, puesto que se ha fundado como una pluralidad de campos limitados y distintos [...], ha constituido el todo como su resto, y este resto se ha convertido en lo que llamamos *cultura* (traducción propia).

La cultura en su acepción más abierta y aterrizada no se deja encasillar en los sistemas de la Ciencia. Pero tampoco puede ser ignorada completamente por el sistema ni por ningún régimen de saber/poder, puesto que lo constituye como tal. En otras palabras, que quizá De Certeau suscribiría, la cultura es asumida por un diseño institucional que la invisibiliza. De ahí la tensión que su práctica y su teoría incorporan. La cultura ordinaria o de la vida en común, en tanto condición de las nuevas formas de entender la práctica social, las relaciones sociales e institucionales, está, claro, dentro de la sociedad moderna, pero en tanto autoridad o enclave legitimatorio (la Cultura) está asimismo fuera de lo cotidiano o, al menos, por encima. O ni dentro ni fuera, la cultura estaría dejando emerger aquello que haría viable tanto el orden ideológico que resulta de esta frontera como, a la vez, la posibilidad de tácticas de resistencia a esa frontera y a la violencia implícita que presupone. Así, la cultura promete un sueño de progreso humano, universal, pero a ella misma le cuesta conciliarlo: por la noche la asaltan sus fantasmas.

Cultura a la intemperie

Abrir una consideración de la cultura que desborde el marco tradicional de su delimitación institucional, mirarla cómo avanza insegura por la vida social, materialmente humilde, poniendo a dialogar sus divergencias, asomándose a sus fisuras, sería como pensarla a la intemperie, es decir, como insinúa el vínculo etimológico, pensarla de una forma intempestiva. Esto es lo que produce como efecto considerarla como dimensión simbólica de la práctica social, una caracterización que busca

hacerse eco de cómo R. Williams había procurado aterrizar y democratizar el concepto de cultura. Lo que aquí emerge, claro está, no es tanto una oposición a la herencia de la Cultura como una oposición a la identificación acrítica de *cultura* con *Cultura*. En este sentido obtenemos una definición de cultura amplia y flexible, que de hecho se ha venido utilizando con acierto en la antropología y más esporádicamente en la sociología y hasta la economía actuales.

Esta definición general, no e incluso anti-institucional, al ampliar la noción oficial de Cultura, nos puede permitir reconocer los límites pragmáticos que esta había incorporado y naturalizado. Desde la perspectiva general, la cultura designa una mediación que permite a los sujetos sociales conocer y manejar su realidad, que les ofrece la autoconciencia de sus relaciones mutuas, así como la forma en que se distinguen y se relacionan lo subjetivo y lo objetivo, lo individual y lo social, lo interior y lo exterior, precisamente en cuanto estas polaridades son construcciones culturales y no naturales. La cultura sería entonces el lugar de encuentro entre el «animal simbólico» (Cassirer) y el «animal político» (Aristóteles): espacio de significación y abstracción, sí, pero no meramente un ente ideal, sino también, desde el principio, un modo de actuar y de vivir. Dicho con otros términos, disponemos ahora de una herramienta conceptual que hace viable, e inevitable, reconectar lenguaje y acción social, lo abstracto y lo concreto, teoría y práctica, es decir, toda esa serie de escisiones que caracterizan el pensamiento metafísico o idealista tradicional, el armazón epistemológico que nos protegía, y a la vez nos aislaba, de la intemperie real del mundo.

Sin límites fijos o preestablecidos, como no podía ser de otra manera, la cultura no obstante nos remite a *algo que (se) construye (según) la forma de nuestras relaciones*. Y de esto se extraen al menos tres ideas básicas. La primera: que eso que un tanto esquemáticamente llamamos «realidad social» está hecho de constructividad y creatividad, y que es por tanto menos un hecho en sí, o un conjunto de hechos ya dados, que una serie de procesos que se encuentran y desencuentran siempre de

forma inacabada. Evidentemente, esto cuestiona no solo la usual absolutización de los métodos positivistas y empiristas en la teoría social, sino también, y por la misma razón, la actual hegemonía de las ideologías conservadoras y dogmáticas, con su credo incansable en el «¡esto es lo que hay!». Sin duda, con ello se relaciona tanto la conocida desconfianza del nazismo hacia la capacidad crítica de la cultura (a la vez que su entronización de la Cultura como entidad fundamentalmente estética) como el recurso productivo a la cultura como herramienta de lucha política por parte de los movimientos sociales de izquierdas y los ateneos libertarios. Por esta vía, pues, conocer cómo la cultura ha sido utilizada con fines de control y disciplina nos ayuda a la vez a comprender su potencial para el conflicto o, como dice Bauman (2002, 343), para «la revuelta intratable», esto es, aquella que, antes que nada, no se agota en la realidad objetiva, la desborda, la acerca hacia lo utópico que esa realidad esconde, le enseña el camino que va de la necesidad a la libertad. Bauman (2002, 335) lo explica así:

La cultura humana, lejos de ser el arte de la adaptación, es el intento más audaz de romper los grilletes de la adaptación en tanto que obstáculo para desplegar plenamente la creatividad humana. La cultura, que es sinónimo de existencia humana específica, es un osado movimiento por la libertad, por liberarse de la necesidad y por liberarse para crear. Es un rotundo rechazo a la oferta de una vida animal segura. Por parafrasear a Santayana, es un cuchillo cuyo filo aprieta siempre contra el futuro.

La segunda idea implícita en esta noción abierta de cultura hace hincapié en su componente relacional, políticamente radical. Si, como argumentara detenidamente Voloshinov (1992), toda práctica significativa o lingüística (en sentido amplio, no solo verbal) se funda y se despliega como práctica social, entonces el motor de la cultura en su acepción antropológica o general ha de ser más la dialogía y la comunicación que la identidad y la información. Claro que identidad y dialogía, o información y comunicación, no pueden separarse en la práctica, pero

desde el punto de vista epistemológico, la teoría de la cultura avanza en sentidos incluso divergentes según priorice uno u otro polo de ese vínculo necesario. El enfoque dialógico, como en Voloshinov o en Bajtín, tiende a concebir y a proponer redes abiertas donde el enfoque monológico o informativo se preocupa sobre todo de delimitar conjuntos cerrados y unidireccionales. Esta es la opción célebre de *La teoría matemática de la comunicación*, de C. E. Shannon y W. Weaver (original de 1949), ensayo que no fue sino una cristalización madura y tecnificada del paradigma funcionalista que entiende por comunicación una relación unidireccional, y tramposamente horizontal, entre los roles prefijados del emisor y el receptor, según un divulgado esquema que luego usaría tanto la lingüística de R. Jakobson como la semiótica general de U. Eco o la semiótica de la cultura de I. Lotman (Méndez Rubio 1997, 83-92). Como nos recuerdan las secciones habituales de la prensa diaria, todavía separamos comunicación de cultura, y asimilamos cultura a alta cultura o cultura estética. Siguiendo a Voloshinov (1992), el enfoque funcionalista viene marcado por un objetivismo abstracto que difícilmente cuestiona el *statu quo* y que termina por olvidar que, hablando de producción lingüística o cultural, las categorías de sistema, propiedad o identidad solo pueden abordar muy restrictivamente su dinámica radicalmente comunicativa.

En tercer lugar, una última obviedad: que hablar de cultura como práctica social nos conduce a afirmar que no hay cultura sin sociedad y que no hay vida (ni grupo ni sujeto) social sin cultura(s) que la constituyan justamente como social. Y en este punto volveríamos a una idea anterior, que el antropólogo U. Hannerz (1998, 74-75) resume así:

El concepto de cultura continúa siendo la palabra clave más útil que tenemos para compendiar esa capacidad peculiar de los seres humanos para crear y mantener sus propias vidas conjuntamente, y para sugerir que es provechoso indagar con libertad y amplitud de qué manera las personas se montan su vida.

El término *incultura*, por tanto, tan a menudo utilizado como arma arrojadiza, proyectaría en el uso común un espacio socialmente impracticable. Y esto en cuanto este término se apoya en la premisa de que existe un todo homogéneo y unitario, que puede en cierto modo cuantificarse (alguien podría ser más o menos *culto*), lo que es cierto si por cultura se entiende ante todo un sistema de informaciones y saberes que se adquiere y se transmite, pero que no lo es tanto si pensamos en una práctica relacional y socialmente variable. Con otras palabras, todo parece indicar que no podemos conformarnos con un concepto unitario de cultura como el general o antropológico aquí presentado. Este concepto es útil para resituar el debate y orientarlo en una dirección crítica, pero por sí solo no dejaría de plantear obstáculos a una posible investigación sobre variantes, diferencias o desigualdades culturales, es decir, a una teoría crítica de la cultura atenta a la centralidad del poder a la hora de explicar aquello que analiza.

En definitiva, la necesidad de articular distinciones cualitativas en el terreno de la cultura resulta un reto costoso pero inminente. Hasta hoy las distinciones entre culturas se han apoyado fundamentalmente en diferencias de tipo nacional o étnico, lo que está dando frutos innegables a la hora de explicar las actuales dinámicas de globalización, pero se presta muy escasa atención a las diferencias transversales o verticales, siguiendo criterios pragmáticos (frente a las «horizontales» o étnicas, siguiendo criterios geográficos). Sin embargo, parece claro que una teoría crítica de la cultura no puede prescindir de estas diferencias pragmáticas entre modos de concebir la producción cultural dentro de una misma sociedad o unidad (trans)nacional.

Aquí conviene recordar la actualidad que en este sentido tienen tres tendencias o escuelas que a lo largo del siglo xx fueron poniendo las bases de una crítica de la cultura políticamente incisiva. Por tratarse de argumentos bien conocidos y que cuentan ya con un importante repertorio bibliográfico, solo mencionaré aquí la relevancia ineludible del llamado Círculo de Vitebsk (Voloshinov, Bajtín, Medvedev), la Escuela

de Frankfurt (Adorno, Horkheimer, Marcuse) y los primeros *cultural studies* del Grupo de Birmingham (Williams, Hoggart, Hall). Los primeros se enfrentaron polémicamente al problema de la especificidad de los artefactos culturales y artísticos, así como al desafío de ir esbozando pautas teóricas de tipo interdisciplinar siguiendo un marxismo heterodoxo no determinista. Su enfrentamiento con el marxismo canónico, al igual que en Frankfurt y Birmingham, era a pesar de todo un intento de reaproximarse a las primeras propuestas del Marx menos divulgado y más intratable, aquel que, como bien ha destacado más tarde Fernández Buey, estaba preocupado por conjugar la filosofía y la economía con lo que hoy llamaríamos una «crítica de la cultura» (Fernández Buey 1998, 54). En cuanto a la voluntad de combinar registros y enfoques no especializados, conviene recordar que

esa forma de proceder es apreciable ya en los primeros escritos de Marx. Es parte de su originalidad como pensador, pues el traslado de conceptos de unos campos del saber a otros rompe la compartimentación de los saberes, que era ya característica de la vida académica; da a la mirada intelectual un nuevo ángulo, y permite la acuñación de nociones nuevas que actúan como un revelador de aspectos oscuros de la realidad (Fernández Buey 1998, 52).

Esta vocación por entender el trabajo interdisciplinar como revelador de lo no visible, como una manera de ampliar las dimensiones políticas de la teoría, es una constante en estos tres grupos, y seguiría siendo una condición *sine qua non* para la *sociología de la cultura* esgrimida por los últimos trabajos de Williams (como se observa, por ejemplo, en Williams 1982, 28 y ss.).

Del legado frankfurtiano nos ha quedado, entre otras muchas cosas, su insistencia en pensar la cultura como un lugar crítico o negativo, principio activo de esperanza: «Identificar la cultura únicamente con la mentira es de lo más funesto en estos momentos», diría Adorno (1998, 42). Esta convicción se dio unida al esfuerzo por concebir el

trabajo intelectual en dialéctica con el positivismo à la Popper (Adorno *et al.* 1972), es decir, por construir —usando términos cercanos a Ricoeur (1994)— una *crítica utópica* de lo que existe desde lo que no existe pero debería existir. Resumiendo tal vez en exceso, podría señalarse que la crítica utópica aporta a la teoría de la utopía cuatro rasgos imprescindibles para que esta pueda jugar un papel revolucionario: que sea valorable solo en sus relaciones polémicas con lo que existe, con el terreno de las ideologías; que se tome como una dimensión (im)posible de todo lenguaje, a través de la tensión significativa presencia/ausencia que constituye todo discurso o producción simbólica; que funcione, por tanto, más como una marca de distancia simbólica o metafórica (a modo de negativo de una imagen) que como un referente mítico o solo ideal; que entonces tenga repercusiones prácticas en la medida en que nos invite a ver y vivir el mundo de otro modo. Como en el caso de los primeros utopistas (Moro, Campanella), la fabulación era una táctica cultural para realizar una crítica de la propiedad privada desde una concepción comunitaria de lo social, así la mirada utópica es también una posición que arranca de lo histórico material y que se proyecta ahí necesariamente.

En relación con los estudios culturales, en fin, dentro de la crisis que recorre el contexto académico internacional se está dando tal confusión (no siempre desinteresada) que se hace preciso una mínima puntualización. En principio, y de una forma muy sintética, las propuestas principales de los estudios culturales pueden agruparse en torno a tres características clave: para empezar, una perspectiva no elitista sobre la cultura, que los dotó de una extraordinaria capacidad para investigar cuestiones relativas a la cultura popular o popular-masiva de forma crítica, es decir, reivindicando las mediaciones y formas de recepción productiva (*agency*) que se desvían del orden ideológico dominante, desafiándolo de forma a menudo invisible. Así pues, «la tarea de los primeros estudios culturales era explorar el potencial para la resistencia y la rebelión contra determinadas fuerzas de dominación» (Barker y Beezer 1994, 15). O, como ha preferido expresarlo Gitlin (en Ferguson y Golding 1998, 82), «la cultura continuaba la política radical por otros

medios». Así como la politización distanciaba su perspectiva de la supe-rescuela funcionalista norteamericana, este impulso de *mundanización* de la teoría los llevó no solo a desarrollar el trabajo crítico de la Escuela de Frankfurt, sino a dialogizarlo polémicamente, visto que dicha escuela había caído en un cierto aristocratismo estético a la hora de considerar lo popular, y esto con la excepción de Benjamin, cuyas investigaciones fueron recuperadas y actualizadas a partir de los años setenta.

Este proyecto crítico se canaliza a través de una deliberada inclusividad epistemológica (Hall 2000) y métodos interpretativos que apuestan por el bricolaje, la apertura y la movilidad de los enfoques, desde la conciencia de que el conocimiento avanza de forma fructífera solo mediante la diversidad y que la ruta del monopolio del saber es la ruta del poder a corto plazo y la autoextinción a largo plazo. Con la actitud del *bricoleur*, que Lévi-Strauss vinculaba a las genealogías del pensamiento salvaje, estos ensayos hacían eco de tácticas compositivas no solo del arte de vanguardia, sino de la forma indisciplinada que la cultura popular tiene de concebir los textos y los géneros de discurso. En palabras de Barker y Beezer, no sin cierta ironía (1994, 8):

Los estudios culturales eran la calle golfa de un área temática; cortaban los pañuelos de otros cuando les convenía, pero usándolos para dar brillo a los zapatos o para remendar la ropa, manoseando los modales académicos; eran descarados con todos [...]. Al mismo tiempo, proseguían otras clases de relaciones igualmente importantes con una diversidad de movimientos políticos radicales: organizaciones socialistas de vez en cuando, el movimiento feminista, organizaciones antirracistas, organizaciones de artes y de cultura local.

Pero, como se desprende de la segunda parte de esta cita, la aproximación dialógica defendida por los estudios culturales quedaría mutilada si se viera reducida a un cruce inter o incluso anti-disciplinar(io). Como se deriva de lo anterior, la tercera posición definitoria de los estudios

culturales, y en esto volvía a ponerse de manifiesto su deuda con el marxismo más perdurable, consistía en una defensa de la reconexión entre teoría y práctica en un sentido tan amplio como cotidiano. Siguiendo a Grossberg, H. Giroux (1996, 202-203) lo resume concluyendo en una doble función social de este modo de entender la investigación:

En primer lugar, mantienen viva la importancia del trabajo político en una «era de posibilidades menguantes». Esto es, radicalizan la noción de esperanza politizándola en lugar de idealizarla. En segundo lugar, se niegan a hundir un compromiso de trabajo político en el helado invierno teórico de la ortodoxia [...]. La idea de que los estudios culturales son inestables, abiertos y siempre contestados se convierte en la base de su acción de escribir de nuevo, así como en la condición de la autocrítica ideológica y de la construcción de agentes sociales dentro y no fuera de las luchas históricas.

Por cierto, la conexión de la teoría crítica con la práctica alcanza en Giroux, como en muchos otros, un interés por la práctica pedagógica como espacio de resistencia y educación popular —en la línea de la «teoría de la acción dialógica» planteada por Paulo Freire ya a finales de los años sesenta (Freire 1995)—. Contando con esta dispersión, con el paso del tiempo, y en paralelo a su institucionalización en las principales universidades a nivel internacional, especialmente en Estados Unidos a partir de los años ochenta, los planteamientos de partida se han ido reconvirtiendo y pacificando, en un proceso típico de expansión, solidificación y cierta inercia autocomplaciente.

E. Grüner (en Jameson y Zizek 1998, 11-64), en convergencia con la revisión realizada por Ferguson y Golding (1998), ha cifrado los límites actuales de esta tendencia teórica en su fetichización de los particularismos, que conduciría a un creciente eclecticismo acrítico, así como en su progresivo reduccionismo teorista que tiende a concentrarse en un imperialismo textual autosuficiente e inoperante en lo político. Grüner

viene haciendo hincapié en la urgencia de revitalizar los *cultural studies* con una teoría crítica de la cultura que los aleje de aquello en que se están convirtiendo: una reproducción calcada de la ambigua lógica cultural del capitalismo tardío. Desde esta perspectiva,

los estudios culturales —y con mejores títulos la llamada «teoría poscolonial»— deberían haber jugado un papel importantísimo en esa reconstrucción de una teoría crítica del presente, para la cual el marxismo tradicional, por sí mismo, es insuficiente (aunque de ninguna manera prescindible). Pero no podrán hacerlo a menos que *superen* su captura acrítica por el textualismo, lo microcultural, la celebración de la «hibridez» y la tentación de fascinarse con los aspectos «atractivos» de la globalización y la postmodernidad (Grüner 2002, 39-40).

Los argumentos de Grüner, pese a su excesiva generalización, resultan cruciales para entender qué pasa cuando la perspectiva culturalista aterriza en un contexto social tan agudamente crítico como es hoy el de América Latina, desde una mirada que no puede coincidir sin más con la proveniente del contexto español, pero que sin duda está más cerca de esta que del *mainstream* de las investigaciones estadounidenses y anglosajonas en este campo.

Una vez más, ha sido R. Williams quien mejor ha formulado la génesis, el avance y las posibilidades de futuro de esta corriente teórico-crítica, hoy en la encrucijada por tantos motivos que tienen que ver con sus textos y sus contextos. La radical vocación social de los estudios culturales, así como las resistencias (y no solo las complicidades) institucionales que esta actitud provoca en el día a día, están compendiadas en el siguiente párrafo de uno de los últimos escritos de Williams (1997, 199):

Si ustedes aceptan mi definición de que es verdaderamente a esto a lo que se refirieron los estudios culturales, a asumir lo mejor que podamos el trabajo intelectual y seguir con él este camino

muy abierto para vernos frente a personas para las cuales no es un modo de vida, para las cuales no significa ninguna probabilidad de empleo, pero para quienes es una cuestión de interés intelectual propio, de su propia comprensión de las presiones que sufren, presiones de todo tipo, desde las más personales a las más políticas en términos generales, si estamos preparados para aceptar este tipo de trabajo y revisar el programa y la materia lo mejor que podamos, en este ámbito que permite esa clase de intercambio, entonces los estudios culturales tienen sin duda un futuro muy notable.

La orientación pedagógica de Williams es ejemplar por cuanto ilumina modos actualizados de producir una conciencia crítica no *desde arriba*, sino *al lado de* los colectivos y movimientos sociales, incluso o ante todo contribuyendo a crear las condiciones institucionales para que esos mismos movimientos produzcan esa misma conciencia. Y esto teniendo en cuenta las dificultades que un entorno ferozmente neoliberal plantea a este tipo de trabajo intelectual.

Para acabar con esta sucinta presentación de los estudios culturales con un nuevo gesto de bricolaje intertextual, y una vez reconocida la urgencia de su rearticulación con una teoría crítica de la cultura (Méndez Rubio 2008), podría reproducirse aquí una cita final. Desde una enunciación consciente del abrazo entre utopía y dolor, las siguientes líneas proceden de un capítulo de I. Chambers titulado «La herida y la sombra» (1995, 169) y echan luz sobre cómo ver en los estudios culturales aquello que no siempre se ha visto:

De modo que los estudios culturales, como metáfora coyuntural de los encuentros críticos, solo pueden implicar una voz viajera, una crítica diseminadora. En tanto disposición intelectual, adquieren forma y pertinencia en los cruces, intersecciones y entrelazamientos de las vidas, situaciones, historias donde moran y se transforman. Ese pensamiento y esa práctica no flotan

libremente ni son intemporales, sino que se reúnen en esa instancia benjaminiana en la que el pasado y el presente se funden en la constelación del ahora [...]. Entendidos en estos términos, los *estudios culturales* no son un mero aditamento radical que se debiera instilar en las diferentes mezclas de historiografía, sociología, estudios fílmicos o crítica literaria. Están suspendidos entre estos ámbitos. Los matizan, cuestionan la naturaleza y la pertinencia de sus lenguajes: existen, si se quiere, como una herida en el cuerpo del conocimiento, expuesta a las infecciones del mundo.

Cultura, en suma, como encrucijada decisiva. Herida del mundo, expuesta al mundo, a su intemperie: cultura al descubierto. Crítica atenta, en vela, viviendo en su deseo (o en la fragilidad) de no dejar de ser intempestiva.

Distinción crítica, cuestión práctica

No es fácil abordar una forma razonable de salvar los límites de los tratamientos dominantes de la cultura, ya sean preferentemente antropológicos, filosóficos o sociológicos. Como he intentado explicar, estos límites tienen que ver básicamente con el idealismo del enfoque y la supuesta homogeneidad del objeto de estudio. La investigación está avanzada, al menos en cuanto a volumen bibliográfico, en el terreno de la dimensión general o antropológica de la cultura, incluso en lo que atañe a las diferencias culturales según principios étnicos o identitarios. Pero ¿son todas las diferencias institucionales una derivación del mecanismo de identidad o es la identidad (la identidad nacional, por ejemplo) una exigencia de ciertos tipos históricos de institución?

Sigue haciendo falta un enfoque atento a las dimensiones socioinstitucionales de la cultura, pragmático, donde la cultura se sitúe

no tanto o no solo en «la vida humana», sino en espacios prácticos y formaciones sociales concretas. Sin duda, un trabajo fundamental en este sentido lo constituye el célebre estudio de Pierre Bourdieu *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, original de 1979. Afrontando el idealismo clásico de los ensayos sobre arte y cultura en las principales corrientes del pensamiento moderno, Bourdieu empezaba subrayando la necesidad de recuperar la dimensión social de la cuestión y reconocía que «la sociología se encuentra aquí en el terreno por excelencia de la negación de lo social» (1998, 9). La respuesta crítica que Bourdieu da a esta tradición idealista pasa por la pregunta clave sobre si este tipo de enfoque es realmente desinteresado (1998, 247), pregunta que se sabe retórica, pero que era y es urgente para una teoría crítica de la cultura. En cuanto a la premisa de homogeneidad del objeto, Bourdieu procura darle al tema un giro práctico y observa que «la aparente constancia de los productos oculta la diversidad de los usos sociales» (1998, 18). De esta forma, como después demostraría en más de un momento de su obra posterior, Bourdieu consigue poner las bases para una crítica del gusto entendida como crítica social, así como para desvelar hasta qué punto el *gusto* había sido utilizado, por parte de la clase burguesa, como medio para borrar dicha crítica del debate público.

Más allá de señalar que «los gustos son la afirmación práctica de una diferencia inevitable» (Bourdieu 1998, 53), Bourdieu queda atascado en un punto que Williams estaba por entonces planteando de una forma más abierta. Cuando Bourdieu entiende por *cultura* una especie de sustituto sublime de las apropiaciones materiales se acerca mucho a, o más bien reproduce de lleno una idea de la cultura como epifenómeno que estaba ya en el marxismo más economicista y determinista. Pensar la cultura *solo* como mecanismo de borrado de los intereses prácticos de la clase dominante, como era de esperar, tiene como más inmediato resultado (como premisa, de hecho) compartir la visión cultural de la clase dominante en momentos neurálgicos de la argumentación. Uno de estos momentos, el más importante para lo que aquí estamos discutiendo, es la bifurcación constante que Bourdieu realiza entre «cultura legítima»

o alta cultura y «cultura vulgar» o masiva, a partir de una concepción de la cultura como conjunto de artefactos simbólicos de distinta naturaleza estética. Así, el lugar residual que ocupa lo popular está cantado, pues solo le queda sitio entre el costumbrismo folclórico y una contracultura urbana reducible a «dispersos fragmentos» (1998, 402) disponibles, eso sí, para su reinterpretación activa en virtud del *habitus* de la clase obrera.

En última instancia, Bourdieu descuida las potencialidades críticas de lo popular porque ha descuidado, previamente, esa dimensión que hace de la cultura, de toda cultura, una práctica social de raíz dialógica. Y el matiz es más importante de lo que pudiera parecer: entre otras cosas, vista así (como sistemáticamente ha sido apartada de la vista), la cultura no puede encapsularse en territorios categoriales, ya sean estos referentes a la nación, la etnia o, en este caso, la clase. Al subsumir su planteamiento general, su voluntad de distinción crítica, en las diferencias entre clases sociales, Bourdieu pierde de vista aquellas prácticas en las que la cultura —en los casos de nuevos movimientos sociales o formas culturales populares, como el punk o el hip hop— a menudo desafía esas categorías del pensamiento moderno. En otras palabras, si las diferencias culturales se retrotraen a diferencias previas entre clases, es difícil explicar lo que pasa cuando, como en la actualidad, la cultura se está utilizando (desde todos los ángulos de la lucha social) para disolver y reformular las diferencias de clases tradicionales.

Otra cosa sería articular el análisis de clase con el análisis social o pragmático de la cultura y aplicarlo no solo a la cultura protegida por el Estado o el mercado, sino también a la cultura que la gente produce —efectivamente— a partir de fragmentos pero de manera crítica y creativa. Sin embargo, no parece que esto sea lo que Bourdieu hace. Su planteamiento, que es de una utilidad admirable, presenta también dificultades que tienen que ver con una definición problemática de lo cultural y una aplicación insuficiente de sus postulados. Por otra parte, la forma en que Bourdieu desestima las potencialidades de las contraculturas urbanas o

de la cultura obrera, además de explicarse por su excesiva confianza en demarcar un terreno (la clase) que estaba cambiando sus estrategias de articulación y resistencia, recuerda una actitud común entre otros prestigiosos pensadores marxistas, como Althusser o en cierto modo los miembros de la Escuela de Frankfurt. En su capítulo «The Working Class and the Popular» (1997, 11-27), V. Walkerdine habla de esta actitud en términos de un paternalismo de izquierdas que, incluso en gran parte los llamados estudios culturales, termina exotizando a la clase trabajadora y considerándola infantilizada, carente de conciencia política, olvidada de sus obligaciones políticamente transformadoras cuando, como sabe cualquier trabajador (no solo intelectual), los comportamientos de esa clase, de ese nuevo proletariado mundial, no se entienden en clave de revolución, sino de supervivencia. Y el esfuerzo por la supervivencia es cada vez más enorme, tanto que con frecuencia exige incluso acciones y actitudes contrarrevolucionarias. Decir esto, en fin, no es automáticamente descalificar la subjetividad de la multitud proletaria, o subproletaria, sino más bien, primero, indicar que a la hora de comprender las dinámicas de esa multitud «lo no dicho tiene que ver con la supervivencia» (Walkerdine 1997, 33), y segundo, que esa multitud se está preparando para moverse de formas más libres y eficaces que las que suponían las categorías de identidad o de clase.

Ante déficits teóricos y prácticos como los que en un escenario mundializado enfrenta una *crítica de la cultura como crítica social*, es fundamental, más que nunca, asumir como principio operativo básico que «es importante conocer cómo se hace cultura y cómo se organiza el acceso a ella, no porque explique la política, sino porque forma parte del proceso político» (Street 2000, 181). Esta es la idea que puede defenderse (Méndez Rubio 2008) en términos de una renovación práctico-social de la teoría crítica, y de los estudios culturales, mediante una reformulación de la distinción cultural que esté atenta a las dinámicas no vistas de lo popular. Claro que esta es una tarea ingente, de la que solo es posible ofrecer aquí algunos elementos para su discusión. Como hipótesis, considerando un contexto macro tan amplio y a la vez tan

poderoso como es la sociedad moderna que se está globalizando, la pregunta por *cómo se hace cultura* admite al menos una respuesta a partir de tres modos tendenciales que podrán reconocerse en la práctica mientras recordemos algunas precauciones previas.

En primer lugar, sociología y antropología vienen privilegiando la relación entre cultura y medio físico, pero la globalización está suponiendo precisamente una mutación de la experiencia colectiva del *lugar* y sus paradigmas espacio-temporales hacia nuevas identidades translocales o territorialidades sin raíces. En efecto, este desanclaje de las relaciones sociales es intrínseco a la naturaleza de la modernidad, lo que no significa que el proyecto moderno haya avanzado únicamente en la dirección de la libertad social, sino que, de hecho, ha aprendido a complementar el vínculo territorial del poder con nuevos vínculos que podrían llamarse ideológicos o corporales —por recordar la idea de *pastorado* propuesta por M. Foucault (2000)—. Desde una concepción de la cultura como práctica relacional, la aspiración científica a registrar empíricamente fenómenos objetivos se ve limitada por la activación de procesos radicalmente intersubjetivos y que tienen además que ver con esa especie de preconsciente colectivo, invisible, que es lo institucional. En este sentido, si hablamos aquí de *modos prácticos* hablamos de *tendencias*, de operaciones nunca del todo clausuradas en la medida en que justamente son operaciones culturales, que trabajan con materia dialógica, plurilógica y hasta heterológica por definición. Compensando no obstante esta (in)definición categorial (este sincategorema) está el hecho de que se trate en todo momento de tendencias concretas y reales —exigencia ineludible para el tipo de pensamiento crítico que aquí se defiende—.

En segundo lugar, no hablaremos de tipos de cultura como se habla de conjuntos de objetos (productos, textos) o de «bienes inventariables» (Benjamin), lo que sería ya tomar partido a favor de una mirada deudora de lo que el marxismo canónico llamaría fetichismo de la mercancía. En lugar de contemplar artefactos autosuficientes, o pendientes

de su uso social, deberíamos considerar prácticas, esto es, formas de la acción que, como tales, producirán artefactos culturales, desde luego, pero que necesariamente, y apurando el razonamiento, se dan antes y son más amplias como formas que las formas de los objetos producidos. Más que productos, o además de *productos*, es necesario aquí hablar en términos de *modos de producción* —y esto, siguiendo a Gramsci, abriendo los márgenes economicistas que estas palabras comportan—.

En tercer lugar, la última precaución que sería insoslayable avisa de un matiz ya implícito en lo dicho hasta aquí: que solo a un nivel expositivo podrá hablarse de formas aisladas, lo que supondría una concepción estática de la cultura, incoherente con la idea de cultura como circuito relacional (como *entre* articuladorio) defendida un poco más arriba. Tratándose de modos en contacto, se trata no obstante de modos diferentes, específicos, y esta es la única dificultad que la hipótesis, como hipótesis, quizá plantea a la hora de imaginarla. Los estudios más avanzados en este sentido avanzan ya en esta consideración de cruce o de circuito a la hora de explicar fenómenos culturales tan complejos socialmente como lo fue el teatro isabelino y la obra de Shakespeare, por poner un ejemplo tomado del ensayo de S. C. Shershow «New Life: Cultural Studies and the Problem of the *Popular*» (1998). Así pues, asumiendo desde el principio que «las prácticas culturales existen solo como sujetos y objetos simultáneos de apropiación mutua» (Shershow 1998, 40) podrá comprenderse mejor, espero, por qué «la extraña espectralidad (*ghostliness*) de la cultura parece residir en los intersticios mismos del conflicto social» y por qué «los estudios culturales deben encontrar una manera de pensar el campo de la cultura en sus aspectos contradictorios: reconociendo a la vez relaciones desiguales de poder y la simetría con que estos modos opuestos se construyen y reflejan entre sí» (1998, 42). La crítica de la cultura requiere aquí un pensamiento complejo y en conflicto, abierto a la detección de convergencias y divergencias, siempre en guardia contra toda visión estable de la cultura como lugar fijo, origen o instancia de una determinada identidad *a priori*. Shershow escribe (1998, 42-43):

Incluso a riesgo de obviedad, permítaseme afirmar una vez más que existen, por supuesto, diferencias materiales entre audiencias, prácticas y enclaves culturales, tanto como existen desigualdades económicas, modos de dominación o, en una palabra, clases sociales en el mundo. Quizá sea casi tan obvio como lo es hoy que la *cultura* existe siempre y únicamente dentro de un proceso dinámico de apropiación mutua en que textos y prácticas, imágenes y tropos convencionales —todas las diversas minucias de la vida social— circulan sin parar entre grupos distintos [de modo que], finalmente, *no existe nada parecido a una cultura popular o de élite autónomas o autosuficientes.*

Estamos condenados al mestizaje, y no solo en el sentido antropológico ni territorial. Pero *interculturalidad* es una palabra que aquí no hay por qué usar meramente al modo interétnico, tan en boga que incluso está atravesando un momento histórico de inflación semántica e ideológica. La noción de *hibridación*, que por ejemplo maneja García Canclini (2001, 14), ha contribuido, en efecto, a superar los riesgos de los discursos esencialistas sobre la identidad, la autenticidad y la pureza cultural en un contexto globalizado, así como está ayudando a repensar la modernidad como totalidad irresuelta, resistente tanto a la mutilación disciplinaria de la teoría como a la armonización liberal de lo político. Sucede, sin embargo, que si la distinción antropológica no toma en consideración las diferencias prácticas y de poder que atraviesan y anteceden a las culturas étnicas (y que las denominan y clasifican como tales) corre el peligro de converger con su enemigo neoliberal, si no en sus intenciones, sí en sus efectos, es decir, en la celebración acrítica de una postmodernidad plural y cada vez más abierta.

Así pues, los *modos tendenciales o formas prácticas de cultura* que aquí cabe distinguir se basan en una triple posibilidad:

I. Lo distintivo del primer modo es su combinación de una relación tendencialmente unidireccional entre emisor y receptor, que de hecho

segmenta sus posiciones como roles diferentes en el espacio cultural, con un contexto micro, que incide en desplegar filtros (económicos, políticos, simbólicos) para delimitar una separación estable entre dentro y fuera, interior y exterior, o, digamos, quién puede y quién no puede acceder a ese espacio legitimado. Es razonable interpretar que esta tendencia a la clausura, incluso solo como tendencia, pudiera venir condicionada por y estar a la vez condicionando una alta especialización de los códigos, un régimen de competencia (en el sentido de capacidad operativa) avanzada de parte de los participantes. Igualmente razonable parece pensar que un modelo de cultura selectivo y especializado como este puede cumplir funciones de utilidad social en un contexto de sociedades complejas como el actual. De hecho, estoy convencido de que los tres modelos que aquí se presentan son socialmente complementarios, incluso necesarios. Ahora bien, también quisiera defender que lo que en última instancia resulta más institucional que socialmente necesario es la primacía de los dos primeros sobre el tercero, es decir, sobre aquel modo de reproducción sociocultural que incorpora, tendencialmente, pautas de relación más participativas, igualitarias y democráticas.

En la ópera o en la ponencia del congreso científico, los participantes se presentan como auditorio exclusivo, incorporando así el riesgo continuo de convertirse en un espacio o un colectivo socialmente excluyente. Entiéndase que he dicho *riesgo*, no *rasgo*. Evidentemente, es problemático justificar que las más diversas e interesantes manifestaciones artísticas estén condenadas a una recepción minoritaria y exclusiva. Lo que sí es cierto es que, en el contexto de una sociedad elitista, la cultura de élite tiende a funcionar como tal. Pero este tipo de manifestaciones culturales, para ser cultura, ¿han de ser *alta* cultura o cultura de élite necesariamente? Puede que la única manera firme de responder a esto sea desde la convicción, cuando menos discutible, de que la humanidad ha de vivir necesariamente en un mundo institucionalmente jerárquico.

También es verdad que esta marca de relativa exclusividad de la alta cultura le confiere un margen de libertad (creativa, interpretativa, de sentido) que la posición social de los otros modos hace casi imposible de lograr. El aula, el teatro clásico y solo más débilmente la sala de cine comparten estas condiciones que de hecho los definen como ámbitos culturalmente autorizados. (El museo es un caso singular en la medida en que el emisor no es un individuo *in praesentia*, sino su obra, pero es sintomático el número de exposiciones y hasta museos que se presentan públicamente apelando al nombre propio del artista, del Autor [o autores]). Son espacios de Cultura por excelencia, que justamente hacen radicar en esa excelencia su poder para activar mecanismos de relación y distribución de roles, y que deben a ese estatus (¿y a esos mecanismos?) el hecho de ser espacios de opción preferente para las políticas de Estado, gobiernos y ministerios de Cultura —tal y como entienden estas instituciones el sistema político occidental moderno—. No en vano, hasta la actualidad, o al menos hasta el posible desplazamiento estratégico que fue el fenómeno masivo de ventas que supuso *Tutto Pavarotti* a principios de los años noventa y el *boom* general (incluso educativo) que vienen representando las nuevas tecnologías, este primer modelo ocupa una posición claramente hegemónica.

Aunque la tradición de profecías apocalípticas sobre el fin de la alta cultura a causa de la difusión de formas bajas o *vulgares* se remontan a la antigua Grecia, el debate entre alto y bajo es un debate que se intensifica singularmente a partir del siglo XVIII, cuando *cultura* comenzó a identificarse sólida y sistemáticamente con *Cultura*. La reacción aristocrática y después burguesa a la pujanza de lo popular y lo masivo, dentro de una sociedad industrial y de clases, formó parte decisiva en la configuración de la nueva estructura social moderna, donde las jerarquías (alto/bajo, clásico/vulgar) persistieron en un régimen de convivencia más complejo que el tradicional. Como se ha señalado con amplitud (Stallybrass y White 1986; Sieburth 1994), las clases más privilegiadas manifestaron un miedo endémico a los cruces y a la contaminación que las define no solo desde el punto de vista estrictamente cultural. Pero más allá de las diferencias

entre clases, es importante subrayarlo, este modelo termina por definir la civilización de Occidente. Así Sieburth, resaltando las implicaciones etnocéntricas, clasistas y sexistas de esta institucionalización, lo ha expresado con lucidez: «La oposición alto/bajo respalda nuestra autodefinición como occidentalizadores; hasta que no comprendamos las formas en que nuestra identidad ha dependido de ella no vamos a salir con éxito del intento por salir de ahí» (Sieburth 1994, 25).

II. A diferencia del modo anterior, cuya presencia es rastreable ya en la antigua Roma, este segundo caso es ya el caso de un diseño propiamente moderno, en el sentido de que históricamente no se ha dado ni en ninguna otra época ni en ningún otro espacio social. Su aparición, en el nivel macroestructural, no se entendería sin las necesidades de homogeneización y estandarización cultural necesarias para las nuevas formas políticas (Estado nación) y económicas (mercado capitalista). Aquello que define este modo masivo es su manera de ocupar un espacio pragmático intermedio entre los otros dos. Desde el ángulo cuantitativo, es un modelo al que pueden acceder como receptoras inmensas mayorías sociales, aunque sigue restringiendo el lugar del emisor a la capacidad de inversión, gestión y decisión de una serie de minorías o élites gubernamentales, financieras y publicitarias. Establece así un esquema difusor abierto, tendencialmente macro, que potencialmente puede alcanzar cualquier lugar en cualquier momento. Por eso, desde el punto de vista de la recepción es un esquema más participativo y hasta se podría decir que más democrático, lo que, obviamente, se consigue gracias a la mediación de tecnologías de reproducción industrial y electrónicamente avanzadas.

Desde un punto de vista cualitativo, esta democratización cultural masiva sigue limitada por un modo relacional que todavía mantiene como síntoma de parentesco con la alta cultura el hecho de instaurar vínculos que (una vez más, tendencialmente) son más monológicos que comunicativos en un sentido pleno —el caso de internet es distinto, pero no se sustrae del todo a la inercia de usos que, pese a ser complejos

o hipertextuales, todavía recurren con fuerza a prácticas unidireccionales o de *navegación*—. Las rutinas productivas de la cultura en una sociedad de mercado capitalista, marcada por su necesidad de establecer estándares del gusto y del consumo con un fin de beneficio rápido y expansivo, determinan aquí una cierta homogeneización de los códigos, que implica una cada vez mayor redundancia, esquematismo y espectacularidad si pretenden cumplir sus objetivos.

En teoría de la comunicación es un tema resbaladizo dirimir hasta qué punto los receptores son o no sujetos o roles pasivos (Méndez Rubio 2008). La idea, empíricamente contrastada, de que existen *audiencias activas* viene teniendo una comprensible aceptación en los estudios culturales y la sociología de la comunicación. Como forma de interacción tendencialmente unidireccional, es decir mutilada, la cultura masiva es en cualquier caso una forma cultural, es decir, es espacio potencial para el intercambio dialógico. El espectador masivo dispone, por supuesto, de capacidad de respuesta y reinterpretación de los mensajes, pero la estructura del sistema audiovisual no encauza ni desarrolla esa capacidad, sino que la limita a intervenciones periféricas, esporádicas y filtradas. No en balde, quienes vienen defendiendo un tratamiento euforizante y eufemístico de los *mass media*, como es el caso de J. B. Thompson (1998, 134), cuando llegan al punto de evaluar la posición y disposición de los receptores se ven obligados a hacer encajes de bolillos, como sucede con el siguiente argumento:

Los receptores pueden controlar la naturaleza y extensión de su participación y pueden utilizar la «casi-interacción» para satisfacer sus propias necesidades y propósitos; sin embargo, poseen relativamente poco poder para intervenir en la «casi-interacción» y determinar su evolución y contenidos (traducción propia).

El lector de estas frases puede entender que, si el receptor controla la satisfacción de sus necesidades y propósitos, pero no puede

intervenir en el proceso, entonces intervenir en el proceso cultural no estaría entre sus principales necesidades y propósitos.

Pacto inestable entre la cultura popular y la alta cultura, el modelo masivo gana una fuerza históricamente inédita a lo largo del siglo XIX para asentarse como marco de poder cultural hegemónico a finales del siglo XX, cuando el sistema político y económico, a partir de las experiencias norteamericanas tras la Primera Guerra Mundial, se hacen conscientes de que esa cultura permite transformar los aparatos de control social en una especie de *nueva diplomacia* a nivel intra e internacional, es decir, global. A esto se refiere A. Mattelart (1998) con el término «la fábrica cultural» cuando señala que el siglo XIX había consagrado la idea de la comunicación como agente civilizador, y que esta comunicación, en la práctica, funciona de una forma más informativa o propagandística que realmente comunicativa, por cuanto establece un modelo estructural de influencia difusionista del centro a la periferia en un sentido único. En la actualidad, sin ir más lejos, América Latina, con casi el 10 % de la población mundial suma menos del 1 % de las exportaciones culturales del mundo, mientras que la Unión Europea, con el 7 % de la población mundial, exporta en torno al 40 % de todo el comercio cultural. En el caso de Estados Unidos los porcentajes se disparan y en algunas ramas, como el cine o la información, su nivel de exportaciones alcanza el 90 % del total global. Siguiendo esta evolución estructural se observaría, en fin, que «la Primera Guerra Mundial ha conferido sus cartas de nobleza a la propaganda. La paz a su vez la consagra como un método de gobierno» (Mattelart 1998, 40). Se abre con ello la época de la «gestión invisible de la Gran Sociedad».

La progresiva centralidad sociopolítica del sector empresarial desembocará en la tiranía de lo masivo que supone la Global Information Infrastructure, es decir, aquella red informativo-propagandística encargada de gestionar el ocio, la visión dominante del mundo y un efecto de paz social que facilite, de hecho, la instauración de una guerra global permanente, invisible, contra los colectivos y países ajenos al sistema de

libre mercado, así como contra todo tipo de movimientos de resistencia antisistémica. Esta guerra sorda, disfrazada de lucha contra el terrorismo, acompaña así a un monetarismo virtual en expansión que se ampara en el anonimato de lo indiscutible —entendido no solo como una serie esquemática de puntos de vista dominantes sobre el estado de las cosas, sino también como un modo pragmático de comprender las relaciones comunicativas y culturales en sentido amplio—. Es el tipo de estructura sociocultural e ideológica que Debord llamará «lo espectacular integrado», esa nueva «guerra civil preventiva» (Debord 1999b, 86) protagonizada por entramados corporativos del sector audiovisual que son el rostro amable de un nuevo poder concentrado y a la vez difuso.

Es cierto que la absolutización que hace Debord de la condición espectacular en la sociedad masiva le lleva a un planteamiento determinista, asfixiante, que produce la sensación de cerrarse sobre sí mismo. No obstante, hay que reconocer que su forma de incidir en la *forma práctica del espectáculo como proyecto sistémico* se ha convertido con razón en una referencia inevitable para la teoría crítica radical posterior a 1968. Y creo que sus aportaciones son especialmente imprescindibles si se las reenmarca en un análisis de la(s) cultura(s) como tendencia(s) práctica(s). Para Debord, el espectáculo es el principio de hegemonía y consenso que explica la persistencia de un sistema opresivo, «el espectáculo es la representación diplomática de la sociedad jerárquica ante sí misma» (Debord 1999a, 45). Esta persistencia cumple su función estratégica gracias al modo en que gestiona el aislamiento tanto entre emisor y receptor como de los receptores entre sí. De ahí que, a un nivel general, pueda decirse que «el espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne *en cuanto separado*» (Debord 1999a, 49), aglutina sin vínculo, conjunta sin relación. Lo masivo, como reverso cultural del capital multinacional, con su proyección saturada de imágenes y discursos estaría dejando a la vista que «el espectáculo es el mal sueño de la sociedad moderna encadenada, que no expresa en última instancia más que su deseo de dormir» (1999a, 44). Resulta fascinante comprobar cómo más de una década antes del boom globalizador, Debord ya estaba presintiendo una

mundialización mediatamente económica e inmediatamente cultural, o como mínimo tan económica como cultural: «La sociedad portadora del espectáculo no domina las regiones subdesarrolladas solamente gracias a su hegemonía económica: las domina *como sociedad del espectáculo*» (1999a, 63).

El mito interesado de la sociedad de la información tiene esto de verdad: la información es la punta de lanza, el elemento de gestión estratégica de un nuevo sistema mundializado de ordenamiento invisible. Pero la diferencia entre información y comunicación, como explicaré más despacio en el siguiente capítulo, es clave para entender hasta qué punto el nuevo (o mejor, novedoso) sistema institucional juega con cartas marcadas: promete, como con internet, una corriente de conocimiento sin restricciones e incluso una alternativa comunitaria para vidas monótonas y solitarias, mientras hace proliferar los controles y la vigilancia de todo aquello que desafíe el estatuto monológico y autoritario del sistema económico y político. En este universo, que se alimenta de su propia apología tecnicista y apacible, la censura no es una imposición férrea pero sí una tendencia firme —lo recordaba Naomi Klein (2001, 230) hablando del poder de las marcas publicitarias globales a finales del siglo xx—. Por eso G. Graham (2001), al plantear esta cuestión críticamente a propósito de internet u otras tecnologías *revolucionarias*, como la televisión digital y por satélite, recuerda la idea de Thoreau de que asistimos a la reproducción sin límites de medios mejorados para fines y valores sociales cuya reflexión, discusión y mejora siguen estando pendientes.

III. Es fácil constatar que el tercero de los esquemas presentados es el más difícil de representar o reducir a concepto unívoco. Puede llamarse aquí *cultura popular* a este último modo de producción cultural, que ya *de visu* ofrece una semblanza de tipo contracultural si se lo compara con los otros dos.

En contraste con la alta cultura y la cultura masiva, lo popular busca explotar al máximo las posibilidades interactivas de las relaciones

que construye como modo práctico. En realidad, lo que lo singulariza es un rasgo sencillo: la activación de la posibilidad de que los receptores puedan también ser emisores (E/R), dado que ese espacio comunicativo prescinde de un centro o una disposición jerárquica que organice la práctica con antelación o desde arriba. Tendencialmente, se trata de un esquema no cerrado, que queda particularizado, por tanto, no por el volumen de sujetos que implica, sino por el hecho de crear un vínculo inclusivo entre unos y otros, así como entre esos sujetos y su entorno de acción. Por supuesto que tampoco este tercer modo tiene por qué darse en estado puro, su forma está pendiente siempre de la actitud y las decisiones de los participantes. De hecho, si uno de estos modos es por naturaleza impuro, en el sentido de contar en su raíz con una apertura máxima (una vez más, comparativamente) en sus códigos y sus vínculos con respecto a otros espacios y modos, ese es el modo característico de la cultura popular. Pero es urgente subrayar que *popular* está aquí designando no lo que es simplemente accesible a grandes mayorías, no un acrítico criterio del gusto, ni aquello que produce un supuesto pueblo homogéneo e ideal: se trata de una práctica, de una forma de la práctica cultural que, en este sentido, ha desplazado en su definición a un segundo plano la naturaleza de sus posibles sujetos productores u objetos producidos, para así poder hacerse cargo, radicalizándola, de una noción de cultura práctico-social disponible para una política radical.

A pesar de apostar por la participación como precondition básica, lo que debería ayudar a su difusión social en un mundo democrático, no es fácil dar con ejemplos que visibilicen este esquema, dado que el esquema dominante (de élite-masivo) no es solo distinto, sino en buena medida contrario a sus presupuestos. Esto hace que lo popular tienda a moverse en espacios de subalternidad, subterráneos o invisibles (a los ojos de la Cultura o del sistema institucional): la asamblea, la *jam session* o el teatro callejero, los grupos de afinidad o lo que algunos activistas llaman *culture jamming* (para designar pautas interactivas de relación orientadas al desvío de los mensajes publicitarios y políticos), bailes

tradicionales, juegos infantiles. Incluso por la antropología (como ha documentado, entre otros, Zerzan 2001) se conocen bien comunidades y grupos sociales cuya entera organización social responde a estos principios de no liderazgo, no jerarquía y cooperación activa, desde los pueblos zó'e en la selva amazónica hasta los bosquimanos mbuti y !kung en el África central y occidental —claro que no se puede decir que la estructura de la *aldea global* considere ejemplares estos casos en ningún sentido—.

Casi en los dos extremos del progreso civilizatorio contemporáneo quedan, en relación con esto, internet y las culturas populares tradicionales o folclóricas. En principio estas culturas populares manifiestan un arraigo territorial o local que lo popular subalterno no necesita. ¿Son incompatibles las nociones de popular-tradicional y de popular-subalterno? No necesariamente. De hecho, hay muestras más que frecuentes en folclores diversos (se ve en danzas mediterráneas como el *syrtos* griego o la *sardana* catalana) que incorporan este descentramiento participativo como forma pragmática clave. Sin embargo, sí considero que la única forma de recuperar esas prácticas tradicionales dentro de una noción no tradicionalista sino políticamente crítica de lo popular es desplazando el terreno del debate desde la perspectiva (que mira al pasado) de *lo nuestro* hacia la (que mira al futuro) de *lo abierto*, sabiendo que no se trata de dos perspectivas necesariamente opuestas, y que incluso pueden converger, pero que implican actitudes y formas de acción diferentes según se coloque una u otra en la base del punto de vista.

¿Tiene alguna relación práctica la forma en que (esta concepción de) la cultura popular como cultura subalterna propone mundos sin centro (opuestos, sin embargo, al aislamiento) con el hecho de que se trate de una cultura *desaparecida* (tanto para el sistema institucional como para el corpus intelectual que sostiene ese sistema académica e ideológicamente)? La pregunta no es fácil, pero aún lo es menos la respuesta. Aunque, más allá de las intenciones individuales y las acciones deliberadas, la lógica inercial del marco cultural dominante, es decir, del *establishment*, dice ya mucho a propósito de esto. Desde la perspectiva de

la dinámica popular, sí parece suficientemente a la vista que en su apertura práctica está tanto su fuerza crítica, subversiva, como la causa más sobrecogedora de su fragilidad. La precariedad coyuntural y estructural de lo popular lo condena a la inestabilidad y a la incerteza, a la vez que su *otro*, especialmente lo masivo, en su premura por instaurar un marco dominante y omnívoro, es condenado al conflicto por la esperanza desafiante que lo popular asume.

La resistencia popular no tiene sitio, pero es como si eso mismo la hiciera desplazarse, incansable, por las ranuras de aire que a veces se asoman a las zonas entrevistas de la vida en común. En su conflicto con la cultura masiva, lo popular abre fisuras, traza líneas imprevistas, a menudo invisibles, a sabiendas de que habrán de desaparecer, pero esas fisuras insinúan sin lugar, utópicamente, momentos de fractura, trayectos imposibles. Es un tipo de conflicto que recuerda la *effraction* con que Julia Kristeva (1974) designaba la acción del lenguaje poético sobre el lenguaje estándar, de lo semiótico sobre/bajo lo simbólico. Esta relación inherente a la relación lingüística entre la conciencia y la pulsión del deseo se reencontraría, en el plano cultural, en los diferentes niveles de la arquitectura significante de una sociedad (Kristeva 1974, 69): como lo semiótico (deseo) a lo simbólico (conciencia), lo popular es inherente a lo masivo, lo masivo lo incorpora (como quisiera incorporar lo mejor de la alta cultura) y aspira a neutralizarlo, haría de ese pulso instrumental su razón de ser, mientras lo popular, por su parte, lo excede. Como se observa por ejemplo en la historia de géneros populares contemporáneos como el jazz, el rock o el hip hop (Méndez Rubio 2003, 251-296), lo popular alimenta a lo masivo, se convierte en condición de su supervivencia, dinamiza sus modas, vitaliza su orden, pero no puede dejar de dejar huellas para su descomposición. Siguiendo con el símil entre cultura popular y lenguaje poético podrían traducirse en este punto estas palabras de Kristeva (1974, 61):

El lenguaje poético y la *mimesis* pueden aparecer como una demostración cómplice del dogma, y se sabe de la utilización que

de esto hace la religión; pero pueden también hacer funcionar lo rechazado, y con ello, exclusas pulsionales que estaban en el interior del recinto sagrado pueden convertirse en contestatarios de ese poder. De esa manera el proceso del significar [*signifiance*], que sus prácticas despliegan en su complejidad, acerca la revolución social (traducción propia).

No es extraño que, en un ensayo escrito veinte años después que *La révolution du langage poétique* de Kristeva, Homi Bhabha pensara la cultura en clave de conflicto a partir de híbridos no jerárquicos, discontinuidades poéticas que hacen visible lo invisible, el momento extrañamente desprotegido (*unhomely*) de la vida social, de la manera como el feminismo crítico habría venido cuestionando la invisible separación del poder entre público y privado (Bhabha 2002, 27). Para Bhabha, la crítica del principio de identidad y el compromiso con un descentramiento solidario (2002, 86) se articulan con la apertura de espacios comunitarios, intersticiales (*in-between*), nocturnos, donde una comunicación no trascendente ni unívoca se vive como una resistencia a la supuesta cohesión de la esfera pública. Bhabha pone, entre otros, el ejemplo del rap (2002, 218-219) como caso conflictivo de dialogía polémica y apuesta por una crítica rebelde de la cultura en un tiempo de diseminación y de diáspora catastrófica como el nuestro. La ambivalencia de algunos de estos términos parece difícil de salvar, pero reconozco que sin ellos la labor de pensar este mundo sería aún más ardua.

La performatividad popular, su vocación por quedar sin protección de las instituciones, a la intemperie, es a la vez una opción asumida, desafiante, y un estigma. Quizá por lo mismo. Como argumentaba E. Goffman (1998), en psicología social el lugar del estigma es el lugar del secreto, del desvío de la identidad normativa, el juego con el cambio de nombre y el trabajo creativo con el trauma de la exclusión, o al menos de la no aceptación social. Aunque fuera solo por proximidad, lo que Goffman llamara la «incertidumbre del estigmatizado» (1998, 25) debería afectar asimismo a una teoría crítica de la cultura que estuviera

dispuesta a verlo (des)aparecer. A fin de cuentas, se puede constatar que quienes sufren el estigma se toman la revancha, ni siquiera consciente muchas veces, de «suministrar modelos de existencia a los normales rebeldes» (Goffman 1998, 167). Práctica y teoría críticas, en su trama ensombrecida y movедiza, se encuentran convocadas a partir de una misma *experiencia de la desgracia* —por decirlo con el lenguaje poético-político de Bollème (1990)—. Más que nunca, la crítica social y la teoría de la cultura son ahora interpeladas, llamadas a transformarse, una vez que «cualquier práctica crítica, y más aún la que se ejerce sobre la cultura popular, antes que imponer sus modos al objeto que trata, debería hacerse de los modos —de la experiencia— de ese objeto para encontrar así una forma propia» (Zubieta 2000, 61). Solo que tampoco aquí, como ocurría con una noción socializada y abierta de cultura, la propiedad es un criterio de pertinencia, puesto que la raíz comunicativa de la cultura ¿dónde si no en los espacios imposibles de la cultura popular encontrará un impulso más decisivo?

IDEOLOGÍA, CONTROL, CONFLICTO

En esto precisamente consiste la ventaja de la nueva tendencia: nosotros no anticipamos dogmáticamente el mundo, sino que queremos encontrar el mundo nuevo a partir de la crítica del viejo.

KARL MARX

A propósito del término *ideología*, el marxismo ha heredado imprecisiones y ambigüedades que estaban ya presentes en una obra tan multifacética como la de Karl Marx. En su texto clave escrito en colaboración con F. Engels bajo el título de *La ideología alemana* (1846), la crítica se apoyaba en la idea de que la humanidad es lo que es su forma de producción material, pero no acababan de quedar del todo claros los límites de esta materialidad: básicamente, si se trataba ante todo de una cuestión económica o si la producción contaba ya desde un principio con mecanismos políticos, culturales o, en definitiva, ideológicos a la hora de ponerse en marcha de una forma o de otra. A pesar de lo que cierta ortodoxia ha planteado durante décadas, hay razones para pensar que esta segunda opción es razonable y, desde luego, fructífera para un pensamiento y una práctica crítica actualizados.

La ideología en la práctica

Vistos con una mínima distancia, quizá supuso un obstáculo para los argumentos de Marx y Engels la deuda que estos mantenían con respecto a los dualismos hegelianos y metafísicos de la filosofía idealista. Marx y Engels, al menos en *La ideología alemana* (1845-1846), conciben

la crítica como inversión materialista, como una anteposición de lo real sobre lo ideal, sin que ello conlleve una deconstrucción justamente del binomio ideal/real, como se aprecia en este breve pasaje:

No es la conciencia lo que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia [...]. Totalmente al contrario de lo que ocurre en la filosofía alemana, que desciende del cielo sobre la Tierra, aquí se asciende de la Tierra al cielo (Marx y Engels 1994, 40).

Como se ve, la contraposición de real e ideal, de vida y conciencia, de tierra y cielo, ayuda a comprender la necesidad de una crítica radical del pensamiento tradicional, a la vez que frena el despliegue de un materialismo deconstructivo, que, sin embargo, sí se ha hecho posible gracias a otras ideas y escritos de Marx y otros autores posteriores —como explicara con detenimiento Michael Ryan (1982)—.

Por otro lado, este límite se compensaba en la argumentación de *La ideología alemana* gracias a la insistencia de este texto en la función crucial de la dialogía y la comunicación social de cara a constituir una alternativa política incisiva, un proyecto revolucionario que contribuyera al «derrocamiento práctico de las relaciones sociales reales» (1994, 50). En este punto, la propia teoría se reconocía insuficiente y se exponía al conflicto práctico de una manera desafiante que, sin embargo, no invitaba a abandonar el trabajo teórico, sino a practicarlo de otro modo. Este otro modo pasaría por la vocación comunitaria del discurso marxista, según el cual «los individuos se hacen *los unos a los otros*, tanto física como espiritualmente, pero no se hacen a sí mismos» (1994, 50). En otras palabras, se estaba intentando proponer un relevo para el individualismo burgués, robinsoniano, constitutivo de la modernidad, y esto no ya para oponerle una noción de colectividad homogénea y autoritaria à la Stalin, sino para reformular la noción/institución de individuo en la red de relaciones plurilógicas a las que se debe y que le dan sentido en la historia, en la vida socialmente compartida (Fernández Buey 1998, 130).

En síntesis, Marx osciló entre una noción de ideología como *falsa conciencia*, como construcción imaginaria e irracional que acaba traicionando los intereses del proletariado, y una noción de ideología como *sistema total de ideas* que legitiman un régimen de dominación de clase. Si la primera acepción se prolongó más tarde en Mannheim, Popper o Althusser, la segunda dejó su huella en autores tan dispares como los primeros teóricos de la Escuela de Frankfurt, Althusser o Bourdieu. En ambos casos ha perdurado una definición peyorativa de ideología, que, sin embargo, no fue la única opción explicativa de Marx ni es la única manera de leer sus argumentos. Sin ir más lejos, Raymond Williams, revisando la *Contribución a la crítica de la economía política* (1859) de Marx, ha afirmado que lo que también puede aquí apreciarse es que

las formas ideológicas son expresiones de (y cambios en) las condiciones económicas de producción. Pero estas formas se ven aquí como las formas en que los hombres se hacen conscientes del conflicto que se deriva de las condiciones y cambios en la producción económica. Y es muy difícil reconciliar este sentido con el sentido de ideología como mera ilusión (Williams 1983, 156, traducción propia).

De esta manera, se ha hecho necesaria una esforzada labor de relectura y discusión de los textos marxistas para poder salir de una idea simplista de lo ideológico, así como del *impasse* semántico que a menudo amenaza a esos textos desde su propio interior.

La revisión y actualización de la cuestión de la ideología ha pasado por cuatro episodios cruciales —que han merecido una extensa atención y a los que solo me referiré con brevedad—. El primero tiene que ver, ya en los años treinta del siglo xx, con A. Gramsci (1975) y su forma de entender la noción de *hegemonía* como canalización ideológica del poder, como dispositivo de ordenación que hace de lo social un espacio de consenso siempre precario y abierto a posibles transformaciones y conflictos. Con Gramsci, el debate sobre ideología tiende a hacerse más dinámico y polémico gracias a

esta concepción constructivista del poder (Holub 1992). La segunda mediación arranca con la democratización del concepto de *cultura* llevada a cabo por Raymond Williams en torno a los años sesenta y setenta del siglo xx. La cultura, como idea-marco para una teoría marxista y heterodoxa, debía entonces reabrir los conceptos tradicionales de la teoría social para rearticularlos críticamente. Entre estos conceptos, obviamente, el de *ideología* ocuparía un lugar destacado. De acuerdo con Williams (1982, 24-28), para evitar que su significado se cosificara como le había sucedido al de *cultura*, el término ideología necesitaba una doble extensión: por una parte, debía abrirse al área de los sentimientos, las actitudes y las presuposiciones, y por otra, tenía que ampliarse hasta conectar con las producciones culturales manifiestas menos conscientes y formales (drama, ficción, poesía, imágenes). Así pues, cultura e ideología se necesitaban mutuamente a la hora de procurar un entendimiento crítico de «todo el modo de vida» (Williams 1982, 27) característico de una formación social específica. De ahí que, para evitar el uso idealista, conformista, ajeno a sus implicaciones económicas y políticas en un sentido amplio, nos hagan falta usos específicos, no simplemente abstractos, de lo ideológico.

En tercer lugar, y ya en la década de 1970, se dio a conocer la reflexión del semiólogo marxista italiano Ferruccio Rossi-Landi. A partir de su ensayo *Il linguaggio come lavoro e come mercato* (1973), había ido poniendo las bases para postular, ya en su tratado sintomáticamente titulado *Ideología* (1980), la necesidad del término como proyección social, esto es, como instrumento teórico y práctico que puede en efecto articularse con los argumentos de Williams en torno a la idea de cultura. Rossi-Landi (como Gramsci) parte del reconocimiento de un estado de dominación ideológica, sistémico y a la vez precario, conflictivo, que exige (como Williams) distinciones entre modalidades o usos de lo ideológico capaces de proyectar en la práctica concepciones alternativas de lo social, ya tiendan estas al polo conservador o al polo revolucionario.

Los argumentos de Rossi-Landi giran en torno a un denominador común: el intento de entrelazar los hallazgos de la lingüística y la

semiótica con las tesis de Marx sobre economía política partiendo de la idea central de que, en el espacio de intercambio entre las dos piezas del dispositivo teórico marxiano, base/modos de producción y superestructura/ideologías, cabía la inserción de un elemento fundamental para el engranaje de tal modelo de sociedad: los sistemas sógnicos, los lenguajes. Las «piezas del juego» no serían ya dos sino tres, y esto teniendo en cuenta que la tercera exige una reconsideración del lugar y los vínculos mutuos de las dos anteriores. Rossi-Landi pone en marcha así el método homológico como saber reconstructivo, antiseparatista, que encuentra relaciones imprevistas entre elementos de la realidad social aparentemente independientes. Y todo ello partiendo de la base de que ninguna persona o grupo puede obrar o (inter)actuar sin utilizar, consciente o inconscientemente, unos determinados sistemas signficantes, es decir, unos determinados modos de (re)producir cultura(s). En un contexto neoliberal, la institucionalización de los procesos de producción y circulación de mensajes considerados externos a la acción de los sujetos que comunican, junto con la marginación de toda oposición que se pretenda conflictiva, tiende a extender un sentido de la producción —lingüística y no lingüística— en tanto simple uso naturalizado de productos ya disponibles para los individuos que quedan, de esta forma, reducidos a la mera función de engranajes, portavoces y víctimas de todo un proceso social de carácter represivo. Para combatir esta situación estructural, Rossi-Landi (1973, 252) argumenta que

se trata no solo de una primera toma de conciencia, intuitiva pero colectiva, de la alienación lingüística; se trata también de la formación de una conflictualidad enderezada hacia la desalienación del lenguaje y de la comunicación. La desalienación lingüística, en efecto, pertenece al futuro; esta no puede no requerir una praxis revolucionaria.

En efecto, la preocupación por una redefinición teórica y práctica de la tarea revolucionaria es una constante en la obra de Rossi-Landi. Su inquietud activa por un «cambiar las cosas» que buscarse reconectar

las divisiones entre lo que se piensa, lo que se siente y lo que se hace, aparece en su obra no solo como una temática legible muchas veces entre líneas, sino, sobre todo, como una actitud ideológica y política que, al trasluz, articula el devenir de sus investigaciones más importantes. Por otro lado, la búsqueda de dicha reconexión no se detiene: hacerlo sería como intentar parar el motor de la historia.

Concibiendo la teoría como proyecto práctico, por *revolución* entiendo de Rossi-Landi menos un estallido repentino y violento que un proceso prolongado y continuo, jalonado quizá por estallidos mínimos e invisibles, en donde la sucesión de destrucción y construcción requerirá grandes dosis de paciencia y capacidad de trabajo. De cara al cambio histórico, así pues,

la construcción de conciencias nuevas y de una nueva mentalidad, que se manifieste en todos los niveles de la praxis y en todos los recovecos de la vida cotidiana, equivale a la institución de prácticas sociales radicalmente nuevas. Se trata de corregir toda la reproducción social, entre otras cosas sustituyendo en ella todos los sistemas sígnicos principales por otros más adecuados, que rijan la producción de *hombres nuevos*, es decir, hombres que actúen en *relaciones sociales nuevas*. En tan largo período, tal misión no puede menos que ceder la palma a alguna otra misión, y en ello radica el núcleo más íntimo de la *primacía de la política*. En el ponerse a su servicio reside el deber más profundo y constante de cada revolucionario, cualquiera que sea el lugar del círculo praxis-teoría-praxis en el que se inserte su trabajo personal (Rossi-Landi 1980, 341).

Y podrá apreciarse que aquí, como en Voloshinov (1992), lo humano equivale a las relaciones humanas y estas están siempre preñadas de lenguajes, de signos, de culturas.

La voluntad de transformar lo establecido no se reduce a contrarrestar la labor aventajada de las ideologías e instituciones conservadoras,

sino que, además, necesita una labor creativa, inventiva, imaginativa, capaz de construir programaciones sociales alternativas donde la libertad no esté reñida con la igualdad — como lo está en los regímenes descendientes del liberalismo moderno —. Desde esta perspectiva (Méndez Rubio 1998), renunciar a la crítica (en la teoría y en la práctica) equivale a dejar vacante nuestra posición en los espacios, cotidianos y concretos, donde las programaciones hegemónicas se refuerzan. La noción de ideología, incorporada así a toda actividad humana, queda marcada con Gramsci, Williams y Rossi-Landi, por una *clave de inclusividad* que le permite funcionar en marcos amplios de comprensión y ser de hecho utilizada para abordar reflexivamente las relaciones históricas entre lenguajes, formas de comunicación y sistemas de poder. Esta articulación crítica no puede entonces quedar al margen de los debates sobre economía, cultura y política a propósito de la comunicación social, en sentido amplio, en una sociedad supuestamente democrática como la nuestra. Como indica Rossi-Landi (1980, 230):

En la falsa conciencia y en la ideología estamos todos hundidos hasta el cuello, e incluso es difícil mantener la cabeza fuera lo suficiente como para echar una mirada no efímera a la superficie tempestuosa de las aguas.

Esto implica al menos dos cosas: una, que la *alienación* no es necesariamente un castigo divino, sino que la dimensión simbólica, imaginaria e incluso ficticia de una sociedad; la ideología, en suma, es más bien una condición de posibilidad para toda intervención política sobre y desde el mundo. Y dos, que este mundo, y quizá hoy más que nunca, solo se entiende en clave de conflicto y tempestad.

Pero el papel (de)constructivo de lo ideológico sería poco sin la acción subversiva que potencialmente incorpora a la vida social el elemento utópico. Por eso, en cuarto y último lugar, quisiera mencionar la relevancia que en este debate tiene la reflexión de P. Ricoeur (1994), a partir de una tesis principal: (in)completar el principio de *realidad*

con el principio de *deseo*, de modo que las «variaciones imaginativas» sean para la vida social la base de un conflicto hermenéutico y político de largo alcance. La ilusión utópica, que el marxismo más ortodoxo y autoritario descalificaría de entrada, y que la publicidad masiva instrumentaliza sin descanso para fines estrictamente mercantiles, cobra en Ricoeur una importancia que entronca su posición tanto con la de los socialistas utópicos y libertarios, desde W. Morris hasta P. Kropotkin, como con la de las perspectivas que más recientemente han defendido una crítica de la cultura no mecanicista ni economicista. De estas se extrae todavía que

seguimos infringiendo y dislocando nuestra herencia, seguimos por lo tanto luchando, imaginando, soñando. Esto podría considerarse utópico, pero la *utopía*, aquí, no representa una clausura mental, un proyecto terminado, una sanción del futuro que resuelve y da forma a nuestras acciones y nuestros pensamientos. Es más que nada el dolor (Chambers 1995, 187).

La utopía es para la ideología la herida abierta, la promesa sin fin de lo imposible, el impulso que hace que el pensamiento, la imaginación y la acción, su encrucijada mutua, siga siendo capaz de producir sentido.

Los escritos de Marx, formulados en un contexto de profundas transformaciones, han contribuido en parte a generar confusiones epistemológicas, y sus enemigos han aprovechado la inercia histórica para convertir lo ideológico en una especie de *totum revolutum*, tan resbaladizo y problemático que lo mejor acaba siendo olvidarlo como criterio de confrontación y debate. Es decir, que el efecto final consigue el efecto de borrado de lo ideológico que toda ideología conservadora persigue como horizonte y a la vez como mecanismo retórico. Sin embargo, lo ideológico, entendido como dimensión que articula teoría y práctica, conocimiento e interés, pensamiento y acción, es una herramienta ineludible para la comprensión y la resolución de los conflictos sociales,

una herramienta, pues, radicalmente necesaria para toda labor crítica tanto en la teoría como en la práctica.

La cultura masiva como trama mono(ideo)lógica

Lo que se llama eufemísticamente *comunicación audiovisual* configura, como se sabe, no solo una estructura poderosa de intereses económicos y políticos, sino también un repertorio de dispositivos ideológicos que siguen mereciendo un análisis urgente. La cultura masiva, desde el punto de vista de su sistema productivo, está en deuda con intereses institucionales, económicos y políticos que tienden a usarla en su propio provecho. Los mensajes masivos más extendidos y recurrentes proyectan así visiones de mundo conservadoras, funcionales a la reproducción de las condiciones de vida existentes. Desde el «mundo ideal» de la factoría Disney (como se canta en *Aladdín*) hasta el «así son las cosas y así se las hemos contado» de la información audiovisual, lo masivo promueve una ideología (entendida en sentido amplio y descriptivo como visión de mundo o punto de vista) que empieza por un gesto de borrado: una negación de sí misma como mirada socialmente condicionada (y condicionante). En efecto, sabemos por el semiólogo F. Rossi-Landi (1980) que las ideologías conservadoras lo son en la medida en que no se reconocen como tales, de modo que buscan bloquear toda confrontación o reflexión sobre alternativas a esa misma ideología. Siguiendo a Rossi-Landi (1980, 309):

Toda ideología conservadora necesita presentar su propio discurso como no-ideológico, precisamente por el hecho de que este pretende contemplar algo que es extrahistórico. Este es el *primer punto esencial* para aislar y comprender en su mecanismo interno toda ideología conservadora. Si existen de hecho objetos solo-naturales o incluso superhistóricos, el discurso que los describe tal vez pueda ser reconocido también como ideológico

por sus defectos técnicos y por las modalidades contingentes de su realización, pero nunca podrá ser en cuanto a la esencia de la relación semántica que con aquellos objetos instituye.

Aunque el núcleo de estas acusaciones es cierto discurso filosófico que se presenta como un desinteresado revelador de la Verdad, queda claro que su atención está enfocada de una forma más general hacia una consideración de la ideología (y de la cultura) como práctica social. Sin ir más lejos, la forma de construir consenso que caracteriza a la opinión pública podría entenderse desde la idea de que «la proclamación de no-ideología es una invitación a no ocuparse de ideología» (Rossi-Landi 1980, 311).

La proliferación masiva de mitos, desde James Dean hasta Kurt Cobain, pasando por Marilyn Monroe e incluyendo la optimización mercantil de la figura de Che Guevara por la publicidad transnacional (Videliér 2001), se entiende ahora mejor: como señala Rossi-Landi (1980, 325-327), el imaginario mítico hace inviable la distinción entre valor y hecho gracias al borrado de la construcción discursiva e ideológica y la evacuación de lo político que este borrado supone. Ya decía Barthes que el mito confluye con la sociedad burguesa en cuanto que aquel «es estadísticamente de derechas» (Barthes 1957, 257). Y ese planteamiento podría aquí extenderse a los mecanismos de legitimación ideológica de instituciones enteras como la Cultura, el Arte o el *star system* de la industria cultural.

Desde el punto de vista del análisis de contenidos, tan interesante es rastrear las trampas de la presunta objetividad aséptica de los géneros informativos, según ha documentado en sus trabajos Noam Chomsky (1992), como indagar en las estructuras de la ficción y de la narración audiovisual. Un buen ejemplo, al que se ha dedicado una creciente bibliografía crítica (recogida en Wasko 2001 y Vidal González 2006), es el caso del universo Disney, empezando por el hecho de que Disney no solo ha construido todo un mundo en torno a productos cada vez más

diversificados, sino que ha conseguido convertirse en una marca global, en un baluarte indiscutible de la cultura masiva mundializada. Roy Disney, vicepresidente de la mayor fábrica de sueños del mundo, además de productor y guionista, ante la inquietud de una periodista —«pero hay un cierto temor, porque Disney es muy americana. Hasta el presidente Bush ha recomendado seguir yendo a sus parques...»—, declaraba en una entrevista reciente: «Sí, que Dios le bendiga. Pero nuestro negocio no es solo americano, es universal» (*El País Semanal* n.º 1312, 18/11/2001). Efectivamente, así es.

Disney empezó como una pequeña empresa a finales de los años veinte, regentada por los hermanos Walt y Roy, y dedicada en principio a producir *cartoons* de Mickey Mouse. Ya en la década del treinta, sus películas animadas a todo color produjeron un *boom* de audiencias y menciones honoríficas sorprendentes solo si se descuidan factores cruciales (Wasko 2001, 6-27): la sintonía ideológica entre personajes, tramas narrativas e ideología oficial; una certera estrategia empresarial que pronto se orientó tanto hacia la distribución paralela con las *majors* de la industria del cine (Columbia, United Artists, RKO) como hacia la diversificación de los productos y la promoción de contratos de *merchandising*; el recrudescimiento de las políticas laborales de la empresa, que llevaron a Walt Disney a ser una figura pública (incluso mereciendo cargos institucionales), cuya misión fue combatir el comunismo interno en los años cuarenta y cincuenta; el apoyo financiero tanto del Bank of America como del gobierno, lo que a partir de los años cuarenta explica la creciente preocupación de los estudios Disney por la propaganda, como se manifestaría en el protagonismo del Pato Donald como héroe en divertidas misiones bélicas y comerciales. Los años sesenta fueron para Disney la década de la definitiva evolución en la interacción entre soportes y estrategias de difusión (televisión, cómics, cine, parques, tiendas, licencias, patrocinio), el control riguroso de la distribución, la diversificación corporativa y la transnacionalización de la producción. En otras palabras, fue el momento en que se pusieron las bases del imperio Disney tal y como se ha dado a conocer en las últimas

tres décadas. No es casualidad que en 1990 se reestrenara *Fantasia*, un prodigio de montaje rítmico y divulgación de la música clásica, con motivo de su 50.º aniversario.

Henry A. Giroux ha titulado significativamente su estudio sobre Disney como *El ratoncito feroz. Disney o el fin de la inocencia* (2001) y ha sabido encuadrar el análisis institucional y empresarial de la casa Disney en un marco crítico atento a sus implicaciones educativas, de consumo (no solo infantil) y a cómo Disney ha contribuido a transformar en espectáculo los discursos considerados de interés público. La supuesta falta de ideología de Disney queda en entredicho cuando se analizan textos y productos concretos, de manera que, según Giroux (2001, 18), «la utopía de Disney se proyecta más allá de las fronteras de lo establecido al tiempo que se mantiene firmemente en su interior» —a diferencia de la dialéctica interior/exterior que, como se indicaba en el capítulo anterior, activan las utopías críticas—. Las tramas básicas en los clásicos Disney, como la reescritura de la historia colonial en *Pocahontas*, la falsa autonomía de la mujer en *La sirenita* o la estructura antidemocrática de la sociedad en *El rey león*, demuestran que la ideología en esos films es una cuestión de relevancia pedagógica y política. Todo un símbolo para la clase media norteamericana e internacional, Walt Disney se ha convertido en un símbolo cultural que no puede entenderse al margen de su apuesta por el consumismo infantil, el entretenimiento como recurso ideológico y educativo y la propagación de valores funcionales a la naturaleza del *statu quo*. Su *pedagogía de la inocencia* es en realidad una forma de neutralizar los conflictos sociales latentes y patentes entre clases, géneros y etnias, dentro de un universo que rentabiliza la fantasía para fines instrumentales de largo alcance y reproduce sin descanso los pilares del *sueño americano*: individualismo, patriotismo populista, tratamiento arquetípico del Bien y el Mal, convencionalismo de los roles familiares y sociales, consumismo, ética del trabajo, etc.

Una muestra entre otras es la última versión cinematográfica de *Tarzán* (1999), dirigida por Kevin Lima y Chris Buck y producida por la

factoría Disney en dibujos animados. Su lógica de la acción se mueve entre el reforzamiento de estructuras familiares en torno a un padre-líder —al modo de las familias de gorilas— y un *remake* de la historia de la colonización escenificada ahora en un paraíso natural y mítico. Tarzán-niño quiere ser un jefe como su padre y acabará consiguiéndolo a la vez que consiga, tras una rutilante secuencia al mejor estilo chico-salva-chica, a la preciosa Jane —a quien ha conocido gracias a una expedición de exploradores ingleses que se adentra en la selva—. La autosuficiencia de Tarzán está en la estela de otro sujeto mítico, Robinson Crusoe, cuya historia interesó a Disney desde sus primeros trabajos (*The Castaway*, 1931; *Mickey's Man Friday*, 1935). El arquetipo del náufrago aislado pero superviviente, junto con el patriarcalismo autoritario de un entorno aceptado como natural y la idealización de África van dando cuerpo a un universo que el periódico de información general más leído en el Estado español ha llegado a considerar un ejemplo de «modernidad moral» (*El Espectador/El País*, n.º 66, 12/12/1999).

Desde el cruce de claves de lectura procedentes de los más diversos géneros (cine de acción, melodrama, musical...) hasta el trabajo con un efecto de cámara que imita los movimientos vertiginosos de las montañas rusas, todo está meticulosamente diseñado para que el análisis crítico de la realidad quede para mejores (en realidad, peores) momentos. Quizá podría hablarse de *desaparición* del tercer mundo para señalar cómo el *Tarzán* de Disney ha conseguido hacer evidente que una historia tenga lugar en África al tiempo que la presencia de los africanos ni es explícita ni se da en ningún sentido. Se consigue aquí el viejo sueño imperialista —por utilizar un calificativo rigurosamente histórico— de un mundo tan exótico y rico como el del llamado tercer mundo, pero sin la presencia, a fin de cuentas incómoda, de sus pobladores. Este elemento es una novedad en la tradición del personaje de Tarzán, a pesar de que sus versiones cinematográficas clásicas eran todo un ejemplo de racismo canónico. La novela original de Edgar Rice Burroughs *Tarzán de los monos* (1912) era una apología militarista de la «civilización», la «raza» y la herencia de sangre como portadora de nobleza y distinción

(en los personajes de Lord Greystoke, Lady Alicia y su famoso bebé). En el capítulo IX de *Tarzán de los monos* podía leerse al narrador describiendo así al negro Kulonge: «¡Aquella cosa repugnante y lisa, de color de ébano, que latía de vida!». El transcurso de prácticamente todo un siglo le ha enseñado buenas maneras al personaje, que ha aprendido, sin ir más lejos, que la mejor manera de resolver los conflictos es ignorando a la otra parte.

A la vez que la película de Disney se estrenaba en España, el diario *El País* publicaba un suplemento navideño como resumen del año 1999 a nivel internacional. La sección de economía la ocupaba un extenso artículo de Joaquín Estefanía que, bajo el título «Las cinco velocidades. Un repaso a la situación del mundo tras la recesión» (*El País Semanal*, n.º 1213), se dedicaba a analizar la coyuntura económica en Estados Unidos, Europa, Japón, Oriente y Latinoamérica. La pregunta es ahora obvia: ¿Qué pasa con África? ¿No es su situación lo suficientemente representativa de cómo funciona la economía mundial? ¿Por qué? ¿Qué tipo de hilos son capaces de mover estas estrategias, deliberadas o no, de desaparición? ¿Qué relevancia pueden tener cuando se trata de productos destinados a un público infantil? Las preguntas, desde luego, no tienen que ver solo con Disney. Hoy sabemos que lo que define al racismo contemporáneo en contraste con el racismo tradicional del siglo XIX (sobre todo el anterior a Spencer y los estudios sociales de tipo evolucionista) es, precisamente, su carácter ahora más cultural que biologicista, que ha aprendido a pasar del discurso de la raza al de la etnia, a difuminarse al tiempo que asentarse y extenderse. Prueba de esta extensión naturalizada del racismo son, claro está, productos culturales para todos los públicos, tan conocidos como el cine de aventuras, el *western* hollywoodiense o historietas de cómic al estilo de *Tintín en el Congo* (1946), donde su autor, un instructor militar belga que firmaba como Hergé, hizo un alarde de complicidad con las peores manifestaciones del paternalismo misionero.

En ejemplos como estos últimos parece constatar que la cultura masiva no ha hecho sino heredar o tomar el relevo de los mecanismos

ideológicos propios de cierta alta cultura moderna. Estoy pensando en el caso de la novela europea, la cual, como ha argumentado Said (1995, 126) no existiría tal como la conocemos sin los imperios coloniales y la sociedad burguesa de clases:

Todos los novelistas, críticos o teóricos de la novela europea han advertido su carácter institucional. Fundamentalmente ligada a la sociedad burguesa, la novela, según la frase de Charles Morazé, acompaña y de hecho forma parte de la conquista de la sociedad occidental por parte de los que él denomina *les bourgeois conquérants*. No menos significativo es que en Inglaterra la novela sea inaugurada por *Robinson Crusoe*, cuyo protagonista es el fundador de un nuevo mundo que domina y que reclama para Inglaterra y la cristiandad. Crusoe está, de modo explícito, enroldado en la ideología de la expansión de ultramar, lo cual se conecta directamente, en estilo y forma, con los relatos de viajes y de exploración de los siglos XVI y XVII que sentaron las bases de los grandes imperios coloniales.

Desde las novelas de Joseph Conrad, Jane Austen o Rudyard Kipling hasta la *Aida* de Verdi, este tipo de cultura autorizada habría tenido en común una «lenta y firme estructura de actitud y referencia» (1995, 134) que consolidaría el *statu quo*, articulándolo y refinándolo, y luego dejaría huella masiva en series de televisión como *La joya de la corona* o la película de David Lean sobre la obra de E. M. Forster *Pasaje a la India* —por poner solo algunos ejemplos específicos de relieve—.

Casos similares de exclusión y subordinación simbólicas afectan no solo a cuestiones de raza o género, sino también de clase. ¿Podría decirse que es *Anastasia* (Fox, 1997) una forma de hacer desaparecer de la historia contemporánea al movimiento obrero? ¿Qué implica presentar la revolución rusa como una creación maléfica, sobrenatural y personal de Rasputín? ¿Por qué, cuando el protagonista es un personaje de clase trabajadora como Zeta (*Hormigaz*, Dreamworks, 1998), se trata de un

trabajador individualista y consumista? Convertir, como hacía *Aladdín* (Disney, 1992), a las «ratas callejeras» en seres cuyo sueño es pertenecer a la familia real y poder ser así protagonistas de historias maravillosas, con genios esclavos felices de ser esclavos, ¿qué visión de la pobreza supone? ¿Es inocente un héroe como Simba, en *El rey león* (Disney, 1994-1999), capaz de matar por hacerse con el poder en un reino más allá de cuyos límites solo habitan malignas hienas que se alimentan de carroña? ¿Tiene este mundo «natural» algún posible correlato social real? ¿Se justifica aquí y de qué forma el crimen? ¿No hay crimen, incluso exterminio, por muy «santo» que sea, en la historia de un Moisés (*El príncipe de Egipto*, Dreamworks, 1998), iluminado por un dios vengativo, caudillo de todo un pueblo en busca de Estado? ¿Tiene el éxito de esta historia algún sentido desde un país, como Estados Unidos, que ha jalonado su Historia con la expresión «la nueva Israel de Dios» (rastreada por Galtung 1999) desde la fundación de la colonia de Plymouth en 1620 hasta hoy, pasando por el célebre discurso de su presidente William Howard Taft en 1912 —sobre la necesidad de intervención en México: «Que hay un Dios en Israel, y que está en guardia»?

La «utopía corporativa» de Disney (Giroux 2001, 49) modela monológicamente una memoria y un imaginario colectivos protegidos contra la crítica social por medio de su presentación como no sociales (ni, por tanto, ideológicos), sino justamente ilusorios, ideales. Desde una visión de conjunto, dice Giroux (2001, 66):

La pedagogía Disney no tiene nada que ver con la capacidad de la imaginación para reconocer los aspectos positivos y limitaciones de la realidad, con objeto de entablar un diálogo crítico con ella y transformarla cuando se estime necesario. Muy al contrario, Disney ofrece un mundo fantástico sustentado sobre una cultura mercantil y construido a costa de la capacidad ciudadana para actuar y oponerse, al tiempo que el pasado se filtra de sus elementos subversivos y se interpreta como exaltación nostálgica del espíritu de empresa y el progreso tecnológico. La fantasía,

entendida como marca comercial Disney, carece de lenguaje para dotar de imaginación la vida social y por ello se halla incapacitada para desarrollar la autocrítica en cuanto a su relación con ella.

Ya Dorfman y Mattelart demostraban en su estudio pionero *Para leer al Pato Donald* (original de 1972) que el mundo Disney no es la fantasía, sino la realidad más dogmática. Y avisaban:

No debe extrañar que cualquier insinuación sobre el mundo de Disney sea recibida como una afrenta a la moralidad y a la civilización toda. Siquiera susurrar en contra de Walt es socavar el alegre e inocente mundo de la niñez, de cuyo palacio él es guardián y guía (1998, 12).

Giroux constata que tras la ilusión hay una determinada realidad tendenciosa, concebida contra toda crítica o alternativa socialmente posible. La crítica de textos y contenidos concretos debe, pues, intentar mostrar cómo estas redes discursivas se cruzan con redes institucionales de cara a establecer determinadas visiones y vivencias del mundo. Si la reflexión se limita a ejemplos particulares, y queda desprovista de un marco sociocultural que la justifique, entonces correrá el riesgo de ser quizá chocante y hasta atractiva pero solo a un nivel de superficie. Con la era de la globalización, la relevancia de Disney y su macrodispositivo cultural y publicitario en el corazón de la cultura masiva como orden hegemónico, en suma, radica en (e intensifica) la idea de que «un entendimiento crítico de Disney debe ser visto como una parte de una crítica más general de la cultura corporativa y de consumo» (Wasko 2001, 225, traducción propia).

Así que parece el momento de volver al hilo del planteamiento general sobre el modelo hegemónico de cultura. La cultura masiva, en el sentido que usaría Williams de «modo entero de vida», se presenta así, como en el caso de Disney, acorazándose en una oficialidad pública que la naturaliza como instrumento de poder. Esta naturalización, concebida

como tendencia a no reconocer los propios intereses o la propia naturaleza ideológica, creo que puede compendiarse en cuatro grandes núcleos o pilares de lo que, según esto, podría considerarse una *ideología de la no-ideología*: la (no) ideología de la competitividad, la (no) ideología del consumo, la (no) ideología de la tecnología y la (no) ideología del imperio. La competitividad actúa como valor dinámico, componiendo una dialéctica entre exclusión social e individualismo posesivo en la que funciona de forma compensatoria, prometiendo todo aquello que evacúa la lucha por no quedar fuera de juego (confianza, estabilidad de los vínculos, solidaridad). Como en el diseño estándar de los concursos televisivos, al mejor estilo *Gran hermano* o también (más suave y melódicamente) *Operación triunfo* y similares, la convivencia y el apoyo mutuo solo pueden ser un pasaje temporal, sometido a la implacable mecánica de la *nominación*. Este tipo de programas masivos renueva con ello la vitalidad de la nueva sociedad Titanic, es decir, aquella que ha naturalizado como nunca la ferroz ley del «sálvese quien pueda».

La (no) ideología del consumo se canaliza a través de la hegemonía seductora del discurso publicitario, activando una oscilación continua entre lo utópico-evasivo y el automatismo de la reproducción del sistema, como en cierto modo está haciendo el conocido eslogan de Nike «Just do it», esto es, desde este prisma, «simplemente, consume». Naomi Klein (2001) ha mostrado en detalle cómo el poder global de las marcas y la comercialización a gran escala de estilos de vida se instauran sobre la base (en sombra) de estrangular la producción, de una decidida *basurización* de los trabajadores en un sistema económico donde los puestos de trabajo ya no emigran de los países ricos a los países pobres, sino que, cada vez más, es el propio sistema el que huye de la idea de puesto de trabajo como tradicionalmente se la había entendido (Klein 2001, 276). La violencia sorda inscrita en esta dinámica del sistema se soportaría gracias a la ceguera de un tipo de consumidor compulsivo y acrítico.

La (no) ideología de la tecnología es resultado de combinar neutralidad y determinismo en un discurso que prolifera absolutizando,

publicitariamente, la incesante *novedad* de productos y soportes técnicos. Al mismo tiempo, como se ha señalado con frecuencia (Schiller 1996, 23; Mattelart 2000, 419), se evita todo debate sobre las implicaciones sociales de la técnica, de manera que se propaga un optimismo presuntamente neutro, euforizante, que reproduce a gran escala visiones deslumbradas, cegadas, de la cultura y la comunicación. Lo ha explicado con claridad Williams (1997, 152):

El supuesto básico del determinismo tecnológico es que una nueva tecnología —una máquina de imprimir o un satélite de comunicaciones— «surge» del estudio y la experimentación técnica. Luego cambia la sociedad o el sector del cual ha «surgido». «Nos» adaptamos a ella, porque es el nuevo medio moderno.

Siguiendo a Graham (2001), ese discurso determinista ofrece indiscriminadamente la resolución de problemas tecnológicos como un fin en sí mismo, absolutizando los medios y dejando al margen la cuestión de los fines, del valor social de los fines. De ahí el efecto fatalista que la celebración de la *revolución tecnológica* produce a nivel social:

El determinismo tecnológico ha dejado de ser un mero concepto de aparición intermitente a lo largo del pensamiento político del siglo xx para convertirse, de hecho, en parte del imaginario colectivo sobre la tecnología [...]. El fatalismo con que se inviste el avance de la tecnología condena al fracaso cualquier intento de freno o intervención. Y este fatalismo de la evolución de la técnica solo es comparable al fatalismo con que se nos condena al fin de la historia (social) en el nuevo imperio del mercado global (Aibar 2002, 38).

Pero tiene poco sentido hablar de globalización cuando la mayor parte de los propietarios, gestores y directivos de las corporaciones empresariales y bancarias que controlan los flujos internacionales del capital son estadounidenses (Doremus *et al.* 1998). De hecho, es posible

razonar, siguiendo a James Petras (2001, 67-76), que la idea de que hoy se está dando una tercera revolución científico-industrial a través de las nuevas tecnologías esconde el nuevo ímpetu de formas de poder retrógradas, fundamentalmente financieras y militares, con un carácter de hegemonía neocolonial.

En este sentido, la (no) ideología del imperio dinamiza un vector suprapolítico que entronca con una retórica de (sobre)naturalización del Bien, de los valores de la política USA como pueblo elegido por Dios contra «las fuerzas del mal». Como puede apreciar no solo el analista político o el especialista en relaciones internacionales, determinados intereses dogmáticos están ocupando el territorio de la geopolítica mundial. Menos reconocible, precisamente por la obviedad obscena del proceso, es que esa ocupación gana terreno en virtud de su legitimarse como no-ideológica, como imparcial, como indiscutible. A partir de los atentados terroristas del 11-S (2001), la hegemonía norteamericana se reforzó más incluso que con el conflicto del golfo Pérsico a principios de los noventa, más incluso que en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, y, aunque con dificultades, ha llegado a límites insospechados —o mejor habría que decir que está dejando de tener reservas con cualquier límite—. Por decirlo de forma sintética:

Actualmente hay que rendirse a la evidencia: bajo el mandato de George W. Bush se está elaborando una nueva ideología imperial, que recuerda la de finales del siglo XIX, cuando Estados Unidos se lanzó a la competencia colonial y dio sus primeros grandes pasos hacia una expansión mundial en el Caribe, Asia y el Pacífico. En aquella época, un prodigioso fervor imperialista se apoderó del país de Jefferson y Lincoln. Periodistas, hombres de negocios, banqueros y políticos llenos de ardor rivalizaban entre ellos en la promoción de una potente política para conquistar el mundo (Golub 2002, 12).

Sin embargo, la explicación de la eficacia de estos cuatro principios ideológicos no está tanto en cada uno de ellos visto por separado (como si de hecho pudieran darse por separado), sino en cómo son solidarios los unos con respecto a los otros, cómo han ido ocupando ámbitos funcionales especializados e interconectados al mismo tiempo: los dos primeros tienen como objetivo inmediato la modelación de relaciones sociales funcionales a la reproducción sistémica: en el caso del consumo, a partir del paradigma sujeto/objeto (consumidor/mercancía) y, en el caso de la competitividad, a partir de la rivalidad sujeto/sujeto. En cuanto a los dos últimos, si las nuevas tecnologías de la información y el ocio ofrecen soportes para la acción cultural que están redefiniendo los paradigmas espacio-temporales a través de esa acción inserta en lo cotidiano, la ideología imperial puede conseguir rehegemonizar esas transformaciones de la experiencia cotidiana (incluyendo su trasfondo comercial) a un nivel macro, supraestatal o planetario de *libre mercado*. La confluencia de innovación tecnológica y nuevo orden imperial ha sido recientemente formulada por Petras (2001, 74) de forma contundente:

No hemos asistido a una revolución tecnológica, científica e informática que nos conduzca a la *globalización*, sino a una expansión política, económica y militar que ha creado un nuevo orden mundial dominado por el imperialismo estadounidense. La principal fuerza que abre las fuerzas a la expansión de Estados Unidos y de Europa no es una inexistente revolución de la información, sino un poder militar y una lucha de clases *desde arriba*.

Así confluirían, en fin, de una forma que se ha llegado a tildar de *totalitaria* (Ramonet 1997), tres referencias míticas de nuestro tiempo: cultura global (*world culture*), sociedad de la información y civilización única de mercado libre. Parece entonces que, con el tiempo, habría que disponerse a dar la razón al célebre lema de Daniel Bell que proclamara, ya en los años sesenta pero reflatado en los noventa con la caída del Muro de Berlín, el *fin de las ideologías*: efectivamente, entramos en la

época en que el conflicto de intereses se juega por decreto en el interior forzoso de un *entramado mono(ideo)lógico*, que se identifica en los discursos liberales con la *globalización* y que se reconoce por la hegemonía no de diversas ideologías (en plural), sino por una ideología que ni siquiera puede ni quiere reconocerse a sí misma como tal.

(Para un diagnóstico (in)conclusivo)

Decía Paul Valéry que la democracia perecería con el reino exclusivo del dinero. Cuando el credo neoliberal ha puesto en escena una mercantilización general de la vida, más intensa y más extensa que nunca, es momento, quizá, de recordar cómo Marx, en las primeras páginas de *El capital* (original de 1867), explicaba hasta qué punto el mercado provoca una abstracción del trabajo humano y una naturalización de lo social bajo la garantía supervisora del Estado. El viejo argumento de Marx nos ayuda a pensar entonces que lo propio de la ideología dominante en la época del capitalismo tardío es hacer desaparecer, invisibilizar(se).

En primer lugar, para Marx lo invisibilizado es el régimen de explotación y opresión, puesto que «la explotación del trabajador libre es menos visible: reviste una forma más hipócrita» (Marx 1985, 162). Y esto deja la vida social en una situación de precariedad e incertidumbre que contagia a la teoría crítica. Es lógico deducir que esta incertidumbre estructural puede estar produciendo los fenómenos compensatorios del consumismo, la competitividad, el liderazgo o el determinismo tecnológico. Como es razonable defender que esta precariedad es el mejor terreno de cultivo para el individualismo a ultranza, la monología que divide en vez de unir: un ensimismamiento que se extiende como hegemonía amable e insidiosa. El precio de esta erosión inédita de los vínculos sociales puede llegar a ser muy alto, si no lo está siendo ya, de manera invisible. Z. Bauman (2001, 88) señala a propósito de esto que

dependencia ha llegado a ser una palabrota: se refiere a algo de lo que las personas decentes deberían avergonzarse [...]. [Pero] lo admita o no, soy el guardián de mi hermano porque el bienestar de mi hermano *depende* de lo que yo haga o deje de hacer. Y soy una persona moral porque reconozco esa dependencia y acepto la responsabilidad que se desprende de ella.

Esa responsabilidad, esa actitud de respuesta teórica y práctica solo será crítica, revolucionaria, si se orienta cotidianamente a la *reconstrucción de los vínculos*, y si esa reconstrucción confía en desplegarse de modo horizontal, dialógico y antiautoritario. En ese desafío pueden ocupar y están ocupando su lugar dinámico y conflictivo las potencialidades subversivas, quizá no menos invisibles, de la comunicación y la ideología entendidas como formas de resistencia popular. Claro que la hegemonía existe, aunque borre sus huellas, pero nada demuestra que esa hegemonía sea natural o eterna, ni que las tácticas y las estrategias que la desestabilizan vayan a aparecer sin más, ingenuamente. Y en esa incerteza, con la mirada atenta, es preciso seguir moviéndose, resistiendo, avanzando. En última instancia, como Marx (1985, 163) advertía, «en todo período de especulación, cada cual sabe que un día ocurrirá el estallido».

La cultura popular como límite de la hegemonía

Todavía se puede pensar mejor cómo la cultura popular activa prácticas críticas que no solamente ponen un contrapeso a la hegemonía sistémica de la cultura masiva, sino que, más allá de eso, limitan la viabilidad de toda hegemonía entendida como formación de un bloque histórico e ideológico compacto. En este sentido, un elemento al menos debería quedar claro desde el principio: tomado en su supuesta unicidad, lo popular no es más que una abstracción demasiado precaria; hablar de *lo popular*, como hablar de *lo heterogéneo*, es síntoma de un esfuerzo por nombrar de *una* forma lo que no es comprensible al margen de su heterogeneidad

constitutiva. No es que no sea uno sino múltiple, no es que se trate de una categoría alternativa o compleja, sino que la condición de *popular*, tomada en su dimensión práctica, incorpora todas las potencialidades de un sincategorema, de una pulsión espectral.

Siguiendo a R. Chartier (1994), todas las definiciones históricas de lo popular, en líneas generales, responden a dos grandes modelos interpretativos: a) lo popular como alteridad autónoma, exterior a la cultura letrada; b) lo popular como práctica dependiente de la cultura dominante. Estos dos modelos han atravesado secularmente disciplinas tan relevantes como la historia, la antropología o la sociología. Mientras se mantiene este dualismo (popular como totalmente exterior / popular como totalmente interior a la cultura dominante) se deja de lado la hipótesis de que la cultura popular no implica un afuera o un adentro, sino una forma de pliegue o inclusividad relacional que impide el levantamiento de un muro entre interior y exterior. La claridad con que Chartier plantea que lo popular, como concepto, sea ya una categoría docta, es decir, delineada y defendida inicialmente por la burguesía europea moderna, podría llevar a una descalificación teórica de dicha idea por estar, por decirlo así, contaminada ideológicamente. Pero también se originaron en el discurso de grupos en situación de privilegio términos como masa, teoría, cultura, sin que eso tenga que implicar una automática invalidación *ex toto* de sus posibilidades explicativas. La actitud que traduce una descalificación así no tiene en cuenta que, como sugiere el propio Chartier, la noción de popular abre también la reflexión a los cambios y desvíos que la práctica puede introducir en cualquier dispositivo de control social. Tanto en el terreno de lo social-real como en el de la teoría crítica, «la fuerza de imposición de sentido de los modelos culturales no anula el espacio propio de su recepción que puede ser resistente, astuta, rebelde» (Chartier 1994, 4, traducción propia).

Es cierto que el término *pueblo* está cargado de significaciones ambiguas desde que, a principios del siglo XIX, empezó a ser utilizado de forma idealizada. Entonces su función ideológica consistía en constituir

un lugar simbólico de alianza entre burguesía y trabajadores contra la aristocracia como enemigo común —alianza que se iría desmembrando con el despliegue de las instituciones nacidas de la Revolución francesa. El descubrimiento del *pueblo* por parte de autores como J. G. Herder y su tratamiento como entidad pura y enraizada en el territorio tenía, según Burke (1984, 79), dos motivos interconectados. Uno estético: estimulaba la revuelta contra el clasicismo que desembocaría en el movimiento romántico. Otro político: contribuía enormemente a la legitimación de los nuevos movimientos de liberación nacional. «De este período de lucha», escribe Burke (1984, 79), «hemos heredado no solo términos como *cultura popular*, *canción tradicional* y *folclore*, sino también algunas suposiciones bastante peligrosas sobre ellos, incluyendo lo que podemos llamar *primitivismo*, *purismo* y *comunalismo*». Tales premisas incurren en una desatención esterilizante de las diferencias, las tensiones y las (digamos) impurezas reales que hacen que no pueda dejar de ser problemático hablar del *pueblo* como una especie de ente homogéneo e inmediatamente identificable.

A partir de los análisis realizados por J. Martín-Barbero (1987, 14-30), la idealización y la ambigüedad características de la acepción ilustrada de *pueblo* encuentran uno de sus exponentes más destacados en Thomas Hobbes. Los argumentos de Hobbes a la hora de elaborar las funciones del Estado moderno tenían un precedente importante en los *Discorsi* de Maquiavelo, donde lo popular constituía a la vez una forma de legitimación del poder soberano y una inquietante amenaza para este. En la ideología iluminista, como sugiere Martín Barbero (1987, 15), lo popular es objeto de una inclusión abstracta y una exclusión concreta. Incluso en los textos de Rousseau, por debajo de una acogida con los brazos abiertos, se daría una definición negativa de lo popular como lo inculto, lo no pertinente de cara a la construcción del espacio público. Por lo demás, en cuanto al movimiento romántico, la dimensión política consciente (alzamientos nacionalistas, exaltación revolucionaria...) no limitó su idealismo: de hecho, no es extraño que el ahistoricismo romántico derivara en propuestas conservadoras. Las repercusiones de

dichas premisas han sido de largo alcance. En palabras de Martín-Barbero (1987, 21), «así como el interés por lo popular a comienzos del siglo XIX racionaliza una censura política —se idealiza lo popular justo en el momento en que el desarrollo del capitalismo en la forma del Estado nacional exige su desaparición—, en la segunda mitad del XIX la antropología se inicia como disciplina racionalizando y legitimando la explotación colonialista». Habrá que esperar a los movimientos socialistas y libertarios de finales del siglo XIX para encontrar vías de salida a este consenso histórico propio de la sociedad burguesa.

Paralelamente, el siglo XIX asistió a la disolución de la idea de *pueblo* en dos direcciones: por la izquierda, daba lugar a un concepto de *clase social* que hacía posible teorizar y politizar la cuestión cultural denunciando las formas reales de opresión; por la derecha, producía el auge de la noción de *masa* como instrumento paternalista de control político. En esta coyuntura, el marxismo dependía todavía básicamente de una concepción homogeneizante de la lucha social que pasaba por el aparato del Estado, pero aportaba, además, una serie de claves críticas todavía hoy actualizables en el terreno de la economía política. Por su lado, el anarquismo, tal vez más limitado en el alcance del análisis estructural, supo encontrar en textos como los de Kropotkin o Malatesta, y sobre todo en la práctica revolucionaria de las organizaciones libertarias, formas de no excluir otras opciones políticas y movimientos sociales dando cauces abiertos, inestables e informales a una lucha que se extendiera a/desde la vida cotidiana.

Sin embargo, los pros y contras de estas corrientes críticas continúan dependiendo a menudo de una visión de lo popular que tiende a agotarse en su procedencia de clase o grupo. Salir de este *impasse* requiere asumir una acepción de lo popular no meramente como *producto* de una(s) clase(s) o grupo(s) subalternos, sino como *modo de producción cultural* orientado a la interacción comunicativa y la cooperación dialógica. Así, la cultura popular no constituiría tanto una clase de sujeto(s) o de objeto(s) más o menos idealizados (naturalidad, espontaneidad,

simplicidad) como un modo de interrelación, de producción y de uso, que se da en condiciones históricas variables pero concretas, y que puede desplazarlas, removerlas o subvertirlas, pero difícilmente dejarlas intactas en situaciones de crisis y conflicto social.

La accesibilidad, la participación descentrada y la autocrítica distinguirían entonces lo popular de lo masivo. De entrada, habrá quizá que insistir en que la oposición y negociación entre popular y masivo no contrasta dos visiones de mundo —aunque, en cierto modo, también es así—, sino que contrasta una visión *una*, unitaria, centralizada, jerarquizante, y una visión *otra*, precaria, cambiante, descentralizada, que motiva y es motivada por relaciones sociales igualitarias y libertarias. Así, lo cultural, lo político y lo económico, al ser tomados en su dimensión articuladora de prácticas sociales, pueden ser abordados allí donde sus posibilidades por todas partes ven caminos, es decir, allí donde no hay otra cosa que encrucijadas. El pensamiento (de lo) popular incorpora el paso de esquemas comprensivos unipolares (dirigismo, totalitarismo) y bipolares (dialéctica, contrapoder) hacia una complejidad poliédrica, fractal, que lo masivo reprime, pero cuya proliferación incisiva, a su vez, tampoco deja inmune a la hegemonía de la llamada *sociedad de masas*.

La reconstrucción razonable de esta problemática teórico-práctica podría seguir reactivando las dimensiones críticas de lo que A. Gramsci tenía por una *filosofía de la praxis*. Para Gramsci, lo que distingue a lo popular es una «concepción del mundo y de la vida en contraposición a las concepciones del mundo oficiales. Concepción que no está elaborada ni es sistemática» (Gramsci 2011, 134), pero que justamente hace arraigar en esta precariedad constitutiva formas de crítica polémica, de desafío práctico, no siempre reconocible a primera vista. La celebrada *interactividad massmediática*, mirada a este trasluz, pondría al alcance de las mayorías las migajas de la dialogía popular, a menudo también tan mayoritaria como silenciosa, pero convirtiéndola a los códigos de la espectacularización y la mercantilización.

Una concepción actualizada de lo popular, en suma, como práctica radicalmente interactiva y desviante precisamente en virtud de su capacidad dialógica y heterológica ofrece vías para (una comprensión crítica de) la articulación recíproca de grupos subalternos y no subalternos que pueden desarticular el bloque histórico hegemónico. Los argumentos de Gramsci, retomados en formulaciones de De Certeau o Chartier, dejan una vía abierta para una consideración de la cultura popular en términos no tanto de sujetos/grupos sociales ni de textos/objetos simbólicos como de modos de relación y acción social. Esto no niega que si las prácticas populares suponen un desafío para el orden sistémico existente deberían arraigar en los sujetos y discursos más desprotegidos. Esto pasaría, por ejemplo, por sustituir el criterio de liberación a través del ascenso social —funcional a la lógica competitiva y excluyente del capitalismo— por el de la redistribución tendencialmente horizontal de los regímenes de propiedad y autoridad. En este sentido, como muestra, el microanálisis de la recepción desviada; la guerrilla antipublicitaria; el anonimato imprevisto y paródico del *meme* o los contrausos del espacio urbano o de los signos oficiales en la estirpe situacionista del *détournement*; las tradiciones asamblearias o de *jam session* en subculturas como el *jazz*, el *rock* o el *hip hop*, o también de otras áreas escénicas o literarias de la cultura, ayudaría a ver estos casos no como metáforas totalizantes pero sí como metonimias frágiles de formas de hacer cultura (de hacer mundo) que siguen incorporando huellas de otra sociedad no tanto ya pasada como por venir. Contra cualquier aislamiento, este modo de reciprocidad (Brown Childs 1989) o interacción mutua sujeto/sujeto y/o sujeto/objeto actúa como una forma de comunicación tan real como a menudo silenciosa o invisible. Esta forma de concebir la cultura en la práctica contribuiría a hacer de la diferencia y la contradicción una ocasión crítica para atravesar con vida un mundo en crisis, e incluso para contribuir a transformarlo por fin en un mundo vivible.

III.

APRENDIENDO A MIRAR

En la actualidad, la crisis de las formas tradicionales de entender la acción política es simultánea a la reactivación del potencial político inscrito en las prácticas culturales. La hipótesis básica de este ensayo es que la cultura es un espacio pedagógico más difuso y capilar, pero también más efectivo en algunos casos que la educación convencional. Más específicamente, la argumentación se aplica en relación con algunos textos fílmicos recientes que pueden estar proponiendo formas de pedagogía no necesariamente consciente ni deliberada pero, en todo caso, renovada y de largo alcance. La crisis del espacio social puede y debe seguirse, más detenidamente, en producciones audiovisuales contemporáneas y en concreto en películas que cubran un amplio espectro representativo desde un sentido más funcional al orden institucional actual hasta un nivel más crítico y creativo.

Cultura global y pedagogía crítica

La tendencia a la globalización está saturando el espacio de los recursos tecnológicos al tiempo que, a gran escala y gran velocidad, intensifica las posibilidades de nuevos usos sociales en el terreno de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Tomada en una acepción

amplia, la dimensión cultural de la realidad social tiene que ver con el aprendizaje y con la práctica social, con la práctica del aprendizaje y con una concepción de la práctica o acción como proceso de aprendizaje compartido, abierto y continuo. En este sentido, es justamente como puede articularse un vínculo educativo entre cultura, política y comunicación audiovisual. El análisis cultural incide entonces en aspectos de la política que inercialmente han sido desatendidos o no entendidos como políticos.

Como ha sugerido A. Appadurai a propósito de las dimensiones culturales de la globalización, «en tanto que las formas de las culturas son cada vez menos tácitas y están cada vez menos ligadas entre sí, y son cada vez más fluidas y politizadas, el trabajo de la reproducción cultural se convierte en un peligro cotidiano» (2001, 58). En otras palabras, las tensiones sociales que supone la globalización cultural implican cada vez con más fuerza el devenir de la vida cotidiana, que asume así cada vez con más fuerza su condición política y crítica. Desde luego, «esta nueva escenografía de dislocaciones globales no corre simplemente en una sola dirección» (Appadurai 2001, 54), sino que tiene que ver con las nuevas diversidades sociológicas e ideológicas que pone en juego la propia mundialización del espacio social. Sin embargo, a la vez, esa multiplicidad de diferencias, de resistencias y movimientos sociales, esas por momentos infinitas líneas de fuga resaltan en su misma posibilidad de existencia el creciente poder político de la cultura en sus manifestaciones más profundas: las formas de ver y pensar el mundo, las nuevas modalidades de experiencia y subjetividad, la (re)activación de códigos simbólicos, los conflictos entre culturas y subculturas, etc.

Desde esta perspectiva, puede ser de ayuda reconsiderar la afirmación de Appadurai (2001, 44): «La imagen, lo imaginado, el imaginario: estos son términos que apuntan hacia algo verdaderamente crítico y nuevo en los procesos culturales globales: a la imaginación como práctica social». La cuestión del imaginario, como faceta constitutiva de toda práctica cultural, se convierte así en un hecho social decisivo,

crucial para cualquier forma de *agency* o mediación, así como en «el componente fundamental del nuevo orden global» (2001, 45). La cultura opera así en la vinculación entre el individuo y el mundo que se percibe como real. En este sentido, confiere significación a la realidad, la (re)construye de hecho, subrayando según diversos grados de autoconciencia las discordancias entre lo ideal y lo real, y canalizando esas operaciones siempre de un modo potencialmente dialógico. De ahí su relevancia táctica en contextos de crisis social como el actual. Es decir, de ahí su capacidad crítica, que Z. Bauman ha resumido explicando que «la cultura puede existir únicamente en calidad de crítica intelectual y práctica de la realidad social existente» (2002, 337-338). Es importante subrayar aquí la deuda mutua que mantienen entre sí cultura y praxis sociopolítica, y poner énfasis, aunque quizá no de una forma tan absoluta como Bauman, en la dimensión crítica de la cultura y especialmente, como él mismo argumenta, en los modos con que la cultura «cuestiona constantemente la sabiduría, la serenidad y la autoridad atribuidas a lo Real» (2002, 341).

La idea de un orden social construido culturalmente es clave para entender la época moderna, así como las tensiones y diferencias que implica una noción de la cultura como práctica social conllevan necesariamente la consideración de otras modernidades visibles y/o invisibles, posibles y/o imposibles. Tanto la idea de la cultura como dimensión simbólica de la praxis como la comprensión de la función política del imaginario pueden retrotraerse a la noción gramsciana de hegemonía. No en vano, el propio A. Gramsci, durante el primer tercio del siglo xx, insistió una y otra vez en cómo las condiciones de la hegemonía se jugaban en factores culturales tan estratégicos como la educación o los medios de comunicación:

Podría ser interesante estudiar en concreto la organización cultural que anima al mundo ideológico y examinar su funcionamiento práctico [...]. La escuela, en cada uno de sus niveles, y la Iglesia son las dos mayores organizaciones culturales en cual-

quier país por el número de personas que emplean. A ello hay que añadir los diarios, las revistas, la actividad editorial y las escuelas privadas (Gramsci 2011, 62).

El interés de Gramsci por la hegemonía, como es bien sabido, va unido a la importancia creciente que en la modernidad adquiere la cuestión de la cultura popular. Más recientemente, la función pedagógica de la cultura popular ha sido resaltada por autores como H. Giroux (1996, 12-13):

La pedagogía se refiere a la creación de una esfera pública, que reúne a la gente en diversos sitios para hablar, intercambiar información, escuchar, sentir sus deseos y dilatar sus capacidades para la alegría, el amor, la solidaridad y la lucha. Aunque no deseo idealizar la cultura popular, es precisamente en sus diversos espacios y esferas donde está teniendo lugar, a escala mundial, la mayor parte de la educación que tiene importancia [...]. Lo pedagógico y lo político se juntan en sitios que las escuelas frecuentemente ignoran.

Desde esta óptica, la pedagogía crítica se presenta para Giroux (1996, 56) como una forma de activismo político que contribuye a intervenir en el modo en que las subjetividades se producen dentro de relaciones y condiciones sociales particulares. El autor recalca, así, cómo el conocimiento, el poder y el deseo se producen en condiciones singulares de aprendizaje cultural. La tarea de la pedagogía crítica tiene que ver con el trabajo democrático por extender el margen de acción ideológico y material para los individuos y los grupos, esto es, por ensanchar las zonas de interacción mundana y de lucha por la libertad en los espacios de la vida en común.

Como apuntaba Giroux hace más de dos décadas, «el desafío de una nueva política cultural, que tome en serio la cultura popular y los medios de comunicación, es un desafío tanto pedagógico como político»

(1996, 79). La crisis social reclama como nunca una pedagogía crítica, a la vez que esta puede y debe contribuir a elaborar la crisis justamente en un sentido sociocultural y no meramente economicista, como de hecho prefiere hacerlo la opinión pública. Las subjetividades se forman en la interacción entre hegemonía y pedagogía, del mismo modo que se transforman en la interacción entre pedagogía crítica y discursos y prácticas antihegemónicos. Con el empuje del neoliberalismo y su afán por *modernizar* la educación y la economía, se ha producido un ascenso de nuevas formas de individualismo, instrumentalismo y consumismo que han instaurado un nuevo consenso o acuerdo hegemónico. En paralelo, en las instituciones educativas «se han examinado el currículo (explícito y oculto), la pedagogía y las formas de educación, para ver cómo *representan* las relaciones de dominación y explotación en la sociedad en su conjunto» (Apple 1997, 47). Con el advenimiento en el siglo XXI de las redes sociales se abren nuevas opciones de aprendizaje crítico y creativo, donde por ejemplo el recurso al video agiliza la comprensión y el contraste entre nuevas experiencias y expectativas (Duarte-Freitas, Kemczinski y Tobías-Martínez 2015). No obstante, no han avanzado igualmente los análisis críticos de la pedagogía activa fuera de las escuelas, con la que de hecho la escuela se viene confrontando en condiciones crecientes de precariedad estructural.

A propósito de la relación entre pedagogía, hegemonía ideológica y globalización cultural, todavía se puede pensar en los siguientes términos de M. Apple (1986, 205-206):

Tendríamos que investigar no solo el conocimiento escolar explícito y tácito y los apuntalamientos ideológicos, éticos y evaluativos de los modos en que ordinariamente pensamos en nuestra actividad escolar, sino que también deberíamos investigar otros aspectos del aparato cultural de una sociedad. Televisión y medios de comunicación, museos y carteleras cinematográficas, películas y libros, todo lo que constituya una

contribución duradera a la distribución, organización y, por encima de todo, control social del significado.

Por eso la cuestión requiere de una teoría crítica de la cultura que permita encarar la complejidad del poder. De este modo, se puede ir entendiendo mejor cómo la reproducción ideológica no puede separarse ni de la educación formal o escolar ni de la *pedagogía invisible* (Bernstein) que está operando tanto dentro como (cada vez más) fuera de las aulas. Solamente así se hace viable reconocer hasta qué punto «el problema de aprender es una parte de la producción» (Lundgren 1992, 18) y, en consecuencia, hasta qué punto la producción cultural se vuelve clave precisamente en su sentido amplio de producir deseo, imaginación, ideas, miradas...

La crítica espacial de la crisis social

En la película *Pierrot le fou* (1965), de Jean-Luc Godard, afirma uno de los personajes: «Lo que hay entre la gente: el espacio». En efecto, la cuestión del espacio como cuestión social puede ser una de las líneas de trabajo más urgentes y fecundas en un momento crítico como el presente. La fórmula *crítica espacial* ha sido planteada por H. Lefebvre en su ensayo (original de 1974) *La producción del espacio* (2013). Para Lefebvre, teniendo en cuenta las nuevas presiones productivas y mercantiles de un sistema social cada vez más mundial, la configuración del espacio se convierte en una cuestión sociopolítica de primer orden, de cara a la elaboración de nuevas formas de crítica: «Crear (producir) el espacio planetario como soporte social de una vida planetaria metamorfoseada, abierta a sus múltiples posibilidades, permitiría abrir el horizonte» (2013, 451). El sentido de una crítica del espacio procedería del hecho de que el espacio es, después de todo, el *marco de la vida*, del encuentro intersubjetivo, de la comunicación social. «El espacio», siguiendo a Lefebvre (2013, 149), «es la morfología social». Las condiciones de la

vida moderna implicarían una subordinación económica del espacio al tiempo. Aun así, justamente una reflexión sobre el espacio y sus límites puede seguir contribuyendo al análisis crítico de los límites del modelo social actual.

El espacio global se habría constituido como un vacío abstracto, infinitamente disponible y manejable, donde los sujetos alucinan una experiencia de deslimitación, de proximidad absoluta o *aldea global* (MacLuhan), a la manera de lo que Sloterdijk (2007, 295) ha llamado un *gran interior*:

Dentro del espacio interior capitalista de mundo hay que partir de la primacía de los hechos económicos; pero estos hechos tienen siempre, por sí mismos, un carácter político-mundial, más exactamente: geopolítico, porque el Gran Invernadero no puede ser administrado con éxito sin aseguramiento de recursos y *management* de la piel exterior.

En relación con este punto, lo económico, lo político y lo cultural convergen en la distribución del espacio como producto social y también como lugar de producción social. Lefebvre (2013, 111-112) señala:

El capitalismo y el neocapitalismo han producido el espacio abstracto que contiene el *mundo de la mercancía*, su *lógica* y sus estrategias a escala mundial, al mismo tiempo que el poder del dinero y el del Estado político. Este espacio abstracto se apoya sobre las vastas redes bancarias, comerciales e industriales (las grandes unidades de producción). Pero asimismo sobre el espacio de las autopistas, aeropuertos, redes de información, etc.

Es decir, Lefebvre entiende el espacio como parte de las fuerzas productivas, mercantilizado y políticamente instrumentalizado, pero conteniendo a la vez virtualidades orientativas tanto para los sujetos como para los cuerpos y las relaciones que estos cuerpos mantienen entre sí.

Por eso la producción del espacio tiene que ver en un sentido amplio con los conflictos sociales y las luchas políticas: porque las diferentes opciones de (de)construir frentes y fronteras espaciales afectan directamente (a la vez que se ven afectadas por) las tensiones y líneas de fuerza que atraviesan la vida en común. La globalización neoliberal, tomada como un proyecto sistémico orientado a la *desaparición del exterior* (Méndez Rubio 2012), impone una ausencia de fronteras geopolíticas para la circulación de capitales, al tiempo que refuerza nuevas fronteras de desigualdad económica, política y cultural entre la gente. La totalización capitalista del espacio global compensa, así, su presión antisocial bajo nuevas formas de privatización, domesticidad y aislamiento. Paradójicamente, la aceleración y compresión del tiempo se articula socialmente con una deslimitación del espacio que lo vuelve tan extenso como abstracto, tan infinito como vacío. Siguiendo una dinámica similar a la de un circuito eléctrico multidireccional, la crisis económica y política, como no puede ser de otra forma, implica al mismo tiempo una crisis de la interacción, de la socialidad.

La principal premisa de Lefebvre es, en fin, que «el espacio contiene relaciones sociales y es preciso saber cuáles, cómo y por qué» (2013, 86). Lejos de confundirse con el espacio mental y/o el espacio físico, el espacio social necesita ser visto como es vivido, esto es, como un juego de emplazamientos y desplazamientos específicos donde se forma y transforma nuestra experiencia de la intersubjetividad y la convivencia. Descifrar este juego, intervenir en él, pasa por reconocer lo mejor posible la forma del espacio dominante en cualquier sociedad y, por tanto, por rastrear cómo las concepciones del espacio se imbrican en series de signos (visuales, verbales, gestuales, sonoros). Así podrían entenderse mejor las relaciones entre espacio e ideología a la hora de reconocer las nuevas formas de hegemonía en una coyuntura histórica crítica (Lefebvre 2013, 103).

Si la globalización se ha interpretado como una *sociedad indoor* o *gran interior* (Sloterdijk 2007), de aquí se puede deducir que el exterior

sigue no solamente existiendo, sino existiendo de una forma negada o espectral, como bien se está aprendiendo a través de la tragedia migratoria, la intemperie de multitudes buscando refugio o asilo, o las nuevas formas de pobreza y precariedad que la legalidad permite y genera. Por *desaparición del exterior* habría entonces que entender no un exterior finalmente eliminado o superado, sino convertido en una amenaza ambiental o espectral, en un lugar de violencia y muerte cada vez más invisible por ser cada vez más inminente. Dentro y fuera, vistos así, no solamente no han disuelto, sino que han reafirmado su frontera como una frontera de miedo y de daño. Por su parte G. Bachelard, en su conocido ensayo *La poética del espacio* (original de 1957) indicaba:

Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la claridad afilada de la dialéctica del sí y del no que lo decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y de lo negativo (1998, 250).

Si la casa puede pensarse como un mundo de protección, o si el bosque puede simbolizar una vivencia presubjetiva de inmensidad inconsciente, en el caso de una megalópolis del siglo XXI se asistiría a un espacio donde el espacio se vacía, el tiempo se acelera y el consumo se totaliza a la vez que la pobreza se vuelve no solo una vivencia real cada vez más frecuente, sino también una especie de miseria ambiental, de «violencia lenta» (Nixon 2013). Lo que llamaba Bachelard *topoanálisis* (1998, 38) ayudaría a reconocer las líneas de fuerza ideológicas y psicológicas que están precarizando la vida colectiva y la vida íntima.

Cuando los signos, como los sonidos o las imágenes, se vuelven material decisivo para pensar el espacio y la reproducción social, entonces puede quizá decirse que materiales tradicionalmente considerados de interés semiótico, o estético o poético, adquieren prioridad política tanto para la teoría como para la práctica crítica. Desde Bachelard

(1998) hasta Ranci ere (2012) se viene elaborando de forma matizada c omo lo espacial y lo visual, e incluso lo poético y lo artístico, se vuelven relevantes para la comprensión y la intervención en el mundo y la vida cotidiana. No por casualidad el arte contemporáneo se ha visto atravesado por un énfasis crítico y creativo en el espacio. Mientras el giro hacia las vanguardias de principios del siglo xx contribuyó a transformar el espacio en un campo dinámico y conflictivo, y mientras proliferaban manifestaciones innovadoras en la formalización del espacio en la pintura, la escultura, la arquitectura, el teatro, el arte público o el cine, se iban reconociendo cada vez mejor las relaciones entre espacio y poder en las convenciones representativas como las propias de la perspectiva lineal (Panofsky 1999). De ahí la aseveración de R. Arnheim: «A lo largo del siglo xx, el término *espacio* ha ocupado un lugar predominante en muchos debates» (2002, 34). Una aproximación transversal, interdisciplinar, a los modos de producción del espacio en la sociedad actual ayudaría sin duda a evaluar crítica y pedagógicamente sus dimensiones culturales. En resumen, a modo de primera conclusión provisional, se puede recordar aquí la sugerente tesis de Lefebvre (2013, 117): « Cambiar la vida!  Cambiar la sociedad! Nada significan estos anhelos sin la producción de un espacio apropiado».

Imaginación, imagen, imaginario

«El espacio llama a la acción, y antes de la acción la imaginación trabaja» (Bachelard 1998, 42). Por lo tanto, a la hora de considerar el vínculo entre acción social y pedagogía crítica, es necesario tanto diferenciar como relacionar espacio, práctica social e imaginación. Al tiempo, parece urgente no solamente saber conectar, sino también distinguir de una forma elemental y pragmática términos como *imaginación*, *imagen* e *imaginario*. Si bien es fácil entender por *imagen* una figura o representación visual, la distinción entre imaginario e imaginación es menos clara. En un nivel básico, como el que aquí se requiere, la *imaginación* remite a la capacidad

inventiva y de proyección visual propia del sujeto, mientras que el *imaginario* designa, más bien, un espacio de (re/des)conocimiento que constituye al sujeto como sujeto a la vez que sitúa su experiencia en un límite de la conciencia donde esta ha de ser continuamente enfrentada a su deseo. Lo que está aquí en juego tiene que ver, así, tanto con lo consciente como con lo inconsciente, con la toma de conciencia, pero también con la proyección de deseos, con la racionalidad pero también con la emocionalidad, con las dinámicas socioculturales pero también con la implicación radical del sujeto en el mundo a través de su mirada. En este sentido, por ejemplo, en relación con la imagen fílmica:

El problema de la mirada no solo remite a una subjetividad definida desde los presupuestos de la intencionalidad y de la unicidad de la conciencia consigo misma (el sujeto *racionalista* de una antropología liberal), sino también a una subjetividad, la de los espectadores tanto como la del personaje, atravesada por la pulsión (según el lenguaje psicoanalítico) y por la pasión (según la tradición filosófica), más precisamente la pasión *escópica*, el deseo de mirar (Abril 2007, 45-46).

Si la visión es ya un proceso avanzado de la autoconciencia y el reconocimiento de la intencionalidad, el caso de la mirada es distinto, de hecho, es previo: la mirada activa modalizaciones de la subjetividad que no están cumplidas ni cerradas, que movilizan el deseo (el cuerpo, la acción, la vivencia de la realidad) de una forma siempre anhelante, incompleta. De hecho, podemos mirar sin ver (como cuando decimos a alguien: «Mira allí... ¿lo ves?»). Es cierto que la *imagen* remite a la representación, esto es, a un código de presencia e identificación. Pero tampoco lo es menos que esta presencia de la imagen puede llevarse hasta un régimen de reproducción o proliferación imaginativa (*imaginación*) o retrotraerse hasta las condiciones menos conscientes de constitución de una subjetividad siempre en falta (*imaginario*). En suma, como diría B. Noël (2014, 11), «la mirada es el espacio comunicante. Hace del espacio el elemento de la comunicación. Su materia».

Por tanto, no solamente la imaginación, como se suele decir («¡la imaginación al poder!»), sino también el imaginario mantiene una relación constitutiva con el poder tomado en su condición relacional, subjetiva e intersubjetiva, es decir, comunicativa y social. En sus escritos del período 1930-40 ya J. Lacan presentó la noción de *estadio del espejo* para explicar, sobre la base de las investigaciones freudianas, cómo el desarrollo de la psique infantil, entre el medio año y el año y medio aproximadamente, pasa por una fase donde su identidad se establece sobre el fundamento inestable de las imágenes que el *infans* tiene del mundo y de sí mismo. La *imago* juega así una papel formativo crucial en la génesis del yo-ideal, en la relación estructural entre mirada o cuerpo y realidad o mundo, entre interior (*Innenwelt*) y exterior (*Umwelt*). Pero hay que insistir en que esas imágenes, tomadas como significantes, no simplemente instauran delimitaciones más o menos objetivas de lo real, sino además fisuras o «líneas de fragilización» (Lacan 2013, 103) en la estructura del yo como sujeto social. En los términos de Lacan (2013, 102-103):

El sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad —y hasta la armadura por fin asumida de una identidad alienante— que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental. Así la ruptura del círculo del *Innenwelt* al *Umwelt* engendra la cuadratura inagotable de las reaseveraciones del yo.

Desde esta perspectiva analítica, Lacan plantea la relación entre imagen y subjetividad en los términos de una espacialidad (auto) crítica, a modo de un «lugar marcado por la ceguera» (2013, 49). A la vez, esa precariedad es la que abre la conciencia a su propia crisis tomada como una oportunidad incesante de transformación. De ahí que el objetivo de Lacan sea en todo momento «mostrar la fecundidad psíquica de toda insuficiencia vital» (2013, 96), y que el énfasis en esta insuficiencia tenga que ver con el desmontaje (tan psicológico o individual como político o colectivo) de esa «armadura» o «coraza» —por

usar una palabra defendida por W. Reich ya en 1933 para denunciar los fundamentos de la ideología fascista (Reich 2014)—. La mirada se conecta así con tensiones y conflictos que, en la medida en que dependen de la dialéctica interior/exterior (y en la medida en que esta dialéctica se apoya en un terreno abierto y movedizo), vuelven el mundo y su imagen en última instancia irrealizables. Justamente esa condición insuficiente de la mirada-cuerpo es la que activaría el deseo del otro, lo que hace que necesariamente se confundan subjetividad e intersubjetividad. Como escribió el poeta A. Rimbaud: «Je est un autre».

Como ocurre también al sujeto y al mundo, «las imágenes no se acomodan a las ideas tranquilas, ni sobre todo a las ideas definitivas» (Bachelard 1998, 28). La realidad social contemporánea plantea desafíos urgentes y profundos tanto a la práctica crítica como a la teoría crítica (como una dimensión crucial de la práctica), y como una parte de esa labor, debería incorporarse cuanto antes a la agenda la dimensión de «transubjetividad de la imagen» (Bachelard 1998, 10). De la misma forma que lo (in)consciente participa de una dimensión transindividual, también la imagen participa de esa zona del aprendizaje, puesto que desempeña una función crucial en la relación conflictiva entre lo imaginario y lo simbólico que constituye al sujeto en su relación con un mundo en conflicto. Un análisis de la imagen que preste atención tanto a su funcionamiento semiótico y simbólico como ideológico y sociológico es, al día de hoy, una necesidad sociopolítica de primer orden a la hora de aprender a mirar.

La pantalla como ortopedia

La pantalla de cine, como variante específica de la pantallización general que experimenta la vida social, funciona culturalmente como un proyector y también como un espejo o espacio donde lo simbólico se retrotrae hasta su condición fundante, formativa, esto es, no tanto imaginativa

como imaginaria. De ahí su vinculación crítica con lo que Lacan llamaría una «ortopedia de la totalidad». En la imagen fílmica se puede atender a cómo «nuestra *praxis* responde a la categoría del espacio», argumenta Lacan, «si se comprende mínimamente en ella ese espacio imaginario donde se desarrolla la dimensión de los síntomas» (2013, 114). El cine puede tomarse, en fin, como un artefacto cultural clave para entender los procesos de crisis y transformación social en curso.

Desde muy pronto, el cine fue percibido por autores como R. Desnos («Le rêve et le cinéma», 1923) o A. Artaud («Sorcellerie et cinéma», 1927) como un espacio de liberación inconsciente, de cruce entre sueño y realidad. Pero es desde la década de 1980 que se viene estudiando la relación pragmática entre montaje, espacio fílmico e implicación de la mirada del espectador. En este campo son de referencia los análisis realizados por J. Aumont, quien en su ensayo «L'espace et la matière» (1980) entendería el film como «una organización de elementos significantes» (1980, 10), cuyos efectos múltiples implican al espectador en la práctica. Según Aumont, el espacio fílmico se construiría mediante una serie de implicaciones del espectador (a través del juego de puntos de vista y de miradas) y la narración fílmica se apoyaría sobre esta implicación. Siguiendo a S. Heath, señala Aumont:

El cine narrativo intenta transformar el *espacio* (más o menos indiferenciado, simple resultado de las propiedades miméticas básicas del aparato fílmico) en *lugar*, es decir, un espacio vectorizado, estructurado, organizado según la ficción que se desarrolla y enmascarado afectivamente por parte del espectador de manera diferenciada (Aumont y Marie 2002, 189).

Al mismo tiempo, la dialéctica selectiva que la pantalla planta entre lo presente y lo ausente haría del espacio fílmico un elemento significativo que apela continuamente no solo al funcionamiento de una determinada imagen, sino también de un determinado imaginario que, a través de la mirada espectral, es tan individual como colectivo. No

extraña que el propio Aumont insistiera en cómo esta tensión crítica entre imagen e imaginario debería trasladarse, más allá del cine, a la perspectiva del análisis audiovisual en relación con el problema del poder y la construcción social de la hegemonía (Aumont 2002, 296).

La noción de *sutura* apelaría tanto a las relaciones entre planos de un film como a las relaciones entre plano y mirada, y esto en virtud de cómo el espacio fílmico convoca no solo un espacio figurado, sino además un espacio no visible, no consciente, que contribuye eficazmente a emplazar al espectador en relación con el film. Dado que la sutura «incluye las distintas posiciones del sujeto-espectador en relación *tanto* con el espacio del campo, *como* con el del *otro campo*» (Aumont y Marie 2002, 244), debe poder afirmarse que los efectos de una imagen fotográfica o fílmica apelan tanto a lo consciente como a lo pre y lo inconsciente. Esta línea de trabajo es la que empezaría a difundir Ch. Metz (2001) al reivindicar el cine a la vez como industria y como «maquinaria mental» (2001, 23), donde las operaciones del significante y las percepciones psico e ideológicas no se reducirían a dispositivos meramente internos o individuales, sino también sociales y políticos. En términos de Metz (2001, 20):

El cine es una técnica de lo imaginario. Técnica, además, que corresponde a una época histórica (la del capitalismo) y a un estado de sociedad, la llamada civilización industrial. En el sentido común de la palabra, porque la mayoría de las películas consisten en relatos ficcionales. En el sentido lacaniano, además, cuando lo imaginario, opuesto a lo simbólico pero en imbricación, designa la fundamental añagaza del Yo, la marca duradera del espejo que aliena al hombre a través de su propio reflejo, el deseo como puro efecto de carencia y anhelo sin fin, el núcleo inicial del inconsciente. Cómo dudar de que todo esto no se reactive con los juegos de ese *otro espejo* constituido por la pantalla cinematográfica...

Hay que decir que la función ortopédica de la pantalla, tal como la aborda Metz, incurre a su vez en una cierta «ortopedia teórica» (Carce-

ller *et al.* 1983, 33) al conceder una importancia a los códigos lingüístico-semiológicos que estructuran el texto, que a su vez queda confundido por Metz con el significante lacaniano sin más. De esta forma, Metz abre a la vez que bloquea una consideración móvil y situacional de los efectos que produce la imagen fílmica. Aun así, puede seguir siendo de utilidad crítica su forma de tratar el cine como una «maquinaria mental»: en cuanto *máquina*, el cine puede y debe analizarse dentro del desarrollo conflictivo del industrialismo moderno (y más concretamente de la expansión de Hollywood); en cuanto *mental*, puede y debe analizarse como un dispositivo de movilización estratégico para entender la formación contemporánea de la (inter)subjetividad. En tanto sistema tecnológico y económico, conviene recordar que «el aspecto industrial es la base del lado creador del cine» (Guback 1980, 25). En tanto mecanismo de producción de sentido, su función resultaría constitutiva para entender la pantalla como un recurso especular, en el sentido del espejo lacaniano, de cara a la formación del yo como identificación con (y a través de) el régimen fantasmático de la imagen.

Lo imaginario, como vínculo entre sentido latente y sentido manifiesto, sitúa las cuestiones relativas a la imagen fílmica en relación tanto con la espacialidad del mundo social como, al mismo tiempo, con la topología crítica que organiza los desplazamientos entre lo imaginario y lo simbólico, entre lo inconsciente y lo consciente, entre el deseo y la realidad. Por su parte, Aumont tomaría como caso ejemplar la película de J. Renoir *La règle du jeu* (*La regla del juego*, 1939), donde el espacio se elabora como un espacio unitario, penetrable y extensible, de manera que el montaje provoca una percepción realista y la crítica sociopolítica se articula con una crítica de la percepción del espacio. Renoir denuncia en sus diálogos las «reglas estrictas de sociedad», su autoritarismo tautológico («las reglas son las reglas»), a la vez que el montaje entre planos, el juego con los *raccords* y el tratamiento de las escenas en el campo de cada plano van construyendo un espacio autocrítico donde el exterior amenaza la seguridad del interior burgués. Mientras durante el film de Renoir «el espacio no dejará de abrirse frenéticamente» (Aumont 2002, 192), en la

escena final de *La regla del juego* se plantea un movimiento de repliegue de los protagonistas en su residencia de lujo, en medio del duelo nocturno, como sombras buscando un refugio contra la intemperie del mundo. Esta escena final puede así entenderse como un síntoma o metonimia de la clase burguesa encerrándose en sí misma contra un exterior amenazante, espectral, dentro de un contexto histórico de entreguerras y crisis económica internacional —una sociedad que Renoir compararía a menudo con un volcán—.



La regla del juego (*La règle du jeu*, J. Renoir, 1939).



La regla del juego (*La règle du jeu*, J. Renoir, 1939).

Esta escena de Renoir podría tener su contraparte en el final de *El ángel exterminador*, de L. Buñuel (1962), donde el interior burgués se colapsa en un encierro irracional y, al cabo, el coro de personajes consigue salir a un espacio nocturno, absurdo e incluso agresivo (reprimido por las fuerzas del orden). Si la clase dirigente disponía todavía en los años treinta de un refugio posible, fiable, ya en los años sesenta sus miembros serían presentados por Buñuel como rehenes de su propio ensimismamiento: ese espacio de protección se habría deteriorado a la vez que se habría erosionado la frontera entre interior y exterior, viéndose este colonizado por la represión. Las transformaciones del espacio social a escala global, en los decenios posteriores, no harían más que confirmar la agudización de estas crisis del espacio, la experiencia y la mirada.



El ángel exterminador (L. Buñuel, 1962).



El ángel exterminador (L. Buñuel, 1962).

Mirando miradas

«Si el nuevo lenguaje de las imágenes se utilizase de manera distinta, estas adquirirían, mediante su uso, una nueva clase de poder». Con esta idea argumentaba J. Berger (2002, 41) la función básicamente política de la mirada y la visión, en el sentido de su relevancia táctica a la hora de (trans)formar no solamente experiencias personales, sino la experiencia histórica que constituye nuestra relación con el mundo, con los otros. En *Modos de ver*, Berger explicaba cómo esta dimensión política del acto de ver está conectada con el hecho de que lo que vemos depende del lugar desde el que lo vemos (2002, 24-25). Siendo cierta la afirmación de Berger en cuanto a que «toda imagen encarna un modo de ver» (2002, 16), lo es también, en fin, que todo modo de ver se enlaza con modos de mirar, y que estos dependen de cómo nos situamos en relación con aquello que miramos y vemos.

Atendiendo al funcionamiento social de los medios audiovisuales, se reconoce ahí una especie de ambivalencia: «Se usan política y comercialmente para enmascarar o negar lo que su existencia hace posible; pero en ocasiones los individuos los utilizan de diferente modo» (Berger 2002, 38). Berger sitúa así su enfoque crítico en la estela de W. Benjamin, quien ya en la década de 1930 había abierto la vía de considerar el cine como un nuevo espacio técnico para la participación social, aunque señalaba, a la vez, que «la industria cinematográfica tiene todo el interés en agujonear la participación de las masas mediante representaciones ilusorias y ambivalentes especulaciones» (Benjamin 2012a, 72). Por esta vía, como dice otro de los personajes de *Pierrot le fou* (J. L. Godard, 1965) «cada película es un campo de batalla». Y lo es, como se ha intentado plantear aquí, en la dirección tan profunda como inconsciente (o hasta invisible) de cómo «en el cine la ilusión interrumpe lo real con lo imaginario» (Magalhaes 2008, 2010).

Tomado como artefacto tecnológico y cultural, el cine maneja series intensivas de imágenes que pueden tender o no a producir efectos críticos en la mirada y en la (in)conciencia (trans)individual. El montaje filmico se puede encaminar a la determinación de un todo, de un significado, como ya ocurría en pioneros como Griffith o Eisenstein, o bien puede descomponer y cuestionar esa totalidad haciendo posibles percepciones más abiertas de lo real, como se puede observar en el trabajo con los encuadres de Antonioni o de Ozu, o bien en el juego con las elipsis en Chaplin o Lubitsch, o en la tensión dinámica con que se articulan los planos en Wenders o en el propio Renoir. Entre esa infinitud de opciones pragmáticas, tanto el tiempo como el espacio resultan cruciales para situar el conflicto entre presencia y ausencia, realidad y deseo, convención y trasgresión, ilusionismo y subversión. En lo que al espacio se refiere, su condición sustantiva para la formación de la socialidad (tratada por Lefebvre 2013) lo convierte en una zona de preguntas críticas para entender mejor la relación actual entre mirada, imagen y vida social.

Es importante insistir en cómo la imagen fílmica no solamente alcanza, sino que puede perforar la conciencia y sus límites, y en cómo este tipo de interferencia en el circuito de reproducción de la realidad debería ser tenido por una condición pedagógica y política de primer orden. Tal como lo apuntara ya G. Deleuze (2001b, 170), «la pantalla misma es la membrana cerebral donde se enfrentan inmediatamente, directamente, el pasado y el futuro, lo interior y lo exterior, sin distancia asignable, independientemente de cualquier punto fijo». Este carácter liminar de la pantalla, que a su vez puede tender a un uso más convencional-inercial o más crítico-creativo, puede ser ilustrado finalmente con algunas muestras de cómo se viene trabajando con el punto de vista, la mirada y el espacio social en el cine contemporáneo. Para ello, indicaré a continuación algunos ejemplos puntuales con un propósito únicamente aproximativo, indicial, confiando en que sean una orientación para seguir elaborando las premisas con las que ha venido obrando este ensayo.

En primer lugar, para ilustrar cómo es representada la crisis del espacio social en películas recientes de impacto internacional y masivo, se puede tomar como muestra el film de la factoría Disney *Un canguro superduro* (*The Pacifier*, 2005). La historia, protagonizada por el célebre actor Vin Diesel, narra las peripecias de una familia que debe quedar al cuidado de un soldado de élite, cuya función en el guion es simultáneamente, y de manera explícita, tanto militar como paternal. Esta figura de autoridad y pacificación vive el reto tanto de proteger a la sociedad y al Estado contra ataques enemigos como de disciplinar a los niños y cuidarlos de cualquier amenaza externa. En este punto, la tensión entre interior y exterior se canaliza mediante la sublimación del espacio doméstico como lugar de seguridad y bienestar, de aislamiento y a la vez de confort. En la secuencia central del film, el plano general de la casa familiar enmarca la acción y el suspense de las peripecias que viven los personajes, haciendo que pivoten en torno al espacio autosuficiente del hogar.



Un canguro superduro (The Pacifier, A. Shankman, 2005).

Por supuesto, en el centro de este espacio cerrado, la figura masculina del soldado despliega su condición de *papá* con un poder clave, multifuncional.



Un canguro superduro (The Pacifier, A. Shankman, 2005).

La autoridad absoluta (o falocéntrica) del protagonista (al que hace referencia ya el título de la película) lo pone en relación con un modo de identificación o implicación del espectador preferentemente masculino, que toma como figura de *leader* a este ideal de sujeto a la vez agresivo y amable. Como tal vez diría Lacan, «lo que nos interesa aquí

es la función que llamaremos pacificante del *ideal del yo*, la conexión de su normatividad libidinal con una normatividad cultural, ligada desde los albores de la historia a la *imago* del padre» (Lacan 2013, 121). A la vez, la hegemonía de esta *imago* se encuadra en un espacio doméstico, que es su condición de convivencia cotidiana y de proyección social. La mirada se emplaza así en un punto de vista que, como ocurre en la secuencia inicial de *Garfield* (P. Hewitt, 2004), toma el exterior como «un nido de problemas», como un espacio vacío y peligroso que continuamente se contrapone al tratamiento acogedor del espacio privado, organizado (como las aventuras de este simpático gatito) alrededor de la televisión.



Garfield (P. Hewitt, 2004).

Esta idealización del espacio doméstico refuerza (y es reforzada por) la idealización de una subjetividad supuestamente autosuficiente y manifiestamente defensiva. El superyó se configura así en condiciones de aislamiento espacial, como es propio de las ilusiones psicopatológicas de la modernidad oficial (Lacan 2013, 133). El relato prototípico del cine *mainstream* reproduce así una y otra vez el supuestamente liberador personaje (masculino) que entiende el espacio exterior como lugar de realización y libertad individual, aunque sea un espacio caracterizado como la realidad establecida, es decir, identificado como un falso exterior, un espejismo que refleja la forma de vida propia de lo que Sloterdijk (2007) llamaría el *Gran interior*. En películas célebres como *Antz* (*Hormigaz*, 1998) o de una forma más sofisticada *The Truman Show*

(*El show de Truman*, 1998), este planteamiento termina por reforzar la realidad dada como lugar de felicidad, libertad y *sumum vital*. Como se aprecia incluso en la imagen promocional de *Antz*, el individuo celebra su *happy end* en un entorno abierto que reproduce (en una clave de propaganda de lo existente) las condiciones reguladoras de una realidad social cerrada y asfixiante.



Hormigaz (Antz, E. Darnell y T. Johnson, 1998).



Home (T. Johnson, 2015).

Dreamworks Animation, la misma productora de *Antz* (y contando con el mismo director), estrena en 2015 *Home*: como en *Antz*, el personaje ninguneado (allí Z, aquí Oh) acaba convertido en líder y salvador de la masa, que experimenta en un espacio celestial, abierto al máximo, una lógica cerrada, circular, por la cual la gente celebra su vuelta a la realidad de la que nunca se movió realmente. Al ritmo de las canciones de Rihanna, Oh repite la frase «entrar al exterior» para confirmar que todo exterior se ha vuelto interior, que no hay salida de hecho, ni siquiera en las categorías gramaticales, y que esta es la mejor de las noticias en el mundo del *selfie* y del capital globalizado.

Esta dialéctica cierra, por decir así, la tensión entre lo abierto y lo cerrado gracias a la oscilación entre una interioridad ensimismada y una exterioridad que, en última instancia, solamente refuerza las claves ideológicas de ese interior ya dado como inamovible o normal o natural. En contraste con esta autosuficiencia del interior, representado por la forma de vida de la clase media-alta del primer mundo, estarían funcionando otras miradas sobre/desde la posición de sujetos en condiciones extremas de precariedad y subalternidad. Este sería el caso de la historia silenciosa de un grupo de inmigrantes africanos en Francia, tal como la dispone *La herida* (*La blessure*, 2004) de N. Klotz. En *La blessure* una herida en la pierna de una mujer causada por el maltrato policial en un control de aduanas sirve como sinécdoque del daño colectivo, corporal, ambiental ante la exclusión social y la expulsión ilegal de la población migrante pobre. El silencio y el vacío marcan el énfasis de este film de Klotz en espacios interiores que producen un efecto de desasosiego y de carencia, de indefensión sin remedio. El muro que separa interior de exterior se vuelve denso, opaco, mientras figuras que no son apenas sino sombras calladas se asoman a un agujero por donde entra apenas un resquicio de luz.



La herida (La blessure, N. Klotz, 2004).

Sintomáticamente, la representación grupal y exterior adopta en esta película de Klotz la forma irónica del canon pictórico occidental, estable y centrado, conocido como *perspectiva artificialis*. Dicha representación visual en perspectiva, definida ya desde el Renacimiento, como *costruzione leggitima*, es un modo de mirar (o de ver, como diría Berger) cargado de premisas ideológicas clasistas y etnocéntricas (Panoksfy 1999). Al ser encuadrados de esta forma los personajes de *La herida* quedan encerrados simbólicamente en su propia impotencia, en una línea de coherencia con su sufrimiento invisible en la sociedad globalizada actual:



La herida (La blessure, N. Klotz, 2004).

En este sentido, el tratamiento del espacio interior puede volverse polémico, provocador, y entrar en una vía crítica no necesariamente registrable por la conciencia del espectador pero sí por su mirada y su *sensorium* individual y social. El interior se carga de una violencia oscura, cruel, que entronca con la puesta en escena de la película griega *Canino* (*Kynódontas*, Y. Lanthimos, 2009). Aquí, una familia de clase acomodada prohíbe a sus hijos salir fuera del hogar educándolos en el discurso de que salir es imposible y peligroso, manteniéndolos aislados de todo contacto con el mundo real, y condenándolos a una desesperación que solamente puede terminar de una manera trágica. La secuencia en que los hijos juegan a orientarse con los ojos vendados se convierte así en una metáfora o *mise en abyme* de la perspectiva crítica general.



Canino (*Kynódontas*, Y. Lanthimos, 2009).

El interior se trata en *Canino* como un lugar de muerte, destructivo, sin salida que no sea más muerte o más destrucción. Este enfoque recuerda un film anterior dirigido por L. Von Trier, *Dogville* (2003), con el que *Canino* mantiene un diálogo implícito en la referencia a una vida de sumisión ciega, comparable a la de una manada de perros domesticados y a la vez salvajes. De una interioridad así de angustiosa y aniquiladora solamente se puede salir, quizá, hacia un espacio infinitamente abierto, indeterminado y a la vez potencialmente libre. No otra cosa parece proponerse a lo largo del film documental *Encuentros en el fin del mundo* (*Encounters at the End of the World*, 2007), de W. Herzog.

Para Herzog, es como si la deslimitación del espacio se diera acompañada de un vértigo o crisis de la mirada, de modo que hasta la función del fuera de campo no es otra que «añadir espacio al espacio» (Deleuze 2001a, 35). En otras palabras, la apertura máxima del espacio, sobre un suelo movedizo como el de la Antártida, produce un efecto de trastorno de la visión, acuciada por la omnipresencia del blanco polar y los planos sin clausura posible.

En el caso de *Encuentros en el fin del mundo* se podría hablar de una experiencia de la crisis espacial, esto es, de una crisis de la experiencia que aproxima la mirada (como suele suceder en la filmografía de Herzog) a la vivencia límite de la locura. Así se expresa en la escena de la colonia de pingüinos, que a su vez se cruza con imágenes paralelas en la parte final de *La sal de la tierra*, film documental sobre la obra del fotógrafo Sebastiao Salgado (*The Salt of the Earth*, W. Wenders, 2014): la voz en *off* describe la situación de un grupo de pingüinos que abandona la colonia en busca de alimento y una vida mejor, algunos de ellos se encaminan hacia la costa, otros deciden regresar a la comunidad, pero uno de ellos decide incomprensiblemente iniciar una ruta sin retorno hacia un horizonte de montañas, donde encontrará una muerte segura sin recursos, sin nadie.



Encuentros en el fin del mundo (*Encounters at the End of the World*, W. Herzog, 2007).

La soledad se experimenta aquí como una instancia de lo real y lo común, como una forma de entrar en lo político y sus límites en un contexto de crisis social (Alemán 2012). La imagen fílmica, en fin, se deja ver según el prisma de la reflexión que se hace B. Noël en su *Diario de la mirada* (2014, 107):

El espacio es sustancial. Su abertura se abre a la vez en todas partes y en mis ojos. Se abre en cada cosa, tanto y tanto se abre, se abre hasta el punto de abolir todas sus aberturas en lo Abierto. Y en lo Abierto, pierdo la cabeza.

POLÍTICA DEL RUIDO

Con todas sus singularidades y matices, la música forma parte del entramado concreto de las relaciones y las fuerzas sociales. A pesar de que la época moderna ha insistido en la idea de identificar la música con un lenguaje técnicamente específico, y además de que esto puede ser así de hecho en buena medida, la música no deja de provocar experiencias relacionales, interactivas, corporales, que desbordan su carácter meramente lingüístico. Tomada como práctica social, la música muestra tanto su potencia comunicativa como los límites de la comunicación —al menos si esta se entiende como un simple trasvase o intercambio de mensajes y significados sometidos a una codificación fija—. En la formulación de J. Blacking (2010, 161), «la música no es un lenguaje que describa cómo es en apariencia la sociedad, sino [...] un reflejo de —y una respuesta a— fuerzas sociales». Incluso considerando la función del lenguaje musical y sus procesos de codificación estructural, la investigación antropológica, sociológica y etnomusicológica viene confirmando que «las estructuras musicales surgen de los patrones culturales de los cuales forman parte» (Blacking 2001, 181) y, por consiguiente, «en cualquier nivel de análisis las formas de la música se hallan relacionadas con las formas culturales de las cuales se derivan» (Blacking 2001, 185).

En otras palabras, el estudio de la música como cultura, como práctica social, requiere pasar de una concepción estrecha e idealizada

de la música (como *lenguaje musical*) a una noción más amplia y material, políticamente consciente, de la música como forma de comunicación social. En este sentido, la *comunicación musical* incluye no solo los componentes lingüísticos o formales de la música, sino, al mismo tiempo, el modo en que las relaciones sociales atraviesan la música, la condicionan, se reflejan en ella y se proyectan desde ella. De esta forma, la música admite ser comprendida como un hacer en común, no tanto como una sustancia, sino más bien como una acción que podría resumirse en la expresión de Small *musicking* (Small 1998), es decir, como un *musicar* o *musiqueo* socialmente vivo, pragmáticamente ilimitado. De hecho, esta perspectiva que intenta entender la música como una forma de comunicación social debería tener como prioridad una reflexión sobre los supuestos límites de la música a la hora de reconocer sus vínculos múltiples con otras prácticas, experiencias y discursos sociales. Lo que se entienda por música, sonido y/o ruido, no puede dejar de ser una cuestión de «responsabilidad de la escucha» (Szendy 2003, 171). En última (y en primera) instancia, como indica Small (2006, 41), apreciar la música no únicamente como experiencia estética, «sino también como una institución y una fuerza potencial en el seno de nuestra sociedad» es una vía imprescindible para llegarla a «oír con más claridad».

¿Sonidos sin cuerpo?

La pregunta ¿qué entendemos por música? activa siempre un determinado régimen de inclusiones y exclusiones en el espectro de posibilidades comunicativas que la música instaura. Mientras una serie de elementos (por lo general relacionados con la modulación rítmica de melodía y armonía) quedan insertados *dentro* de lo propiamente musical, a la vez, una serie residual o negativa de elementos disonantes se localizan *fuera* o, como mínimo, en los límites más periféricos e impropios del significado musical. Es decir, son identificados convencionalmente como *ruido*. Como ya argumentara J. Derrida (1998), esta

dialéctica entre interior y exterior, en la medida en que separa signo y realidad a la hora de abordar el problema del lenguaje, es un dispositivo de producción de verdad que la lingüística moderna ha heredado de la metafísica clásica. No en vano se ha hablado recientemente de una *metafísica de la música* para cuestionar cómo la modernidad oficial ha elaborado una idea de música que, en la práctica, funcionaría como «un intento de eliminar la materialidad y la fisicalidad de la música» (Gilbert y Pearson 2003, 110). Así, «esta denigración de la materialidad y la corporeidad han sido cruciales para la teoría y la práctica de la música» (Gilbert y Pearson 2003, 110).

Esta idea metafísica de música evacuaría aquellas experiencias que la ponen en crisis, especialmente la experiencia del baile o una acepción de la producción musical más comunitaria que individualista. Actuaría pues como un dispositivo de control social, corporal, patriarcal, que se ha hecho fuerte en la llamada *tradición dominante* (Gilbert y Pearson 2003, 113). El idealismo occidental que recorre la «tradición dominante» del pensamiento moderno podría encontrar un momento ejemplar de expresión en la filosofía de Descartes o Kant, o en la forma de entender filosóficamente la música que defendiera Arthur Schopenhauer en su célebre tratado *El mundo como voluntad y representación* (original de 1819):

Todas las artes objetivan la voluntad de forma meramente mediata, en concreto, a través de las ideas: y puesto que nuestro mundo no es más que el fenómeno de las ideas en la pluralidad a través del ingreso en el *principium individuationis* (la forma de conocimiento posible al individuo en cuanto tal), la música, dado que trasciende las ideas, es totalmente independiente del mundo fenoménico, lo ignora y en cierta medida podría subsistir aunque no existiera el mundo, lo cual no puede decirse de las demás artes (2004, 313).

En este sentido, el pensamiento platónico ha extendido su sombra metafísica hasta la cultura moderna. La primacía de la Idea proclamada

por la metafísica de Platón lo llevaría, a la hora de hablar de música, a afirmar que «no tiene más que ceñirse a la invariable y única armonía» (1993, 125). En el Libro III de *La República (Politeia)*, Platón asociaba esta exigencia formal de armonía a la belleza ideal y el bien social, es decir, entendía por *armonía* tanto una condición estética como una política de la buena música, hasta el punto de proclamar que «a quien no sea capaz de ello no se le dejará producir entre nosotros» (1993, 134). En contraste con esta perspectiva, escuchar el sonido y el ruido más allá de su enclaustramiento institucional como *Música* puede contribuir, como mínimo, a no reducir fenómenos dinámicos y multisensoriales a entidades estáticas y monodimensionales.

En todo caso, este desplazamiento en la escucha y en la acepción de la comunicación musical, entendida como práctica que desborda los límites de la *música* según la entendía la *tradición dominante*, entra en conflicto con el idealismo neoplatónico a la vez que con la política autoritaria y el régimen de control social que le subyace. La idea occidental y moderna de música se resiste a interrogarse a sí misma, a entender mejor cómo la música cuestiona el ordenamiento simbólico y toda aspiración a clausurar la praxis comunicativa en un intercambio semiótico previsible:

No solo la música trasluce que su posición en el seno de un ordenamiento simbólico cualquiera no se funda sobre la presuposición de su valor simbólico —inmediatez de significado a signo— sino que al hacerlo pone en evidencia que ninguna otra práctica significativa, capaz de un ejercicio de intercambio comunicativo, necesita fundarse sobre semejante presuposición (Brea 1996, 155).

En los términos de J. Kristeva, la música funcionaría como un *genotexto* (más poético que propiamente sígnico o lingüístico) y no tanto como un *fenotexto* obediente a las reglas de la comunicación (Kristeva 1974, 83-84). La interacción entre música y ruido, tal como ha sido analizada en una fiesta *rave* o en las grabaciones de Merzbow, impediría

de hecho un intercambio comunicativo en el sentido más convencional del concepto: «La comunicación, en el sentido de relacionar, de conectar, no tiene lugar» (Voegelin 2010, 47, traducción propia). En lo que respecta al análisis teórico-crítico, «la invisibilidad efímera del sonido obstruye el compromiso crítico» (Voegelin 2010, XI, traducción propia) y, cuando más insistente es el diálogo entre sonido y ruido, en fin, más urgente se hace una actualización de la crítica como parte activa de una nueva forma de escucha, de comunicación.

Por esta vía, siguiendo a N. Sun Eidsheim (2015), escuchar el sonido en tanto sonido sensible (*sensing sound*) supone un «impulso a entender más la parte integral que la música juega en cómo forjamos nuestras relaciones con los otros» (2015, 3). Para Eidsheim, a la hora de hablar de música, deberíamos pasar de una formulación en términos de «figura de sonido» a una más actualizada como «práctica vibratoria». Si la primera es básicamente estática y monológica, la segunda, en cambio, resulta considerablemente más dinámica y dialógica. Desde este enfoque, «la forma en que concebimos nuestra relación con la música podría ser entendida productivamente como una expresión de cómo concebimos nuestra relación con el mundo» (Eidsheim 2015, 6, traducción propia). Tomado de forma absolutamente abstracta o aislada, *música* es entonces un concepto vacío, dado que los sonidos y sus significados se configuran en los contextos culturales, económicos y políticos en los que son oídos (Eidsheim 2015, 6). Aquello que «suena bien», como suele decirse, implica una premisa de socialidad o relacionalidad (*relationality*), una serie de condicionantes que hacen posible de hecho la dimensión comunicativa de la música. Así pues, en suma:

Si la música no es algo externo y objetivo, sino algo transmitido desde un nodo material a otro, entonces la música, en efecto, nos sitúa en una dinámica intrínseca, en una relación material tanto con el llamado mundo exterior como con los demás. El discurso musical, así, se desplaza desde el terreno de lo simbólico al de lo relacional (Eidsheim 2015, 181, traducción propia).

Una vez que es viable reconsiderar la música no tanto como un lenguaje o código especializado, sino, además, como un «campo continuo de vibración y energía» («continuous field of vibration and energy», Eidsheim 2015, 185), es factible (e incluso necesario) abrir el sonido musical a su diálogo con el ruido, con aquello que no se deja limitar a un sistema cerrado de signos, al tiempo que es posible entender su afuera, el ruido, como una redimensión del sonido, cuyo sentido puede incluso funcionar como una forma de comunicación más eficaz y creativa que cualquier significado en sentido semiótico estricto (Tagg 2013; Méndez Rubio 2016a).

Si, desde la perspectiva de la semiótica tradicional, es ruido todo aquello que no se deja integrar en los imperativos de un sistema de codificación, entonces la noción de ruido debería ser un aliado táctico decisivo para la comprensión crítica de la condición musical. Así de hecho lo había atisbado J. Attali en *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música* (1977). Se diría, en este sentido, que la diferencia entre música y condición musical reside en que esta cuenta con el ruido como un elemento activo y creativo mientras que aquella tiende a expulsarlo de su radio de acción. En los términos de Attali (1977, 49), «el ruido es un arma; la música es en primer lugar la formalización, la domesticación, la ritualización de la utilización de esa arma en un simulacro de homicidio ritual, exaltación de lo imaginario». Recuerda Attali que el ruido ha sido sentido tradicionalmente como desorden, polución o agresión contra el código que estructura y mecaniza los mensajes. Pero también ha sido percibido como fuente de exaltación, de curación incluso. Así, el cruce entre música y ruido supondría siempre una «amenaza mortal» (1977, 61), un punto de transgresión, el anuncio «de una nueva forma de relaciones con el conocimiento y de nuevos poderes» (1977, 61). Si los códigos en vigor no pueden reprimir y normalizar el cruce entre ruido y música, entonces la condición musical podría experimentarse como una «crisis de proliferación» (1977, 91). Y donde mejor se apreciaría la fuerza subversiva del ruido es quizá en el hecho de que la cultura oficial llame *ruido* a toda forma de producción sonora que cuestione la sintaxis

o el orden del discurso ya instituidos. La autoridad de la cultura musical moderna, con su ritualización de la escucha y su concepción consensual del mundo, tal como ha pasado de la música clásica de los siglos XVIII y XIX a la música pop del siglo XX o XXI, vista así, ha limitado el filo creativo tanto de la música culta como de la música popular, ya que se ha resistido y se resiste ciegamente a promover la asunción básica para Attali: que «componer exige la destrucción de todos los códigos» (1977, 91). Tal vez una afirmación como esta sea demasiado absolutista, pero tiene la virtud de subrayar cómo el concepto convencional de música, en lugar de promover la comprensión y la transformación de los conflictos simbólicos y sociales se ha volcado en la pretensión no declarada de borrarlos del mapa.

Pero... ¿qué es ruido?

La atención a la condición intersticial, liminar y crítica del ruido requiere un esquema de escucha musical (y de relación social) más abierto, autocrítico y dialógico que el canónico. Pero ¿qué es ruido? La respuesta más común lo define como «cualquier sonido indeseable» (Kavaler 1977, 17), es decir, parte de la premisa de que existe un oído selectivo para el cual constituye un «punto de peligro» (Kavaler 1977, 67) que pone en crisis el orden armónico del discurso musical e incluso la estabilidad del paisaje acústico que regula la vida social. El condicionamiento social resulta así clave para definir lo que es o no es ruido, ya que «resulta claro que aquello que uno admira como un sonido excelso para otro puede ser un ruido infernal» (Kavaler 1977, 17). El ruido se asocia así a un momento de desorden perceptivo, de conflicto sensorial, y a una cierta experiencia de angustia o violencia tan individual como colectiva, tan acústica como política. La etimología del vocablo *noise* (común al francés antiguo y al inglés moderno), en efecto, remite a través del sánscrito *nau* y el griego *naus* hasta el latín *nausea*, náusea. Si, como sugería Kavaler (1977, 80), «en su nivel más esencial el ruido

constituye una advertencia, un peligro, un desastre», se puede deducir de aquí la reacción generalizada de rechazo al ruido como gesto defensivo, de acorazamiento contra lo que desmantela conflictivamente la presunta armonía de la realidad existente. En todo caso, de nuevo, el problema es tan acústico o cultural como social o político, pues, como plantearía acertadamente L. Kavalier (1977, 79), «el ruido indica a cada cual el lugar que ocupa en su mundo».

Dicho de otra forma, el ruido asumiría una condición no tanto sustancial como funcional, por cuanto su reconocimiento y definición depende de las posiciones y condiciones sociales de la escucha. En ese juego de posiciones, relaciones y poderes, el ruido desempeña el papel de interferencia en el orden socioacústico:

Es más probable que los ricos se quejen más de los ruidos que los pobres, y que los viejos lo hagan en mayor proporción que los jóvenes, así como que las personas con cierto nivel de educación protesten más que los menos cultivados. En todos los casos es probable que todos sufran lo mismo, pero los segundos están más acostumbrados tal vez a soportar lo que tengan que sufrir en silencio (Kavalier 1977, 47).

La condición de exterioridad del ruido con respecto al canon del lenguaje musical equivale, así, a la posición de subalternidad de ciertas formas de escucha o músicas no reconocidas como tales por la *tradición dominante*. El ruido, en tanto «hostigamiento que llega del aire» (Kavalier 1977, 195), entra en conflicto no solamente con la realidad, sino, a la vez, con las estructuras (ideológicas, fisiológicas, sociológicas) que la sostienen. Su naturaleza funcional, no obstante, se aprecia mejor si el ruido se sitúa en una concepción práctica, o táctica, del sonido y la música (¿cómo se hace?, ¿cómo funciona?) que en una significación esencialista (¿qué es?).

La cuestión del ruido se conecta así irremisiblemente con la interrogación crítica sobre la violencia, la angustia y el sufrimiento en la

vida social. No en vano es sintomático que aportaciones tan significativas al estudio del ruido como las de J. Attali o L. Kavalier, entre otras, surjan en el escenario de los países ultraindustrializados en torno a 1970 (Alemania, Japón, Inglaterra, Estados Unidos...). 1970 es también un período de especial intensidad en la experimentación con el ruido como parte activa de la comunicación musical, y esto en casos aparentemente distantes como las nuevas músicas en Japón, el *punk rock* o el *heavy metal* y las primeras muestras de la música electrónica. El maquinismo y el industrialismo modernos intervenían como recurso provocador en la reivindicación que haría Luigi Russolo en su *Arte dei rumori* (1913-16) del «sonido-ruido» (Russolo 1998). Desde principios del siglo xx hasta principios del siglo xxi, el ruido no ha hecho sino interferir crítica y creativamente en el paisaje sonoro de la sociedad, invitándolo tanto a saturarse de violencia ensordecedora como a transformarse mediante modos de escucha cada vez más abiertos e inestables.

Vuelve aquí a ponerse de manifiesto hasta qué punto la relación dialógica entre sonido y ruido es una cuestión de índole comunicativa y sociocultural. De entrada, la puesta en juego de los límites del sonido musical tiene de por sí implicaciones de largo alcance en lo referente a los límites de los estudios musicológicos y especialmente en lo tocante al tradicional desprecio del valor de la música popular. Como ha sugerido A. Moore (2003, 7), la separación de la musicología, por un lado, y las ciencias sociales y otras humanidades, por otro, es a menudo problemática y reactiva presunciones normalmente no asumidas ni examinadas. Entre estas premisas aceptadas con normalidad destaca aquí, como una especie de punto ciego, la función deconstructiva del ruido como interferencia táctica. Una vez más habría que insistir, en este punto, en que esta función solamente puede reconocerse y abordarse asumiendo su emplazamiento sociocultural, como ha resaltado por, ejemplo, P. Hegarty (2007, 3):

El ruido no es un dato objetivo. Se da en relación con apercepción —a la vez de forma directa (sensorial) y de acuerdo con presuposiciones propias de cada individuo—. Estas van a variar según

el contexto histórico, geográfico y cultural [...]. El ruido es una reacción negativa y, frecuentemente, por tanto, una respuesta negativa a un sonido o serie de sonidos [...]. El sonido, así pues, ha de percibirse como un peligro para el funcionamiento de la máquina de oír (traducción propia).

El ruido, en tanto peligro, exceso o suplemento del pensamiento metafísico, y en tanto desafío libertario al autoritarismo institucional, tiene una historia hecha de vidas, cuerpos y relaciones entre estos cuerpos vivos, activados en cada caso a modo de *sensorium* relacional, sexual y político en sentido amplio (Butler 2003). En palabras de Hegarty, «el ruido tiene una historia. Sucede no aisladamente, sino en una relación diferencial con la sociedad, con el sonido, con la música» (2007, 5, traducción propia). La táctica disruptiva del ruido está tan cerca por momentos de renovar el lenguaje musical como de, más polémicamente, realizar incisiones utópicas y hacer proliferar fisuras «contra la institución existente de la música» (Hegarty 2007, 12, traducción propia).

Para D. Kahn (1999, 25), lo que se llama *ruido* es en sí mismo una forma de reducción del ruido, algo que le ocurre al sonido y que a menudo queda sin oír, inscrito en una dimensión inconsciente de la escucha y la percepción. Según Kahn, la fase histórica que iría de 1920-30 a 1970-80 habría sido decisiva a la hora de escenificar una confrontación continua entre la tendencia social (reforzada institucional e industrialmente) a la «musicalización del sonido» (1999, 18) y el recurso táctico (de cada vez mayor arraigo en la experimentación artística y popular) a «ruidos significantes» (1999, 20). Estos actuarían como extraños, ilegibles y hasta indeseables, pero podrían leerse también, como ocurre con el garabato en la caligrafía, como indicios de fuerzas corporales, fisiológicas y ambientales, es decir, sociales en sentido amplio (Kahn 1999, 269). Desde los retos dadá en el Cabaret Voltaire de Zurich hasta el *bruitism* de las distintas vanguardias y neovanguardias interdisciplinares (surrealismo, constructivismo, futurismo), hasta las influencias de Russolo en Prokofiev, Satie o Milhaud, o la escucha cada vez más atenta

de músicas populares del mundo ajenas al oído occidental, pasando por acelerados cambios tecnológicos y usos musicales subculturales, se podría trazar un recorrido estallado, fractal, por el cual la intervención del sonido-ruido en la música contemporánea se ha ido volviendo crecientemente importante. Al mismo tiempo, siguiendo a Kahn, es también razonable situar esta intervención crítica y creativa del ruido en conexión con un cuestionamiento inconsciente del poder del sujeto (ego individualista, etnocéntrico y patriarcal) y del modo en que el poder institucional configura la subjetividad (el sujeto del poder, por decirlo así). Este conflicto ha topado una y otra vez con las resistencias de un *sentido* (o de un *oído*) *común* que tiende a reaccionar defensivamente, a no querer-oír y a acorazarse contra la peligrosa política del «ruido significativo».

El elemento que funcionaría como nexo entre el ruido y la música sería, para Kahn (1999, 25), una concepción del sonido como «sonido sensitivo» (*sentient sound*), muy próxima, por no decir equivalente, al término «sonido sensible» (*sensing sound*) propuesto por Eidsheim (2015). La condición sensible y corporal del sonido es la que lo pone en relación con la extrañeza de un «significant noise». El término *significante*, tal como aparece aquí, abandona su tradicional pretensión de capturar un significado fijo, cristalizado por convención, para aproximarse a una noción de sentido más abierta, variable, irreductible a un código estable o cerrado. La cuestión puede entonces abordarse en los términos propuestos por el semiólogo R. Barthes cuando habla de *significancia* en relación con «el cuerpo de la música» (Barthes 1992, 241). En su ensayo «El acto de escuchar» (datado originalmente en 1976), puede apreciarse cómo, en la relación crítica que la música contemporánea viene estableciendo entre sonido y ruido —como en J. Cage—, lo que se escucha

no es la llegada de un significado, objeto de reconocimiento o desciframiento, sino la misma dispersión, el espejeo de los significantes, sin cesar impulsados a seguir tras una escucha que sin

cesar produce significantes nuevos, sin retener jamás el sentido: este fenómeno de espejeo se llama *significancia* (que es distinta de la significación) [...]. Estoy escuchando un sonido tras otro, no en su extensión sintagmática, sino en una significancia en bruto y como vertical: al perder su construcción, la escucha se exterioriza, obliga al sujeto a renunciar a su «intimidad». Esto, *mutatis mutandis*, vale para muchas otras formas del arte contemporáneo (Barthes 1992, 256).

Se deduce de este pasaje que, al confrontarse con una deconstrucción del sonido musical, que a su vez tiene que ver con la interposición o interferencia del ruido, la escucha se abisma en las relaciones no tanto discursivas o sintagmáticas como asociativas o paradigmáticas. Esto es, el poder o la autoridad del significado codificado, reconocible, se ve desfondado por el pulso deseante de una sonoridad irreconocible, utópica, crítica. En esta sonoridad «que sin cesar produce significantes nuevos» radicaría, en fin, la confianza de Barthes en que «la libertad de escucha es tan necesaria como la libertad de palabra» (1992, 256).

En este punto, como sugiere Kahn (1999, 17), el estudio social de la música no puede limitarse a la composición *con* sonidos, sino que debería empezar por la composición *del* sonido. El ruido se convierte así también en «un ruido del pensamiento» (Méndez Rubio 2016a, 79): desde mediados del siglo xx, el cuestionamiento de la autonomía musical inducido en las composiciones de Cage, Schaeffer o Varèse, y que luego sería reorientado en el espacio disperso de la música popular mediante las intervenciones del *techno*, el *punk rock* o las bases más agresivas del hip hop, se expande hacia una clave ruidosa que hace del *noise* menos un género musical especializado que un modo infinitamente heterogéneo, precario, de abrir el paradigma sonoro dominante. La pregunta en cuanto a si «¿es acaso el ruido música impensable?» (Gámez 2012, 33) se convierte así en un preludeo al desfondamiento de toda definición estable o esencialista del ruido, en la medida en que «el ruido es aquello que escapa a todo control. Que el ruido se convierta en material de reflexión

no implica que posea un significado. El ruido no significa nada, o en todo caso significa una negación de las pretensiones de sentido que se le otorgan» (Gámez 2012, 39).

En lugar (o además) de un factor de estridencia o contaminación ambiental, e incluso de deterioro infracústico de la salud pública, el ruido persigue también la (im)posibilidad de un espacio o espaciamiento de sonoridades nuevas, extrañas, libres. Es cierto, como recuerda Kavalier (1977, 19) a propósito de la constitución a principios del siglo xx de la Sociedad para la Supresión de los Ruidos Innecesarios, que «para los seres sensibles el ruido, incluso en medio de ambientes amplios, es molesto, y cuando se lo produce en un lugar incómodo se convierte en una verdadera tortura». Y es cierto además que, en su dimensión de interferencia con el canon institucional de la Música (ya sea esta clásica, ambiental o pop), el ruido conlleva una energía de renovación de la escucha que está en deuda con la materialidad del espacio-tiempo, la corporalidad de la experiencia y el azar en la vida cotidiana. Es decir, con todo aquello que, justamente por ser «lo imposible inaudible» (Kahn 1999, 158), desafía al oído estandarizado con microfisuras desde las que atisbar otra manera de entender las relaciones con el sonido, con los demás y con el mundo.

Ruido como música sin fondo

Desde mediados del siglo xx, la música se ha ido convirtiendo en una especie de instrumento de ambientación y totalización masiva del espacio social. A este proceso ha contribuido sin duda la interacción de la práctica musical con los discursos y tecnologías de la comunicación audiovisual. Esta interacción adoptaría desde 1980 la forma de una subordinación del audio a las tecnologías de la imagen tras el apogeo mediático y publicitario del video musical. De manera metonímica, esta tendencia a trazar culturalmente una línea porosa entre oír y ver está resumida en

el sintomático nombre Muzak, adoptado por la principal corporación de producción de música ambiental en el período 1922-1954 e inspirado en la prestigiosa marca de soportes fotográficos Kodak (1889). Muzak funciona hoy en día como un calificativo para definir todo el género de las músicas con funciones de ambientación. Lo significativo aquí, mediante la asociación entre sonido e imagen, y la proliferación de nuevas tecnologías de reproducción digital, es la configuración masiva de un entorno musical potencialmente sin límites.

En su argumentación sobre la función social de la música, y en concreto en lo referente a la temática «Ruidos y política», indica J. Attali (1977, 15) hasta qué punto es urgente reconocer esta proclividad del poder a totalizar el espacio social por medio de los sonidos:

Toda música, toda organización de los sonidos resulta entonces una herramienta para crear o consolidar una comunidad, una totalidad: es vínculo de un poder con sus súbditos y, por lo tanto, más generalmente, un atributo del poder, sea cual fuere. Una teoría del poder exige, pues, en la actualidad, una teoría de la localización del ruido y de su conformación.

Sobre esta base, Attali sitúa la música en un lugar estratégico en el conflicto entre poderes y contrapoderes que define el mundo moderno. Parece anticiparse a debates recientes en la filosofía política, concretamente en torno al concepto crítico de multitud como «alternativa viva» (Hardt y Negri 2004, 15) contra el orden capitalista y neocolonial existente: «La música es como la multitud, a la vez amenazadora y fuente necesaria de legitimidad, riesgo que todo poder debe correr tratando de canalizarla» (Attali 1977, 29). La masa habría crecido en un aprendizaje vital que equivale al aprendizaje del seguimiento de las pautas de orden instituidas por el poder cada vez menos político-militar y más económico-tecnológico. Así se reflejaría para Attali (1977, 59) en el conocido mito del Flautista de Hamelín. Por su parte, el peso histórico de la mercantilización del espacio social como espacio musical

podría reconocerse en el dato nada anecdótico de que «la primera sala de conciertos de que queden rastros fue instalada en Alemania por un grupo de comerciantes de Leipzig, que utilizó primero en 1770 la posada Zu den drein Schwanen; luego, en 1871, convirtió la casa de un pañero en sala de conciertos». Con ello, «la música se encerraba así en los lugares mismos del comercio» (Attali 1977, 102).

En los orígenes de la sociedad moderna, en suma, la música asumiría la función política de neutralizar conflictos políticos y socioeconómicos, por ejemplo, en lo relativo a las diferencias de clase (que quedarían subsumidas en el dispositivo retórico e ideológico de la Música identificada como *música clásica*, es decir, tomando de modo absolutista el adjetivo latino *classicus*, «de clase» (alta) (Méndez Rubio 2016a, 33). En palabras de Attali (1977, 124):

La ideología de la armonía científica va a imponerse así como una máscara de una organización jerarquizada, en la que están prohibidas las disonancias (los conflictos y las luchas), a menos que sean marginales y pongan de relieve la calidad del orden canalizador.

El proyecto ideológico de una humanidad idealizada, a-conflictiva y armoniosa, volvería previsible y controlable el avance de una sociedad que aceleraba hacia un futuro vertiginoso (Attali 1977, 124). Ese control político, de escala intra e internacional, sería relevado en el último tercio del siglo xx, de forma lenta pero segura, por un control comercial y mediático de escala global. La hegemonía actual de la música pop podría encuadrarse en este proceso de transformación sociohistórica todavía en curso.

El uso que hace aquí Attali del término *disonancias* entronca con la perspectiva crítica que había dado a conocer Theodor W. Adorno entre 1940 y 1960 (cuyos escritos sobre sociología de la música editados definitivamente en 1963 llevarían precisamente por título *Dissonanzen*).

En efecto, los argumentos de Adorno sobre cómo el entretenimiento de masas y la regresión de la escucha serían efecto de la expansión industrial de una «música de fondo» (Adorno 2009, 16) parecen hallar eco en la idea de Attali en cuanto a que la nueva ambientación musical contemporánea actuaría «como un ruido de fondo en una vida a la que la música ya no puede dar un sentido» (1977, 204). Attali coincide aquí con Adorno en la denuncia frontal de la música popular-masiva por considerarla fruto de una industria cultural orientada a la estandarización y mercantilización de sus productos y de la experiencia social que estos producen. La música popular es tomada así desde la óptica de «una música en serie para un mercado anestesiado» (Attali 1977, 212).

Es conveniente detenerse un instante para prestar atención a este argumento adorniano-frankfurtiano reproducido por J. Attali (1977, 224):

La música en serie es, pues, un poderoso factor de integración de los consumos, de nivelación interclasista, de homogeneización cultural. Se convierte en un factor de centralización, de normalización cultural y de desaparición de las culturas específicas [...]. Así, determinada utilización del transistor hace callar a quienes saben cantar y el disco comprado y/o escuchado es la anestesia de una parte del cuerpo.

La masificación/masivización es vista, pues, como un medio de normalización autoritaria, e incluso totalitaria, lo que supone al mismo tiempo un argumento radicalmente crítico y una visión tan homogénea de la industria cultural-musical que podría incurrir en la totalización política que está denunciando. La apelación a la «música de fondo» (Adorno) como «ruido de fondo» (Attali) funciona aquí dentro de un mismo planteamiento crítico. Siguiendo la pauta pragmática de la radiofonía y luego la televisión, los *mass media* no harían sino servir a una industria cultural orientada controlar los comportamientos y los usos sociales con una finalidad mercantilista. En palabras de Adorno y Horkheimer (2003, 166-167):

La radio convierte a todos en oyentes para entregarlos autoritariamente a los programas, entre sí iguales, de las diversas emisoras. No se ha desarrollado ningún sistema de réplica, y las emisiones privadas están condenadas a la clandestinidad. Se limitan al ámbito no reconocido de los *aficionados*, que por lo demás son organizados desde arriba. Cualquier huella de espontaneidad del público en el marco de la radio oficial es dirigido y absorbido, en una selección de especialistas, por cazadores de talento, competiciones ante el micrófono y manifestaciones domesticadas de todo género.

Basándose en esta premisa general, Adorno señala que la música popular, en tanto música o ruido de fondo de las modernas sociedades industrializadas, cumple ante todo una misión sociológica y política de estandarización fetichista tanto del sonido como de la escucha:

El conocimiento de la canción de moda se sitúa en el lugar del valor que se le otorga: que nos guste es casi lo mismo que el hecho de reconocerla y ambas cosas suceden paralelamente. La conducta valorativa se ha convertido en una ficción para quien se encuentra rodeado de mercancías musicales estandarizadas (Adorno 2009, 16).

Los análisis críticos de Adorno, tal como los había empezado a plantear en su ensayo de 1941 «Sobre la música popular», se sustentan en la convicción de que «la estandarización de la estructura tiene por objeto producir reacciones estándar» (Adorno 2012, 224). Los métodos industriales, tal como se mostraban en las composiciones de Tin Pan Alley o en géneros como el *swing* o el *jazz*, inducirían una experiencia musical de masas en la que la escucha libre sería desplazada por el poder normalizado de su «sustitución mecánica por patrones estereotipados» (Adorno 2012, 225).

Para Adorno, la combinación pragmática e inercial de «escucha-mercancía» (2009, 22), «fetichismo musical» (2009, 23) y «masoquismo

auditivo» (2009, 45) justificarían una demoledora crítica de la música popular contemporánea, cuya función social estaría de este modo «emparentada con el timo» (2009, 226). Atrapada en la naturalización de esta música industrial, incluso «la *sociología musical* tiende a la atrofia de uno u otro de los dos momentos que componen su nombre» (2009, 393), es decir, ni trata propiamente de *música* ni es propiamente *social*, dado que música y sociedad habrían quedado encapsuladas en la mixtificación colectiva y el engaño de las masas.

Esta visión de la comunicación musical atrapada entre el conformismo y una pseudoactividad masiva convierte la música popular, su valor cultural, en poco menos que una excusa *de fondo* para la crítica radical de los efectos devastadores de la industrialización en la modernidad. Al pasar de Adorno a Attali, en fin, podría decirse que esta perspectiva de la «música de fondo» como control del ruido (Adorno) se replantea en los términos de un «ruido de fondo» que funciona como un medio de control social (Attali). El pesimismo que destilan tanto uno como otro ante la alienación social debería matizarse en el sentido de que

esta escucha no ocurre a causa de la estupidez inherente a los oyentes, sino debido a cómo la industria discográfica y publicitaria promueve música estandarizada y repetitiva: canciones que inducen a la audiencia a no hacer ningún esfuerzo cuando escuchan música [...]. La música estaba, así, siendo creada intencionadamente para estimular la actividad distraída de la audiencia (Negus 1996, 9, traducción propia).

Ahora bien, la potencia polémica de este argumento se vería también limitada por la falta de distinción (que se da tanto en Adorno como en Attali) entre estilos subculturales y estilos *mainstream*, o entre el componente popular y el componente masivo de la música popular-masiva (Martín-Barbero 1987). El análisis subcultural, por ejemplo, mostraría cómo determinados estilos y usos musicales populares «produjeron un desafío sonoro a los códigos convencionales de la cultura dominante»

(Negus 1996, 16, traducción propia). En estos espacios subculturales, tal como emergerían en la escena urbana a mediados de la década de 1970, «el ruido irrumpía e interrumpía las formas convencionales de vestir, hacer música y bailar» (Negus 1996, 17).

Esta suerte de *ruido disruptivo* (en tanto *ruido significativo*) ayudaría a repensar la vida cotidiana no solo como un territorio totalmente manipulado por los intereses corporativos, sino, además, de una forma paradójica y conflictiva, como un lugar de tensión entre control institucional y resistencia popular. El caso del *punk rock*, por ejemplo, podría servir como «un punto de partida singularmente apropiado» (Hebdige 2004, 43) para una discusión crítica actualizada, capaz de mantener el filo polémico de la crítica adorniana pero sin incurrir, como si dijéramos, en una visión paralizante de la parálisis social. Como argumentaría de modo sintomático D. Hebdige (2004, 125): «Las subculturas representan el *ruido* (en contraposición al sonido): interferencia en la secuencia ordenada que lleva de los acontecimientos y fenómenos reales a su representación en los medios de comunicación». En el paso ambivalente de lo popular a lo masivo, en ese límite intersticial entre ruido y sonido, o entre caos y sentido, la música popular podría estar reactivando, quizá a menudo de forma invisible o inaudible, políticas de interferencia en un espacio sociocultural que se pretende totalizable o ecualizable.

Desde esta perspectiva, asumir *el ruido como forma de interrupción o interferencia* acerca el estudio de la comunicación musical a los modos en que la música popular provoca placer o *jouissance* (en el sentido que Barthes asocia a la significancia como erótica del lenguaje) esto es, una experiencia corporal, sensorial, no reducible a los códigos de la estandarización programada industrialmente. La vivencia erótica o extática puede así tomarse en relación con distintos géneros de la música *dance*, como el *soul*, el *disco*, el *funk* o el *techno*, y esa relación ser a su vez formulada en clave de *ruido* (Gill 1995). *Jouissance* y *bruit*, en otros términos, compartirían una mutua voluntad de estimular «la interrupción

y el desplazamiento de términos discursivos concretos» (Gilbert y Pearson 2003, 198). Podría así decirse

que la *jouissance* es aquello que se experimenta en el momento en que los discursos que configuran nuestra identidad se interrumpen y desplazan, de tal modo que constituyen un obstáculo para dicha identidad, al tiempo que abren la posibilidad de cambio del sonido en el umbral de su articulación (Gilbert y Pearson 2003, 199).

El acceso a esta experiencia (re)significante y disruptiva sería facilitado por las músicas que dan prioridad a su propia materialidad mediante el énfasis en el timbre y en el ritmo, o sea, por la vitalidad a menudo subalterna o despreciada (precisamente como ruido) de que son portadoras:

Las diferentes expresiones musicales que de distinta manera dan prioridad a los términos suprimidos y marginados por los discursos dominantes de Occidente sirven para alterar las características que siguen configurando nuestras identidades, incluso en nuestros cuerpos (Gilbert y Pearson 2003, 199).

Por lo demás, la conexión corporal entre ruido disruptivo y política de interferencia se puede abordar asimismo como táctica de rebeldía colectiva en distintos contextos y tradiciones más allá (o más acá) de la música de baile. Sería el caso, por ejemplo, de la genealogía del *rock'n'roll* en la zona urbana de Detroit, tal como ha sido estudiado en detalle por D. Carson en *Grit, Noise and Revolution* (2006). Como ha rastreado Carson, el ruido habría intervenido de forma tan intensa en el ambiente acústico de Detroit (Michigan, EE. UU.) por tratarse de una ciudad intensamente industrializada a mediados del siglo xx, nada menos que la sede de factorías del automóvil como Ford, General Motors y Chrysler. El apodo de Detroit como Rock City no podría deslindarse del impacto en la ciudad del fordismo y la cadena de montaje. Sin embargo, la convergencia de industrialismo y ruido a través de la música popular en

el caso de Detroit no la convierte en mera música estandarizada (como diría Adorno), sino en una que habría convivido con interferencias subalternas, desviadas, que habrían relanzado formas multipolares de crítica y creatividad a lo largo de varios decenios. Ejemplos de estas interferencias pioneras serían el *r&b* de John Lee Hooker y Hank Ballard (1940-50) o la proliferación de los llamados Street Corner Artists, asociados al estilo *doo-wop* (The Serenaders, The Diablos, The Royaltones, The Imperials), así como intérpretes de *rockabilly* y otros estilos *pre-r'n'r* (The Tunder Rocks, The Sunliners, The Reflections). Singular relevancia tendría la figura de Berry Gordy como impulsor del sello Tamla-Motown, que alcanzaría destacadas cotas de mercado en el negocio discográfico de los años sesenta más allá de las audiencias propias de la *black music*. Los Satintones se convertirían en el primer grupo firmado por Tamla en la primavera de 1959, donde grabarían de hecho el tema significativamente titulado «The Motor City». Formaciones de chicos y chicas procedentes de la subcultura negra de Detroit se darían a conocer en el mercado nacional e internacional de principios de los sesenta gracias a la plataforma de producción y promoción de la casa Motown (contracción léxica de Motor Town). El capítulo titulado «Birth of the Noise» (Carson 2006, 98-106) se centra en la *hippie scene* de la segunda mitad de la década, cuya energía sería empujada y compartida por nuevos intérpretes de *rock* blanco (The Up, The Third Power, The Frost), emergentes *girl bands* (como la sintomática autodenominada The Pleasure Seekers) y primeras expresiones *garage* o *pre-punk*, entre las que sobresaldría The Stooges (cuyo manager, Danny Fields, lo sería también de The Ramones). La fundación en esos últimos años sesenta del Detroit Pop Festival, junto con la irrupción de nuevas bandas como Fun House o Raw Power harían de Detroit una cuna idónea para innovaciones en el terreno del *hard rock* durante los setenta (Alice Cooper) y más tarde para la aparición de destacadas figuras de la música *techno* a finales de los ochenta (Derrick May) y del rap en los noventa, como nada menos que Eminem, que protagonizaría en esa ciudad la más convencional historia fílmica de *8 Millas* (*8 Mile*, Curtis Hanson, 2002).

En paralelo a este recorrido diacrónico y cultural, pero desde un enfoque panorámico más atento al contexto internacional, P. Hegarty despliega en *Noise/Music: A History* (2007), un recorrido de interferencias ruidosas que arrancaría en el jazz, pasaría por el *r & b* y *r'n'r*, alcanzaría hasta el rock progresivo de Jimi Hendrix, el *krautrock* de Kraftwerk o el *after-punk* de Joy Division, y llegaría hasta la *machine music* de la fase 1980-1990 y el hip hop de Public Enemy en esos mismos años. El hilo conductor de este trazado discontinuo y disruptivo lo constituiría una vivencia popular del ruido como mediación (Hegarty 2007, 61), esto es, un cierto sentido de transgresión («sense of transgression», 2007, 110) que buscaría de muy diversos modos el horizonte común de dismantelar los límites del oído, los muros de prejuicio («walls of prejudice», 2007, 108) en la escucha musical. La música popular, en todas estas manifestaciones y casos heterogéneos, podría estar activándose como un vector industrial o comercial, pero a la vez también como un canal de interferencias: como una música de fondo, en efecto, pero a la vez como una práctica de deslimitación del espacio sonoro, como un espaciamiento o desfondamiento del canon o estándar en cada momento, como una especie de código sin código, como un ruido sin fondo.

Ruido y fascismo

La portada del primer disco (EP) de Joy Division, titulado irónicamente *An Ideal for Living* (1978) reproduce la imagen de un tamborilero de las Juventudes Hitlerianas. La referencia al fascismo se sumaba en el caso de Joy Division a la semántica del propio grupo: el apelativo con que se conocían los burdeles nazis en los campos de concentración. Poco después, una banda aún más aventurada en la experimentación con el ruido y el grito como límites del sonido y la voz, Throbbing Whistle, lanzó una portada que representaba a los miembros del grupo posando delante del edificio que fuera el Ministerio de Propaganda nazi. Era la portada del *single* «Discipline», que se editaría en 1981. Otro indicador

ilustrativo de la inquietante referencia al fascismo por parte de grupos de música popular podría ser la pieza «Autobahn» (1974) con que Kraftwerk satirizaba el hito histórico de la red de autopistas construida por el nazismo alemán. «Autobahn» sería la primera canción del álbum discográfico homónimo, que llegaría a ser el primer *hit* internacional en la trayectoria de Kraftwerk. El segundo EP del grupo californiano The Germs, titulado *Lexicon Devil* (1978), presentaba en portada un perfil abanderado de Hitler, y a Mussolini en contracubierta. Y otros ejemplos podrían aducirse aquí a la hora de plantear una cuestión que parece suscitar cada vez más interés periodístico (Gonzalo 2016): la relación traumática entre música popular y fascismo histórico. Una relación que sin duda requiere un tratamiento analítico detenido, de perspectiva amplia, que contribuya a salir del atolladero en que por lo común incurre la opinión pública cuando reduce la cuestión a meros gestos de provocación y conductismo irreflexivo (Benito 2016).



An Ideal for Living (Joy Division, 1978).



Discipline (Throbbing Whistle, 1981).

En efecto, la reivindicación del ruido en la música, desde el manifiesto futurista de Pratella hasta el estilo electro-siniestro (tildado de *música industrial* por la crítica al uso) de Laibach, mantiene con la simbología fascista un nexo de ambivalencia difícil de reducir a un esquema simplista. «¿Es fascista el ruido?» («is noise fascist?»), se pregunta Hegarty (2007, 124): de un lado manifiesta una agresividad irracional y masoquista, mientras, de otro, pone precisamente de relieve la persistencia del fascismo en el ambiente social posterior al fascismo histórico de los años treinta y cuarenta. En esa tensión irresuelta, el ruido en la música (así como la música entendida como ruido) se pone de manifiesto como una interferencia conflictiva, crítica, en la reproducción de un fascismo colectivo, ambiental e inconsciente. El ruido interviene así en la irrupción de una nueva política, de una política otra, por cuanto no comporta un mensaje unidireccional que pueda reproducirse masivamente de manera homogénea. Se trataría, para Hegarty (2007, 125) de una revuelta entre social y sonora, entre política y poética:

El ruido está más del lado de la revuelta que del de la revolución, ya que la revolución implica un orden nuevo, mientras que el sonido no puede ser un mensajero (aparte de lo que ya es en tanto

mensaje). Una política que requiere conciencia y mediación no se presenta en el ruido [...]. El ruido mismo podría servir a un fin didáctico y cambiar nuestra forma de pensar o percibir las cosas (traducción propia).

A este respecto, resulta razonable señalar que, si el ruido no puede como tal implicar una política en el sentido más convencional del término, de eso no se desprende que posea un carácter no político o meramente didáctico. Más bien debería atenderse a cómo, teniendo en cuenta su deuda con la música como práctica social, el ruido puede estar contribuyendo a configurar una manera extraña, desconcertante, de entender la política, una forma menos convencional, más libre.

En cuanto al fascismo clásico, tal como se dio en la Europa del período 1920-1950, se ha podido estudiar su política de promoción de las músicas consideradas *arias*, con Richard Wagner a la cabeza. Pero se han detectado asimismo profundas contradicciones entre la aspiración del Estado fascista a la nacionalización de la música, ya desde el establecimiento en noviembre de 1933 de una Cámara de Cultura del Reich (Reichskulturkammer, RKK), y la necesidad económica del nuevo gobierno de no perder las inversiones extranjeras y complacer de la mejor manera a la gran industria, sobre todo norteamericana (Negus 1996, 201-209). Esta serie de «contradicciones y dilemas» (Negus 1996, 208) tenían que ver con un forcejeo entre Estado y mercado que, con el paso del tiempo y el final del régimen nazi, se inclinaría definitivamente hacia el lado del poder mercantil transnacional. Sin embargo, si, como ha explicado Z. Bauman (1997), el fascismo no es un fallo accidental de la modernidad, sino un producto de sus dimensiones más latentes e inconscientes, entonces extendería su sombra más allá de sus límites cronológicos en un sentido historicista. Se podría así defender, como ha hecho C. Amery (2002, 13), «que el espectro enterrado bajo los escombros solo está aparentemente muerto y que sin duda puede empezar a bullir de nuevo». ¿Qué sucedería si fuera esa sombra espectral la que está señalando, consciente o inconscientemente, la música popular

más ruidosa de nuestro tiempo? ¿Podría tomarse la política de la música como una política en cierto modo antifascista? ¿Qué plantea un ejemplo como el *track-clip* de Laibach titulado «Das Spiel ist aus» («Se acabó el juego»)?



Das Spiel ist aus (Laibach, 2003).

A propósito de la latencia de la destrucción fascista en el subsuelo de la sociedad moderna, tal como lo expone Bauman (1997, 202), «es muy fácil ser cruel con una persona que no podemos ver ni oír». Según esto, la ceguera y la sordera serían precondiciones para el mantenimiento de un nuevo fascismo *de baja intensidad*, más de mercado (o industrial o tecnológico) que inmediatamente político (o nacional o militar). Ese nuevo totalitarismo ambiental podría ponerse en relación con la producción de sordera a escala masiva, esto es, con el hecho de que una de las principales consecuencias del actual «bombardeo musical» es «que la gente pierde el oído cada vez más» (Sacks 2010, 71). La crítica inmanente al ruido (anti)musical podría así, como hipótesis de trabajo, ponerse en relación lógica y pragmática con la experiencia generalizada de crisis social, económica y política de principios del siglo XXI. Sería, pues, como si la música del ruido siguiera reviviendo el trauma del siglo XX (Voegelin 2010, 439). El ruido podría ser tenido entonces no como una forma más de comunicación previsible, programable, sino como un deseo de comunicar (Voegelin 2010, 75), de práctica

significante, de interferencia que sintomatiza la crisis contemporánea de la comunicación en un mundo acelerado y saturado de impactos audiovisuales, cuyo efecto más inmediato sería la producción de ceguera y sordera a gran escala.

La reflexión crítica parecería formar un bucle o *loop* al llegar a este punto: al ruido de fondo de una política que ha perdido el rumbo de la crisis social se podría oponer, en contraste, la política de un ruido que se confunde en la práctica con una serie inacabada, malentendida y desatendida de músicas cuyo alcance podría no tener límite, no tener fondo.

COMUNICACIÓN Y SOLEDAD

Un secreto moderno

El título del álbum de la compositora y cantante SIA, *1000 Forms of Fear* (2014) —*Las mil formas del miedo*—, podría ya servir como indicio de hasta qué punto el miedo se ha convertido en el eje emocional en torno al que se articula hoy la vida individual y colectiva. El impacto de su *single* principal, «Chandelier», podría a su vez tomarse como un síntoma del desfondamiento de una subjetividad atravesada por el sentimiento de crisis, por la falta de sentido, la soledad o el alcoholismo, desorientada por una socialidad tan festiva como vacía... y por un impulso de muerte y autodestrucción («voy a mecarme colgada de la lámpara, de la lámpara...» [«I'm gonna swing from the chandelier, from the chandelier...»]) que encaja mal con la complacencia y la euforia estándar de la lírica pop. Tomando esa canción y ese álbum como un texto de la cultura popular actual, tanto sus dimensiones musicales como audiovisuales se prestan a ser consideradas desde la óptica actualizada de un *pop analysis* (por decirlo con la expresión irreverente de Deleuze y Guattari 2003, 55), es decir, desde la perspectiva de un análisis crítico de la cultura contemporánea en un sentido no elitista ni estrictamente academicista.

De entre las múltiples vías de estudio comparativo intertextual e interdisciplinar que, desde esta óptica, se abren para la teoría crítica de

la cultura, una posibilidad entre otras radicaría en trazar una línea discontinua de relación entre la canción reciente de SIA y un relato breve, procedente del contexto de apogeo de la primera modernidad occidental, y escrito por Edgar Allan Poe: «El hombre de la multitud» (1840). Este célebre relato se abre con una cita de La Bruyère que dice: «Esa gran desgracia de no poder estar a solas» («Ce grand malheur de ne pouvoir être seul»). Desde esta clave de lectura, la narración de Poe se adentra en la experiencia de génesis de la subjetividad moderna, en su contexto formativo de las grandes urbes y la sociedad de masas generadas por la revolución industrial. Esa subjetividad parece situarse de entrada en una imposibilidad, la imposibilidad de la soledad, que vuelve a su vez imposible la comunicación o interacción con los demás.

El huidizo protagonista de Poe es presentado por una voz narrativa que insiste en dibujar la presencia de un individuo difuminado y zarandeado por la multitud, como disuelto anónimamente: «Todo ese conjunto estaba lleno de una ruidosa y desordenada vivacidad, que resonaba discordante en los oídos y creaba en los ojos una sensación dolorosa» (Poe 2002, 135). Al desplazarse sin descanso por las calles de la ciudad, podía comprobar cómo «la ondulación, los empujones y el rumor se hicieron diez veces más intensos» (2002, 136). Poe pone cuidado en subrayar el espacio alegórico del mercado, las tiendas, «ese punto donde se concentra la actividad comercial de la populosa ciudad» (2002, 138) y el rastro espectral de mendigos e inválidos, de la miseria y la desolación, todo ello mediante un contraste muy marcado entre el centro urbano y los límites de la ciudad, en concreto «el barrio más ruidoso de Londres, donde cada cosa concentraba los peores estigmas de la pobreza y del crimen» (2002, 137). La figura entrevista de este inquietante vagabundo conduce al narrador, en fin, a concluir que «este viejo se niega a estar solo. *Es el hombre de la multitud*» (2002, 138).

No obstante, ¿cómo unir esta última apreciación sobre alguien que no quiere estar en soledad y la referencia inicial a un mundo donde

la soledad no es ya posible? ¿Por qué el hombre-multitud, el sujeto-masa, no puede soportar el hecho de quedarse a solas? Una respuesta conocida y convencional atribuiría el significado del relato a la estilística de Poe entendida como una variante literaria de los relatos de terror. Sin embargo, ¿qué clase de miedo es este? En el caso de «El hombre de la multitud», ¿se trata de alguien que causa miedo, o más bien de alguien que siente miedo? Pueden de hecho darse las dos opciones de manera complementaria, pero no se trataría de una cuestión secundaria: el miedo que produce esa figura casi espectral entre la multitud quizá no pueda separarse de un miedo a la soledad que volvería esa subjetividad no ya amenazadora, no ya terrorífica, sino vulnerable. Y quizá este miedo a la soledad podría tener que ver con la enfermedad de no poder sino estar rodeándose continuamente de gente, de «ne pouvoir être seul», como diría La Bruyère. No es extraño que Poe empiece su texto declarando que «hay ciertos secretos que no se dejan expresar» (2002, 133). Este secreto, esta zona de lo no-dicho, debería relacionarse con el miedo a la soledad como zona tabú o prohibida, en el sentido latino de *interdictum*: lo dicho entre líneas, lo interpuesto como una orden que ha de cumplirse para salvaguardar el orden colectivo. Esa orden sería entonces la de impedir la soledad, bloquear su espacio, con la consecuencia directa de que esa prohibición iría necesariamente unida a una experiencia de muerte, o a una muerte de la experiencia, entendida como comunicación con alguna alteridad (im)posible.

En otras palabras, parece lógico interpretar que la posibilidad de integración desesperada en la multitud puede actuar como protección contra el miedo a la soledad y, al mismo tiempo, como refuerzo del sentimiento de miedo ante una masa agresiva, acelerada y ruidosa. Se trata de una especie de doble vínculo, de bucle: es como si el miedo a esa masa descomunal fuera compensado formando parte de ella, lo que, a su vez, reafirmaría el miedo a una soledad donde la subjetividad se percibiría a sí misma como un espacio relativamente exterior o libre, pero también demasiado frágil o, como diría Nietzsche (1996), demasiado humano.

A propósito de esta paradoja vital, tan individual como común, podría hablarse, como hiciera, por ejemplo, W. Benjamin, de la sociedad industrializada que se gesta a mediados del siglo XIX como un contexto de «desaparición de las personas entre las grandes masas» (Benjamin 2012, 136). En sus ensayos sobre Charles Baudelaire, reunidos bajo el título *Un lírico en la época del altocapitalismo* (2012b, 87-301), Benjamin recurre de hecho al famoso cuento de Poe para insistir en cómo quien busca la multitud responde a un malestar social (causado justamente por la implosión de la masa como forma de vida). Dentro de la multitud no se salva el peligro de la soledad, sino que, más bien, siguiendo a Benjamin (2012b, 143), esta se transforma en un «aislamiento sin esperanza». Más aún, el sujeto se sitúa así en un lugar instrumental, intercambiable, que lo equipara a una mercancía más dentro de la vorágine que implica la aceleración capitalista de la vida:

La multitud no es solo el más reciente asilo del desterrado; es también el narcótico más reciente para el abandonado. Y es que el *flâneur* es un abandonado en la multitud, compartiendo por tanto la situación de la mercancía. Esta particularidad no le es consciente, mas no por ello influirá menos en él. Le penetra venturosamente al igual que un estupefaciente que sin duda le puede resarcir de humillaciones abundantes (Benjamin 2012b, 145).

La humillación de la impersonalidad, para empezar, confundida con los procesos de opresión política y explotación económica, sacudiría así el inconsciente de un sujeto que busca en la multitud una especie de experiencia de exhibición compensatoria, de movimiento compulsivo, de ebriedad anestésica.

La lógica de la mercantilización en masa haría que la gente se reuniera en torno a «la cosa común» siguiendo un impulso cuyo «modelo lo ofrecen los clientes» (Benjamin 2012b, 153). En el plano emocional, afectivo, la subjetividad entraría así en una deriva lenta pero segura hacia

la autodestrucción de su potencia creativa, crítica, libertaria. En los términos de Benjamin, «la modernidad tiene que estar puesta bajo el signo del suicidio. [...] Es la conquista de la modernidad en el complejo ámbito de las pasiones» (2012b, 168). En el plano de la historia económica, en efecto, el término «tensiones destructivas» es usado por K. Polanyi (1992, 168) para describir el vacío cultural que la Revolución Industrial traería consigo:

La separación del trabajo de otras actividades de la vida y su sometimiento a las leyes del mercado equivalió a un aniquilamiento de todas las formas orgánicas de la existencia, y su sustitución por un tipo de organización diferente, atomizado e individualista.

Según Polanyi, el estudio del desarrollo institucional de la sociedad moderna durante el período crítico 1834-1914 ayuda a comprender cómo, «ya se tratara del hombre, de la naturaleza o de la organización productiva, la organización del mercado se convirtió en un peligro» (1992, 167). Esta suerte de trauma histórico, de hecho, conduciría en el período siguiente (1920-1940) al surgimiento, precisamente en una potencia industrial como Alemania, del fenómeno fascista. La formación del fascismo sería una consecuencia sociopolítica e ideológica que, desde el punto de vista de Polanyi, se entiende en la medida en que «el papel desempeñado por el fascismo estaba determinado por un solo factor: la condición del sistema de mercado» (1992, 241).

La tendencia a modelar masivamente la vida social volvería esa sociedad administrable, cosificable, al tiempo que la sumiría progresivamente en un movimiento heterónomo, inercial. En este sentido, otra pista complementaria sobre los cambios en la subjetividad implicados en la fase histórica 1920-1930 se encuentra en un apunte de A. Gramsci a propósito de la conexión entre individuo y masa. La observación puntual de Gramsci (2011, 94), redactada durante el encarcelamiento al que lo condenó el régimen fascista italiano, es la siguiente:

La tendencia al conformismo es más amplia y más profunda en el mundo contemporáneo que en el pasado: la estandarización de los modos de pensar y de obrar alcanza proporciones nacionales o incluso continentales. La base económica del hombre-colectivo: grandes fábricas, taylorización, racionalización, etc.

La producción mundializada en masa de mercancías corre así paralela a la del sujeto-masa. Son de hecho distintos aspectos del mismo proceso. Por esta misma razón no se trataría aquí de absolutizar, de un modo determinista o meramente mecánico, el poder de la economía en las transformaciones del mundo moderno. Los cambios en el mundo del trabajo y del consumo se dan combinados con hábitos cotidianos, «modos de pensar y de obrar», es decir, tienen que ver con la cultura, la cuestión de la (inter)subjetividad y la forma de vida. Así lo planteaba la serie lúcida de *gags* y el guion de un film muy conocido, significativamente titulado *Modern Times* (Charles Chaplin, 1936). Es igualmente significativa la advertencia de Polanyi (1992, 163): «Nada oscurece nuestra visión social tan efectivamente como el prejuicio economicista». Economía, política y cultura, por así decirlo, convergían de este modo en la tendencia imparable hacia la cristalización de una subjetividad propiamente moderna.

Sin lugar a dudas, en el plano cultural no puede obviarse la función de los nuevos medios de comunicación de masas a lo largo de la primera mitad del siglo xx. Los *mass media*, de la prensa al cine, pasando por la radio y especialmente por la televisión, cumplirían un papel crucial en la sofisticación del entretenimiento y la propaganda de masas. Ya en su ensayo clásico de 1948, «Los medios de comunicación de masas, el gusto popular y la acción social organizada», los sociólogos P. Lazarsfeld y R. K. Merton subrayaban el «conformismo social» como uno de los principales efectos de los medios masivos. Mediante los *mass media*, «la presión económica produce conformismo mediante la omisión de cualquier problema que pueda resultar espinoso» (1992, 247). Estos medios, debido a su régimen de administración y propiedad

mercantil, «contribuyen al mantenimiento del sistema» (Lazarsfeld y Merton 1992, 245) y lo hacen hasta el punto de que su forma de entender la comunicación social podría llegar a activar una tendencia a la apatía colectiva entendida como «disfunción narcotizante» (Lazarsfeld y Merton 1992, 243) —una expresión que recuerda la forma que tiene W. Benjamin de caracterizar la adicción moderna a la multitud—.

La expansión de la gran industria (economía), la consolidación de gigantes Estados nación (política) y la tendencia a la estandarización (cultura) podrían, entonces, formar un circuito de interacción sistémico, estructural, a la hora de modelar el nuevo proyecto mundial de socialización y subjetivación. Por esta vía, y desde un enfoque psicológico o psicoanalítico, la subjetividad en la llamada *sociedad de masas* desembocaría en un punto de colapso.

En 1921, en el contexto de las observaciones de Polanyi o Gramsci, el colapso del sujeto queda diagnosticado de forma contundente por S. Freud que, en su ensayo «Psicología de masas y análisis del yo», piensa la confluencia entre subjetividad y sociedad de masas de un modo crítico. De hecho, lo que Freud ve de forma crítica es la falta de sentido crítico de una multitud que, tal como se comporta en la fase de crisis que son las primeras décadas del siglo xx, «es extraordinariamente influenciable y crédula» (Freud 1967, 1131). A pesar de incurrir en una reproducción frecuente de los prejuicios de algunos intelectuales reaccionarios como Gustave Le Bon, Freud es capaz de distinguir en la masa un «mecanismo de intensificación afectiva» por el cual «da al individuo la impresión de un poder ilimitado y de un peligro invencible» (1967, 1135). Freud explica así en clave de *sugestión* la manera en que el sujeto «se deja arrastrar» por la multitud de una forma casi infantil o primitiva, en el sentido de una «inducción afectiva primaria»:

Es evidentemente peligroso situarse enfrente de ella, y para garantizar la propia seguridad deberá cada uno seguir el ejemplo

que observa en derredor suyo, e incluso, si es preciso, llegar a «aullar con los lobos» (1967, 1135).

La influencia sugestiva de la masa actuaría como un poder no meramente político o económico, como si dijéramos, *externo*, sino como un efecto o afecto emocional, inconsciente o *interno*. Y esto hasta tal punto que la identificación con la masa, a través de su representante, ya sea en forma de ídolo o líder, llegaría a confundirse en última instancia con una motivación de «amor a los demás» (Freud 1967, 1139). La vivencia social del amor, en este sentido de la crítica freudiana, podría llegar a solaparse con la movilización de «un rebaño de animales salvajes», lo que, en una época de ascenso del fascismo, una vez más, podría ser confirmado por los acontecimientos del momento histórico.

Releyendo estos escritos de Freud sobre psicoanálisis del sujeto-masa, es llamativo este deslizamiento retórico, persuasivo, por el cual este sujeto oscila entre la posición del dócil rebaño, por un lado, y la manada de lobos, por el otro. No hay forma específica de separarlos, de hecho. Más bien aparecen aquí como dos momentos o polos de una ambivalencia ideológica y conductual: el miedo vuelve al sujeto indefenso como un rebaño, pero también lo hace reaccionar agresivamente, con la ferocidad de una manada. Esta manada provoca miedo. Y así sucesivamente. Por decirlo con un término inspirado en Freud, pero elaborado por W. Reich en dos textos analíticos fechados en 1933: *Psicología de masas del fascismo* (2014) y *Análisis del carácter* (2010), el sujeto formaría así una *coraza de carácter* (2010, 72) con la que gestionar de manera compensatoria la represión sexual y el autoritarismo educativo, familiar e institucional. Para Reich, en suma, «el resultado es el conservadurismo, el miedo a la libertad, una mentalidad reaccionaria» (2014, 48). Se habría realizado así una forma de subjetivación cuyas raíces se extienden hasta los orígenes de la modernidad, ya en la forma premoderna de un «pastorado de las almas» (Foucault 2000, 118), pero cuyo crecimiento y ramificación se difundiría por doquier, *omnes et singulatim*, a través de la tendencia a la industrialización y la comunicación masivas mundializadas a lo largo del siglo xx.

Yo como tecnología

Desde finales del siglo XIX, y sobre todo a lo largo del siglo XX, la concentración de población en grandes urbes, junto con la aceleración del ritmo de vida, las necesidades del control político masivo y un desarrollo mercantil exponencial sin freno se convierten en condiciones de socialización, en reglas de juego que no podían no tener repercusiones en el modelo de subjetividad dominante. Quizá el vector más inmediato de acción sobre/desde la subjetividad contemporánea, en este sentido, haya sido el poder tecnológico, entendido como un conjunto de instrumentos y artefactos que modulan de manera directa la relación entre sujeto y realidad.

El concepto de «técnicas de sí» o «tecnologías del yo» propuesto por M. Foucault en torno a 1980 era ya un aviso tal vez aproximativo, intuitivo, pero también decisivo sobre la genealogía de una subjetividad contemporánea o postmoderna tal como se la puede apreciar en la era de la globalización neoliberal, o del también llamado *capitalismo posindustrial*. En relación con el concepto de *postmodernidad*, sin ir más lejos, ya en el ensayo pionero para este debate, *La condición postmoderna* (1979), J. F. Lyotard mostraba claramente cómo la nueva era de conocimientos, lenguajes y tecnologías informativas debía ser contemplada como un «contexto de mercantilización del saber» (Lyotard 1986, 95). Saber y poder pasaban ahora, más que nunca, por los intereses del mercado y sus extensiones técnicas. Desde la perspectiva de Foucault (2015, 148):

El poder consiste en relaciones complejas: esas relaciones implican un conjunto de técnicas racionales, y la eficiencia de esas técnicas es debida a una sutil integración de tecnologías de coerción y tecnologías de sí.

No se trata de que las nuevas tecnologías induzcan unidireccionalmente un nuevo tipo de sujeto, lo que sería en última instancia una apreciación demasiado burda. Se trata más bien de comprender cómo

la era de las nuevas tecnologías globales, tal como se inicia en el período 1970-1980, coincide en la filosofía crítica con la propuesta de un nuevo modo de entender la relación entre sujeto y poder, no ya como dos elementos separados el uno del otro, sino como un espacio de convergencia donde la subjetivación refuerza (a la vez que es reforzada por) un dispositivo tecnológico a gran escala. Entre estas técnicas, cobrarían cada vez mayor relevancia estratégica las orientadas al descubrimiento, la formulación y la proyección de verdades concernientes al sí mismo (*self*).

En la obra de Foucault, el Estado es una clase de poder político que ignora a los individuos en favor de la totalidad o, mejor dicho, en favor de la totalidad tal como la conciben los grupos o clases dominantes. El término *pastorado* vendría aquí a iluminar cómo «el Estado moderno occidental ha integrado un viejo poder técnico que se originó en instituciones cristianas» (2015, 325). Foucault no alcanzaría a vislumbrar (ni de hecho a vivir realmente en su contexto) el poder ascendente que adquirió el neoliberalismo global y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC) justo a partir de 1980-1990. Pero sí dejaría preparado el campo para reconocer que el tradicional control político por parte del Estado estaba llegando a un punto histórico-crítico, crucial, en que la nueva dinámica del poder

no puede ser ejercida sin conocer el interior de la mente de las personas, sin explorar sus almas, sin hacer que revelen sus más íntimos secretos. Eso implica un conocimiento de la conciencia y una capacidad para dirigirla (Foucault 2015, 326).

Esta especie de exploración de mentes y almas iría progresivamente pasando a ser una responsabilidad no solo o no tanto del Estado como del Mercado, por decirlo brevemente. Con la entrada en el siglo XXI ha podido identificarse con claridad, como ha hecho B.-Ch. Han, que, en efecto, «la psicopolítica neoliberal es la técnica de dominación que estabiliza y reproduce el sistema dominante por medio de una programación y control psicológicos» (Han 2014, 117).

Siguiendo a Han (2014, 21), el eslogan publicitario de Microsoft «Where do you want to go today?» sugiere una libertad y una movilidad ilimitadas en el espacio de la web. El entorno digital funcionaría así movido por un mecanismo de captura de la voluntad, de la libertad, de la emoción y la comunicación, sobre la base de que «solo la explotación de la libertad genera el mayor rendimiento» (Han 2014, 14). Este neoliberalismo se diferenciaría pues, de manera sustancial, del capitalismo industrial del siglo XIX, que operaba todavía con coacciones y prohibiciones disciplinarias. Basándose en Foucault y Deleuze, entre otros, Han explica que, frente a la corporalidad biopolítica del poder disciplinario (de Estado), el nuevo control neoliberal (de Mercado) se canaliza bajo la forma de una psicopolítica que recurre a la conectividad, así como al *coaching*, *self-tracking*, liderazgo, como estrategias de autoproducción y autocontrol de las almas por sí mismas. La psique se convierte así en una fuerza (re)productiva de primer orden. El sujeto se vuelve empresario de sí mismo en virtud de un proceso virtualmente infinito de optimización personal, de adaptación de la subjetividad a los imperativos del sistema. Esta intensificación psicotécnica conduciría, en fin, a un «colapso mental» en el sentido de una «autoexplotación total» (Han 2014, 48-49). El formateo de las almas y las emociones se orienta así a incrementar el rendimiento económico, y eso es viable sobre todo mediante la poderosa intervención de tecnologías comunicativas supuestamente libres, participativas, favorecidas por el desarrollo tecnológico digital.

La microfísica o psicotécnica del *big data*, con sus redes e infraestructuras de intercambio multipolar y simultáneo de informaciones, permite un acceso inaudito al inconsciente colectivo. Desde una perspectiva histórica, atenta a las transformaciones del régimen de poder moderno, se puede apreciar entonces un cambio decisivo de paradigma:

La biopolítica impide un acceso sutil a la psique. La psicopolítica digital, por el contrario, es capaz de llegar a procesos psíquicos de manera prospectiva. Es quizá *mucho más rápida* que la voluntad

libre. Puede adelantarla. La capacidad de prospección de la psicopolítica digital significaría el *fin de la libertad* (Han 2014, 95-96).

El actual momento de transformación del poder, en suma, mostraría de nuevo cómo la esencia de la economía no es económica, en la medida en que los intereses primordialmente económicos se socializan mediante recursos tecnopsicológicos. En torno a 2010, el nuevo ciclo internacional de crisis económica y social ha agudizado los efectos y consecuencias de este dispositivo sistémico global.

La relación entre crisis económica, sujeto en conflicto y sufrimiento social debería ser un punto de partida incontestable para el análisis crítico de la cultura contemporánea. Por ejemplo, la conexión entre malestar social y malestar emocional ha llegado ya a ser obscena. Hoy, incluso cada vez más profesionales de los servicios de salud y atención primaria están poniéndose de acuerdo en que «los determinantes de la salud más importantes son de naturaleza económica y social» (Castelló *et al.* 2016, 9). A raíz de la crisis y el empobrecimiento progresivo de las clases medias y bajas, se ha multiplicado el riesgo de sufrir problemas de salud mental, así como los intentos y el número de suicidios —en España, según los datos de 15Mpedia, el número de suicidios relacionados con causas socioeconómicas supera los tres mil desde el inicio de la última crisis, lo que representa una cantidad superior a la de las muertes por accidentes de tráfico—. El bloqueo de las condiciones de vida social no puede separarse de los problemas personales, a menudo mal llamados *subjetivos* para quitarlos de en medio y apartarlos de la agenda pública. En este sentido:

Las vivencias subjetivas de quien pierde el trabajo o ve vulnerados sus derechos son un conglomerado de sensaciones de inseguridad personal, de amenaza, incerteza de futuro y deterioro de las relaciones con los otros, con sentimientos de desesperanza, de ser *muerdos en vida*, pero sobre todo de autoculpabilización y aislamiento social (Castelló *et al.* 2016, 13).

El síntoma más inmediato de este daño personal y social podría estar siendo la proliferación creciente de «ideas de muerte» (Castelló *et al.* 2016, 13). En otras palabras, bajo las proclamas de libertad se estarían dando nuevas patologías asociadas a la normalización de una subjetividad en crisis, íntimamente dañada, o *muerta en vida*, como ha argumentado S. López Petit (2014, 99):

El poder utiliza productivamente las enfermedades que él mismo nos inflige, aunque para ello tenga que convertirse en un poder terapéutico aparentemente protector. La relación terapéutica despolitiza el malestar social y evita que podamos aprehendernos como la anomalía que somos. Los cuidados que ofrece no son más que cuidados paliativos dirigidos a «dejarnos morir». El deseo secreto que guía al poder terapéutico se resume en una frase jamás confesada: «Sobráis: ¡suicidaos ya!». El Fondo Monetario Internacional ha alertado recientemente del riesgo de que la gente viva más de lo esperado: «Si el promedio de vida aumentara en 2050 en tres años más de lo previsto hoy, los costos subirían un 50 %».

El dolor se convierte así en un lugar de soledad que también es común, un terreno de lucha tanto por la supervivencia como por una libertad real. El poder de la normalización se convierte en la nueva policía, en un nuevo panóptico que se cobra cada día nuevas víctimas. Quizá en esto resida su secreto mejor guardado.

La crisis en común

Parece obvio o, como mínimo, parece lógico: la crisis económica y sociopolítica no puede no ser, al mismo tiempo, un momento de crisis del sujeto y de las relaciones que lo constituyen. Subjetividad e intersubjetividad quedan así implicadas en una crisis general de la comunicación en

su sentido más amplio y profundo. La construcción de lo común (*comunicare*) atraviesa entonces un pasaje (auto)crítico, extremadamente frágil, donde se cruzan de hecho formas de entender el poder y la crisis que pueden entrar en colisión o contradicción pero que, en todo caso, comparten un mismo espacio de vivencia en la precariedad de la vida cotidiana. Conviene en este punto no olvidar que «el discurso capitalista como tal es un rechazo de la imposibilidad y, por tanto, no tiene exterior alguno» (Alemán 2014, 39). En este sentido, las diversas manifestaciones y aspectos del poder y su crisis podrían rastrearse, a su vez, en las más diversas áreas de la cultura actual, desde la literatura al cine, pasando por la música popular, el cómic, los contenidos audiovisuales, las prácticas simbólicas, los estilos de vida, etc. Como una banda de Moebius, al menos dos tendencias se enlazan y encuentran en la experiencia contemporánea de la subjetividad y la comunicación: la primera se ofrece como una respuesta refleja, casi automatizada, a la subjetivación del poder en curso (y de hecho resulta la tendencia más hipervisible y poderosa); la segunda, sin llegar a estar totalmente fuera o al margen del espacio totalizado por la primera, asume su condición crítica como precondition para una politización dialógica, libertaria, de la subjetividad y de la comunicación.

Soledad vs. comunicación

La relación entre soledad y comunicación admite un primer juego de opciones según el cual ambas se vivirían como opuestas o enfrentadas, lo que impediría el entendimiento de su complementariedad. De hecho, lo que así puede bloquearse es la realización de ambas.

En este juego de oposiciones, la soledad se concibe como un aislamiento que puede oscilar entre la complacencia y el desamparo, pero que en todo caso se asume como un polo de experiencia separado de (y opuesto a) la comunicación con los demás. Una vez la soledad es vivida

como una especie de *mundo aparte* y, tal vez a un nivel inconsciente, la carencia de los otros se siente tarde o temprano como una falta que es necesario cubrir. La comunicación se optimiza entonces como una lucha por el reconocimiento. El movimiento paradójico radica aquí en cómo la comunicación, al ser entendida en clave de reconocimiento de sí, se despliega en un espacio especular que confirma tanto la existencia de los demás como la soledad propia. Esta soledad busca ser reconocida en su singularidad mediante un espacio codificado que obliga a la subjetividad a codificarse a su vez de manera que sea reconocible como tal, esto es, en los términos en que el espacio o medio de comunicación establece.

En tanto se somete a una codificación programada y cuyo control está fuera del alcance de quienes participan en ella, esta forma de comunicación «es por ende totalitaria» (Perniola 2006, 18). Se trata del tipo más frecuente de comunicación que se daría en el interior de lo que Han (2014) llama «el panóptico digital». Reabsorbida en un circuito tecnológico de poder superior a ella y, por supuesto, a la soledad de los sujetos participantes, la comunicación se da así al precio de disolver su potencia de encuentro con alguna dimensión de alteridad o alteración, mientras que la hegemonía de la identidad y el reconocimiento se vuelve cada vez más ciega para sí misma. En este contexto, «enfrentamos solo *yoes* imaginarios y narcisistas en relación especular, y muchos pequeños *otros yoes*» (Perniola 2006, 66). Así pues, esta sería la dinámica característica «que subyace en la sociedad de la comunicación de masas: como si todos desearan el reconocimiento y a la vez nadie pudiese obtenerlo, pues se ha derrumbado por completo la estructura simbólica que lo hace posible» (Perniola 2006, 67). La estructura simbólica e imaginaria por la que podría y debería instaurarse una relación dialógica, tendencialmente creativa y crítica, es precisamente lo que queda erosionado por una superestructura tecnológica hipercodificada y acelerada. Dicho polémicamente: tal vez no estaba lejos de esta acepción de la comunicación F. Kafka cuando pensaba que «uno de los recursos del mal es el diálogo» (Kafka 2003, 617).

Este modo de activar la comunicación funcionaría, en fin, como un *aparato de subjetivación* donde, como dice Han (2014, 26), «el *me gusta* es el amén digital». La absolutización de la autoimagen sería aquí el recurso principal para la conquista de un reconocimiento en el que se juega la identidad, en el que se juega la vida del sujeto: un sujeto sujeto a la exigencia superyoica de imágenes de sí. La imagen de sí responde de esta manera a un «imperativo de exposición» (Han 2016, 31) que pone la subjetividad en valor dentro del circuito de la economía simbólica. Por decirlo así, el *selfie* se convierte en una forma de vida, y no solamente de un modo amable o complaciente, sino también con toda la carga de agresividad que la necesidad de reconocimiento del yo (*ego*) requiere. Algo de esto es recogido en un grafiti urbano anónimo como este:



Grafiti anónimo (Valencia, 2016).

Este grafiti incide asimismo en una equiparación entre autoimagen (como tecnología de sí, Foucault 2000; 2015) y coraza caracterológica (Reich 2010; 2014). La imagen del caballero medieval podría ahora leerse al lado de un poema de Adrienne Rich, original de 1957, titulado «El caballero»: «Un caballero cabalga hacia el mediodía, / su yelmo apunta al sol, / y un millar de soles astillados / engalanan su cota de malla / [...]. Un caballero cabalga hacia el mediodía, solo su ojo tiene

vida, / amargo coágulo engastado / en una máscara metálica; / traidores guiñapos y andrajos / por dentro se pegan a la carne / y consumen sus nervios a jirones / bajo el radiante casco» (Rich 1986, 27). Este poema abre una vía de crítica política de la coraza tanto en su vertiente masculinista como, más ampliamente, en la deuda que mantiene con un imaginario guerrero, violento e incluso fascista. La similitud con el imaginario fascista puede anclarse, de hecho, si se compara el grafiti con este óleo sobre lienzo de Rudolf Otto, titulado *Dispuesto al combate*, que Michaud (2009, 197) considera emblemático del arte pictórico en la época nazi:



Dispuesto al combate (óleo perteneciente R. Otto).

El valor de una imagen concreta como este cuadro debería enmarcarse, desde luego, en la función general de la imagen en el arte y, a su vez, del arte en la ideología fascista clásica. Siguiendo el análisis de Michaud (2009, 158), la realización del Reich ideal estaba a cargo de cada una de las obras artísticas particulares, ya que el poder de la imagen era tomado por un «poder de la verdad inmanente» que haría despertar y movilizar a las masas. En este poder de reconocimiento mítico,

la multitud devenía el agente del movimiento de autorrealización efectivo y violento de la misma imagen. Esta extrema sensibilidad

de la multitud a la orden de la imagen la hacía socialmente amenazante, puesto que toda imagen reflejando su deseo era susceptible de desencadenar inmediatamente ese proceso violento de realización. Por primera vez sin duda la imagen era concebida como el más eficaz acelerador de pasiones correspondientes a *la era de las multitudes* (Michaud 2009, 295).

La hipótesis de una semejanza o (como mínimo) de una constelación de rasgos formales compartida entre el imaginario contemporáneo y la imaginaria fascista, por chocante que parezca, viene respaldada, entre otros, por los argumentos de P. P. Pasolini (2009, 63) sobre un «nuevo fascismo» (2009, 63) hedonista, consumista, transnacional y «sin rostro» (2009, 58), reactivado por el industrialismo y los *mass media* en torno a 1970. Desde luego, resulta complejo y tentativo pensar una línea de supervivencia del fascismo bajo una forma mercantil, tecnológica y mediática en el mundo del siglo XXI, pero la pervivencia de los apoyos estructurales del fascismo clásico (aislamiento, propaganda, sociedad de masas) vuelve razonable esta propuesta crítica (Méndez Rubio 2017).

Desde la óptica de la subjetividad, el poder actual de la saturación de (auto)imágenes podría permitir seguir detectando en este fenómeno una tendencia a la sublimación del sujeto. Si, en el fascismo clásico, «los componentes narcisísticos, eróticos y agresivos del individuo encontrarían su satisfacción y sus límites en la obra de arte» (Michaud 2009, 55), podría apreciarse ahora un trasvase de esos componentes a la compulsión videoscópica de un contexto como el del nuevo siglo XXI, marcado por un renovado impulso de la homologación, el exhibicionismo y «la mezcla de conformismo y neurosis» (Pasolini 2009, 56). En esta nueva coyuntura, lo que se entiende por *comunicación* podría estar activando un circuito de redundancias inducidas, tan espectacular como especular, que se infiltraría de un modo capilar en las condiciones de convivencia cotidiana.

Soledad <> comunicación

Soledad y comunicación no solamente entran en un régimen de contrarios, o de oposición ingenua, sino que pueden aprender a buscarse mutuamente, de manera recíproca, a copertenecerse sin que ninguna pierda su lugar: más bien encontrarían ese lugar en esa búsqueda. Para empezar, esta interacción condena a la insuficiencia a ambos polos. Y esa insuficiencia que, desde la perspectiva de una práctica discursiva, se daría en el nivel de la enunciación, removería necesariamente el nivel del enunciado. Partiendo de una escucha mutua *entre soledad y común* se puede plantear que ambos términos

aluden y nombran al mismo hiato ontológico, la misma brecha incurable, y surgen de la misma matriz significante en la que se constituyen recíprocamente. La condición fundamental de esta matriz es su inconsistencia y su incompletud. Dicho de otro modo, el orden significante es «no-Todo», está agujereado por lo Real imposible (Alemán 2012, 23).

Desde una perspectiva psicoanalítica lacaniana, en el plano de la enunciación esta pertenencia recíproca entre soledad y comunicación tendría que ver con «la fecundidad de toda insuficiencia vital» (Lacan 2013, 96), mientras que, en el plano del enunciado, activaría *hiencias*, huecos de sentido y «líneas de fragilización» (Lacan 2013, 103) que harían de antídoto contra «un común florecimiento de la armadura» (Lacan 2013, 254).

Es decir: el significante podría entrar en una relación más libre, creativa y crítica con el significado, que ya no gobernaría la producción de sentido de un modo unívoco o clausurado. Sería así justo la comunicación (la comunicación entre comunicación y soledad) lo que permitiría «disipar definitivamente el malentendido del lenguaje-signo» (Lacan 2013, 285). Para elaborar mejor el contraste con la propaganda fascista, se diría que ya no se presenta aquí el recurso prototípico del

fascismo al poder movilizador-masivo de la imagen, sino que más bien se trata de desbloquear un flujo discontinuo de significantes no instrumentales, o de «palabras sin imagen», como diría Michaud (2009, 279). Desde luego, hablamos en este punto de una relación sin garantías, sin idealización (Alemán 2012, 31). Mientras que hay en el lenguaje común una serie infinita de fisuras o *hiencias* que lo vuelven insuficiente, necesariamente abierto (al otro, a lo otro), la fijación de la imagen-idea actuaría como un mecanismo de sutura simbólica y de acorazamiento del sentido en la relación social. Según señala Michaud (2009, 276) a propósito de la estética nazi:

La imagen, al contrario, no presentaba esa falta inherente al lenguaje: afectando miméticamente los cuerpos, actuaba sobre ellos por contaminación visible y en consecuencia los ordenaba siempre en el espacio de lo previsible y de la previsión. Modelo de la anticipación controlada y del engendramiento de lo mismo por lo mismo, era el lenguaje por excelencia del gobierno de los cuerpos.

Más que de *significación*, con esta referencia a una «falta inherente al lenguaje» hablaríamos de una *significancia* o preeminencia del significante como síntoma del desgarramiento o insuficiencia de lo real y, más concretamente, del desgarramiento o insuficiencia de la relación subjetiva entre realidad y signicidad. Para entenderlo, según Lacan, «basta con escuchar la poesía» (2013, 470), esto es, basta con recuperar críticamente el sentido atribuido por R. Jakobson (1985) a la función poética del lenguaje. La poeticidad del lenguaje remitiría a un modo de enunciación no instrumental, no referencial, donde el lenguaje-mensaje tiende al mundo desde «una tendencia hacia el mensaje como tal (*Einstellung*)» (Jakobson 1985, 37). Se trata pues de un modo que el lenguaje tiene de hablar del mundo a través de sí mismo, tomando su significancia en su íntegra multidimensionalidad fónica, sintáctica, semántica y pragmática. La poesía, en suma, no se reduce a la «poesía» como género literario, sino que más bien convoca una modulación de habla

que puede darse en cualquiera de las prácticas consideradas literarias o musicales o artísticas o incluso en otros lenguajes sociales, mediáticos o cotidianos, ya sean verbales o no.

La primera consecuencia fenomenológica de esta liberación con respecto al autoritarismo de la imagen y del significado (como imagen referencial o mental) sería un juego de lenguaje y, por tanto, un modo de subjetividad que ya no antepondría un determinado régimen de visibilidad («lo previsible y la previsión») como exigencia comunicativa, que de hecho sería ante todo invisible o entrevisto, espectral. Una subjetividad no monológica, e incluso no fascista, pasaría por una desactivación de cualquier movilización unidireccional o totalitaria, por una especie de huelga que asumiera las condiciones y los riesgos de su fragilidad y su necesidad. El gasto improductivo de una huelga así entendida (Institut de Démobilisation 2014) se enfrenta espectralmente al dispositivo de poder hegemónico defendido por el Estado y el mercado. El paradigma de la producción (y de la conducción de masas) se vería entonces desplazado por el pulso de la seducción, de un encuentro o *entre* sin verticalidades, sin *arjé*. Lo que también es cierto es que, quizá, esto pasa por compartir la situación real de precariedad, de peligro, y «tal cosa no se hace sin temblar» (Institut de Démobilisation 2014, 55).

Toda esta serie de cuestiones e interrogantes se resume, para acabar, en tres pasos o premisas: uno, repensar el lugar de la soledad en la vida subjetiva y social; dos, reformular lo que entendemos por común y comunicación; y tres, redefinir las posibilidades todavía abiertas de politizar la soledad como experiencia común. Todo ello debería basarse en una comprensión crítica de por qué la soledad se está convirtiendo en una experiencia social cada vez más común, y de por qué la comunicación puede seguir viviendo como un reto imprevisible, incomprensible.

VARIACIONES SOBRE EL FIN DEL MUNDO

«El interior sale afuera». Con este apunte resumía W. Benjamin (2007, 412) la evolución de la ciudad burguesa a finales del siglo XIX, en plena modernidad expansiva y arrogante. Jugando con las palabras, podría decirse que, para Benjamin, la experiencia de los pasajes implica una transformación histórica de los pasajes de la experiencia: en una sociedad de masas, la calle se vuelve habitáculo (o al menos se presenta como lugar acogedor para el paseo, el comercio y el consumo) a la vez que las habitaciones se exhiben ante una mirada abstractamente pública, de modo que el espacio de la vida común se prepara para la disolución de las fronteras tradicionales entre interior y exterior. Esto quiere decir que lo público se prepara para convertirse en una experiencia descarnada, intempestiva, al tiempo que la intimidad se prepara para convertirse en material de exposición, incluso en espectáculo.

Desde luego, esta metamorfosis acelerada pone sin cesar en peligro sus propios cimientos. De hecho, parece nutrirse de esos mismos peligros a la hora de avanzar hacia un vértigo desconcertante e infinito. La video-performance de Thierry Mandon titulada *Inside-Outside* (2015) elabora espacialmente esta crisis: un lecho se presenta ante la vista ya no rodeado de paredes, protegido por su privacidad, sino

apenas prendido de un muro desconchado y frágil donde la barrera entre interior y exterior queda desmoronada, desfondada, y en todo momento sometida a una desaparición inminente y sobrecogedora. El cuerpo humano se ve así atravesado por la amenaza de una debacle inminente, sostenido apenas por un sustento insostenible.



Inside-Outside (T. Mandon, 2015).

El propio Benjamin atisba la suerte dialéctica, crítica, que supone este peligro de desfondamiento cuando afirma que «el camino que hacemos a través de los pasajes también es en el fondo un camino de fantasmas en el que las puertas ceden y las paredes se abren» (2007, 415). Esta vivencia de socavamiento y deslimitación es a la vez un socavamiento y deslimitación de la experiencia subjetiva y colectiva, individual y social, que iría intensificándose con el transcurso del siglo xx y la mundialización del modelo industrial, cultural y sociopolítico europeo y anglosajón. No extraña que recientemente, a comienzos del siglo xxi, las ideas benjaminianas hayan sido retomadas y actualizadas, entre otros, por P. Sloterdijk en su libro *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización* (2007), donde elabora la tesis de una fase actual del mundo capitalista en la que la sociedad se representa a sí misma como una especie de gran interior tan confortable como viscoso, tan abierto como insufrible. Con ironía señala Sloterdijk, a propósito de un contexto histórico como el nuestro, que «quien no ha vivido

ante el televisor no sabe nada de la dulzura de la vida en el mundo deslimitado» (2007, 297). La televisión, en esta frase, funciona como una sinécdoque de los procesos de pantallización global no solo del mundo, sino de las nuevas formas de vivir en el mundo en una coyuntura de crisis social que difumina (y pone justamente en crisis) las nociones heredadas de realidad, identidad, otredad, experiencia, e incluso aquello que todavía puedan significar palabras como *vida* o *mundo*.

Sin ir más lejos, la proliferación a gran escala y gran velocidad de lo que P. Virilio (1989) llamara la *máquina de visión* está produciendo no solamente nuevas imágenes de lo real, sino nuevas formas de ceguera ante lo real. Tal como argumenta Virilio (1989, 94): «La ceguera se encuentra en el corazón del dispositivo de la máquina de visión, y la producción de una *visión sin mirada* ya no es en sí misma más que la reproducción de una intensa ceguera; ceguera que se convertirá en una nueva y última forma de industrialización: la industrialización de la no mirada». Desde esta perspectiva, la reproducción inercial de una *visión sin mirada* se complementa con la obvia normalización de una *mirada sin visión*: así pues, el diagnóstico de una integrada y creciente *pantallización del mundo* debería entenderse aquí en su doble dimensión de, por una parte, representación y construcción mediática de lo real y, por otra, concepción de la realidad como lugar de aislamiento y domesticación. Como ya denunciara la crítica situacionista, el espectáculo no es más que la fachada diplomática de una política de separación, de ensimismamiento compartido, donde se hace posible tanto el sueño neoliberal de una mano invisible que desnivele indefinidamente la distribución de la riqueza como, al mismo tiempo, el sueño neofascista de la totalización de lo social bajo la forma de manada de seguidores o *followers*.

En este sentido, el caso de las tan celebradas *redes sociales* resulta sintomático de cómo la necesidad de contacto y comunicación se confunde masivamente con el exhibicionismo como ideal de vida. Si, como diría G. Debord (1999a, 50), «el espectáculo es el capital en un grado tal

de acumulación que se ha convertido en imagen», entonces parece lógico deducir que la confusión de lo real con su *look* podría estar siendo el negocio del siglo. La nueva colonialidad del poder no sería ya tanto geográfica o territorial, a la manera de los siglos XVIII y XIX, sino más bien biopolítica, corporal, en la medida en que estaría aprendiendo a convertir el campo de lo simbólico, del imaginario y lo sensorial, en la principal materia prima de la nueva revolución (pos)industrial en curso. En un contexto así, la diferencia entre interior y exterior se disuelve en un *continuum* (a)sensorial donde hiperestimulación y anestesia se confunden interesadamente.

Llegados a este punto, parece evidente la urgencia de pensar mejor cómo los tiempos del semiocapitalismo introducen la naturalización de la hipercinesia y el estrés a la misma velocidad que la hipervisión y la sobrecarga nerviosa. La desmotivación ante el trabajo (y su falta) entra en un régimen de equilibrio inestable con la hiperestimulación en un *tiempo libre* donde la libertad se confunde cada vez más a menudo con la realidad virtual. No es raro que las disfunciones de la *represión*, en torno a la cual se organizaban los principales discursos insumisos de los años sesenta y setenta, se hayan desplazado hacia la extensión capilar de la *depresión* como pandemia del nuevo siglo. De ahí que se haya podido observar ya que «la patología que predominará en los tiempos que vienen no nacerá de la *represión* sino de la pulsión de expresar, de la obligación expresiva generalizada» (Berardi 2007, 59). Asimismo, en la pulsión cada vez más cotidiana por la hiperexpresión resuena como un eco imposible otro apunte de Benjamin: «El fascismo ve su salvación en el permitir que las masas se expresen (en lugar de que exijan sus derechos)» (2012, 83). Así las cosas, la *opresión* como sobrecarga nerviosa podría estar compensándose con una pulsión de descarga expresiva, de modo que «el permitir que las masas se expresen» lograría, paradójicamente, hacer de la expresión un resorte de normalización y adaptación, de inhibición del conflicto. Así estaría quedando confirmada la hipótesis planteada ya en 1933 por W. Reich sobre cómo la inhibición psicológica forma corazas adaptativas a las condiciones

opresivas del fascismo (Reich 2014) —la seducción de las corazas, por otra parte, ha quedado contrastada con el éxito masivo en el cine de la saga *Iron Man* (2008-2013)—.

Límites de la expresión

La crisis económica y sociopolítica es además una crisis de las formas heredadas de entender el mundo, es decir, una ocasión para la crítica epistemológica y la creatividad conceptual. Por supuesto, el pantanoso y magnético terreno del arte experimenta también su crisis mundana de una manera que no puede desligarse de la crisis general y vital del momento: cualquier forma de crisis particular participa como reflejo y también como interferencia activa en la crisis general. En este sentido, «la apuesta, aquí, no solamente atañe a las cosas del arte, sino a las maneras por las cuales hoy nuestro mundo se dispone a discernir y los poderes afirman su legitimidad» (Rancière 2012, 26). Desde esta perspectiva, J. Rancière ha planteado la cuestión del *malestar en la estética* como una oportunidad histórica para la crítica tanto de los regímenes de la sensibilidad como de los dispositivos de pensamiento que nos hacen pensar este *sensorium* de maneras específicas.

Rancière incide en cómo «el arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempo y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio» (2012, 33). El arte es político por el modo en que se vincula a la vida en común, y este vínculo se debilita tanto por el recurso museístico (que pretende construir un espacio absolutamente fuera de lo cotidiano) como por el recurso participativo o relacional (que busca un lugar para el arte

absolutamente interior con respecto a la vida pública diaria). En Rancière, sin embargo, como suele ocurrir, la relación entre arte y política se sigue formulando en clave *estética*, como «una estética de la política», que sigue hablando en nombre del momento *poético* (que habría quedado reactivado por la crisis del paradigma mimético). Pero este canon mimético parecería haberse regenerado en la cultura moderna, al menos en su versión occidental dominante, bajo la forma de una mimesis entendida como imitación de un supuesto *interior* de la subjetividad, es decir, bajo la forma de una identificación entre creatividad (o libertad) y expresividad.

Ya L. Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* (1952) apreciaba que hay que enfrentarse a «problemas filosóficos cuando el lenguaje se va de vacaciones» (*IF*, 38), a la vez que defendía analíticamente que un juego de lenguaje va unido a una forma de vida (*IF*, 23). Pues bien, la fórmula de un lenguaje que se va de vacaciones no está muy lejos de la reivindicación de una práctica liberadora, no necesariamente productiva ni instrumental, que pone en juego la función poética. Si ya la *politeia* griega era una apelación a la convivencia y las formas distintas de estar juntos, entonces la *política* puede ser entendida como el arte de la reunión. Lo político interactúa así con el distanciamiento y la rearticulación del tiempo-espacio que hace posible la *poiesis*. Como sístole y diástole, política y poética se necesitan recíprocamente sin confundirse en una unidad ni totalidad ideal —por mucho que esta confusión neutralizaría angustias y conflictos muy frecuentes—. Poética y política se buscan en la medida en que ambas comparten su mutua pertenencia a las exigencias de la *praxis*, es decir, cuando tienen en común la urgencia de formar y transformar el mundo común.

Es como si el *giro ético* en boga a comienzos del siglo XXI debiera contrastarse con un *giro práctico* que quizá siga todavía pendiente en la filosofía política. Por lo demás, no puede obviarse el aviso de A. Gramsci: «En principio, una filosofía de la *praxis* solo puede presentarse con una actitud polémica y crítica» (2011, 54). En condiciones de desfondamiento

de las condiciones de vida existentes, esta crítica no puede no ser autocrítica si su horizonte es refundar nuevas comunidades políticas en condiciones de precariedad extrema. La vida precaria, al contrario de lo que se pretende que sea fácil creer, no aleja, sino que vuelve inminente la cuestión de la alteridad, en tanto comienza por preguntarse: «¿Qué soy sin ti? Cuando perdemos algunos de estos lazos que nos constituyen no sabemos quiénes somos ni qué hacer» (Butler 2006, 48). En otras palabras, la precariedad afecta tan radicalmente a los modos de ser como a los modos de hacer y tal vez conlleve repensar en común cuáles de estos modos han de priorizarse o si es viable entender lo común sin jerarquías entre unos y otros. Puede que así, como alguna vez ha apuntado la poeta A. Rich (2005, 88), la experiencia artística nos ayude, aún mejor que hasta hoy, a «elaborar nuestra capacidad de conectar con otras gentes asediadas, sufrientes, privadas de privilegios» que han tenido que hacer de la precariedad toda una resistente y nueva forma de vida.

La creatividad, entendida como práctica poética, es hoy día un claro reflejo de la pulsión hiperexpresiva y de la necesidad de reconocimiento que conllevan las nuevas pautas de orden. Por su propia posición en el sistema cultural tradicional, la poesía más ingenua o inercial se entrega como pocos discursos y acciones a la hegemonía entre simpática y mesiánica del yo expresivo, del sujeto como autoimagen, del *selfie*. La concepción expresivista del poema está tan arraigada que puede estar siendo un punto de encuentro entre las concepciones canónicas y anticanónicas de lo poético. A la vez, la conmoción del mundo exterior e interior, de la supuesta frontera que los separaba, ofrece a la poesía la oportunidad de explorar tácticas hasta ahora esporádicas como la precariedad, la imprevisibilidad o la espectralidad. La poesía, así, para decirlo con Jakobson (1985), es sometida a condiciones más propias de la función referencial o expresiva que a las de la propia *función poética*. Por eso quienes defienden con afán supuestamente crítico estas concepciones de la poesía acaban por defender una huida del lugar donde la crítica aún puede producirse y compartirse. Al mismo tiempo se frena entonces el avance hacia una comprensión crítica de la

función poética en tanto «tendencia hacia el mensaje como tal (*Einstellung*)» (Jakobson 1985, 37), es decir, de la poesía (no asimilable sin más a «poesía») como modo que el lenguaje tiene de hablar desde sí mismo, tomado en su entera multidimensionalidad fónica, sintáctica, semántica y pragmática. Como ya aprendimos con Platón, los retos poéticos son a la vez retos políticos. Cuando la pauta de orden invita amablemente a la desaparición forzada de cualquier exterior, cuando el mundo se piensa a sí mismo como realidad sin límites, o como crisis deslimitada, es el momento para nuevos pasadizos que atraviesen el aire nocturno del nuevo totalitarismo de mercado, que puede pensarse como un renovado *fascismo de baja intensidad* (Méndez Rubio 2012).

En la década de 1970 adivinaba P. P. Pasolini el ascenso del «espíritu de un nuevo poder», «de un nuevo fascismo» (2009, 34). En una nueva clave consumista y hedonista, este «nuevo fascismo» revitalizaría la aspiración del fascismo clásico a la totalización del espacio social, la incomunicación y la hiperexpresión de masas. Estos ingredientes del fascismo clásico mantienen una relación de compensación funcional entre sí, dando lugar a una experiencia arreflexiva, conductista, de la vida en común. La espectacularización de la política y el imperio de la propaganda serían solo un epítome de esta tendencia general. Pero quizá sean justamente estas bases o premisas de la lógica neofascista las que pueden verse silenciosamente minadas, socavadas, por una concepción de la poesía como práctica crítica, capaz de articularse no tanto con las intenciones de cualquier sujeto (ya sea autor o lector, emisor o receptor) como con las formas de atención que en la vida diaria irrumpen en los nuevos espacios, procesos y movimientos sociales.

Retomando el pasaje de Benjamin: el interior sale afuera a la vez que el exterior entra dentro; ni uno ni otro pueden seguir siendo lo que eran, como eran; el conflicto se realiza así con la forma de una herida, de un desgarramiento por la pugna entre líneas contrarias de fuerza, que pueden tender a completarse y formar nuevos bloques de consenso sobre lo que la realidad es y debe ser, o pueden por la misma razón cuestionarse,

de manera decisiva, lo que (sobre)entendemos por realidad, y cómo (re) hacemos realidad un mundo realmente vivible. El interior, en virtud del pulso poético, sale afuera, pero no para tomar nada, sino como consecuencia del hundimiento de la barrera entre interior y exterior. Este cuestionamiento no es garantía de nada, es cierto, pero al menos puede ser un principio de disidencia, de bloqueo del flujo productivista y funcionalista que totaliza la vida cotidiana.

Las líneas de fuerza que movilizan la práctica poética pueden divergir en haces irreconciliables, o bien converger en cruces heterológicos, revirtiendo cualquier proyecto unitario por la acción de una tensa y no fija banda de Moebius. Seguramente volverse comprensible, auto-suficiente y acomodaticio sea la tentación más a mano del poema que encaja en el orden simbólico establecido. Pero el poema puede también ser acogido en cualquier espacio de lectura como aquel regalo en forma de caballo a las puertas de Troya: le favorece entonces una apariencia inocente que facilite su entrada *intramuros*, su acceso al núcleo del gran interior que sigue siendo la vida cotidiana, anónima, no para que ahí desembarque una tropa redentora (en medio de un trompeteo que se quisiera épico), sino para volver real el no tan inocente momento en que lo cerrado se abre y lo negado se afirma (aunque únicamente llegue a afirmarse como pregunta negada). Así, tanto desde la escritura como desde la lectura de poesía, la pregunta por *cómo (re)hacemos realidad un mundo (otro)* se cruza con las otras formas de producir sentido(s) a través de la práctica poética. En este punto (sin) límite empieza quizá una travesía del desierto (de lo real), una ruta esta vez sin guía, a tientas entre los impactos deslumbrantes de los escaparates mediáticos, las pantallas ubicuas y las corazas íntimas. Si fuera una imagen, la situación de la poesía en el mundo, de una poesía sin mundo, rimaría con la escena final de *El desierto rojo* (M. Antonioni, 1964), donde Giuliana intenta comprender de noche su propia desesperación y aun se la oye tal vez decir: «Hay algo terrible en la realidad. Pero no sé lo que es. Y nadie me lo dice».

Hacia otro infierno

En un poema de 1964 escribía Pier Paolo Pasolini: «Mi confusión / actual es la consecuencia / de una victoria fascista» (2002, 147). Habían pasado ya dos décadas desde la derrota del *fascismo histórico* o *clásico*, pero sus versos señalan un efecto de permanencia de la huella fascista en la vida cotidiana, en la forma de pensar, sentir o vivir el mundo. Ese mundo que durante los años sesenta y setenta del siglo xx asistiría a la oleada del capitalismo de consumo, los nuevos *mass media* y una revolución tecnológica inédita, acelerada y cada vez más global. Alegóricamente, inspirándose en la experiencia del renovado crecimiento urbano y la voracidad industrialista, hablaría Pasolini del «fin de las luciérnagas» producido por la formación de «un nuevo fascismo». O sea que, en otras palabras, lo que habría finalizado no era tanto propiamente el fascismo como la posibilidad de que siguieran diseminándose lucecitas en la noche que orientaran el paso. De ahí pues la desorientación, la confusión, el desconcierto.

Por esta vía, la hipótesis crítica de un *nuevo fascismo* lo sitúa en torno a 1960-70, naciendo de las cenizas del *fascismo clásico* y, por tanto, preparándose para desarrollarse luego con la llegada de la llamada *era neoliberal* alrededor de 1980-1990. Desde una perspectiva cultural y audiovisual, a partir del caso que representa el legado fílmico y fotográfico de la cineasta Leni Riefenstahl, ha subrayado Susan Sontag en «Fascinante fascismo» (2007) que el imaginario fascista se alimenta de recursos como el espectáculo de propaganda, el culto a la belleza, la idealización física o el rechazo del intelecto. Sobre esta base, Sontag denuncia que todavía «estos ideales están vivos y conmueven a muchas personas», lo que supone un reto para «la capacidad moderna de detectar el anhelo fascista en nuestro medio» (2007, 105-106). La lógica de esta hipótesis se sostiene, así, sobre el pivote estructural que supone el paso en ese período de la hegemonía política de los Estados a lo que también se llamaría más tarde «la dictadura de los mercados». Es decir, el fascismo podría entenderse como una especie de virus mutante asociado al despliegue sin límite del capitalismo contemporáneo.

Claro que capitalismo y fascismo no son lo mismo, pero también es cierto, como ha afirmado y argumentado Paxton (2005, 243), que «capitalismo y fascismo se hicieron compañeros de cama». Esta alianza estratégica habría permitido tanto al sistema capitalista como al proyecto fascista respaldarse recíprocamente en virtud de la implantación hegemónica en clave *soft*, o *smart*, de todo un proceso de pantallización socialmente asimilado como «tratamiento de normalización» (Baceiredo 2016, 48). Se podría así afirmar razonablemente que «el Holocausto es ya, para bien o para mal, un producto de consumo» (Lozano 2010, 78), al tiempo que el fascismo se puede haber convertido en un enclave más del imaginario turístico, un tópico del cine comercial o un motivo de entretenimiento popular y masivo. Como se aprecia en la célebre y premiada *La lista de Schindler* (S. Spielberg, 1993), capitalismo y fascismo pueden incluso llegar a tener un rostro humano. Desde este punto de vista, del romance entre fascismo y capitalismo podría haber surgido con el tiempo una dinámica de expansión neocapitalista, de autoritarismo político y de mediatización visual de la cultura masiva —sobre este último elemento, de hecho, quizá sea conveniente recordar que «el fascismo es, de todas las formas políticas, la más deliberadamente visual» (Paxton 2005, 17)—. Es decir, y volviendo a mediados del siglo xx, si es verdad que lo que ocurrió tras las Segunda Guerra Mundial fue que «el capitalismo se tragó al fascismo» (Querol 2014, 15), entonces no es forzado deducir que el fascismo podría haberse quedado alojado en el vientre del sistema capitalista. (Solo sería cuestión de tiempo que asomara de nuevo su cabeza bestial. A reconocer esta manera que habría tenido el monstruo fascista de sobrevivir dentro de la nave capitalista ayudaría, por cierto, la memorable escena de *Alien: el octavo pasajero*, de Ridley Scott, estrenada precisamente en un año clave de transición como fue 1979).

En el umbral del siglo xxi (1999), en su conocido ensayo *Lo que queda de Auschwitz*, Giorgio Agamben abordaría las implicaciones filosóficas y políticas del trauma fascista. Ya el título es sintomático. Fenómenos no exclusivos del fascismo pero sí asociados, como el racismo,

el colonialismo o el exterminio masivo, habrían traído consigo gracias al empuje fascista un impacto profundo sobre la subjetividad moderna. El fascismo y el holocausto habrían supuesto una especie de *tsunami* que habría arrasado con las opciones de una subjetividad libertaria orientada al apoyo mutuo y al querer-vivir. Las opciones modernas de una emancipación comunitaria, creativa y (auto)crítica habrían quedado devastadas por la conversión de la biopolítica en tanatopolítica, esto es, un proceso a gran escala de industrialización de la muerte y legalización del crimen colectivo. Si en esta perspectiva se incluye la cuestión (pos)colonial, surge un término tan estratégico como irrevocable, que ayudaría a comprender la dinámica del actual «gobierno privado indirecto»: *necropolítica* (Mbembe 2011). Estas condiciones de pervivencia del fascismo quedarían ancladas, así, ya no tanto a la primacía del discurso nacionalsocialista, o del expansionismo militarista, sino al viraje del poder contemporáneo hacia las ideologías individualistas y clasistas, así como hacia el colonialismo capilar de la cultura consumista y tecnológica.

Una variante en ascenso (por no decir imparable) de este poder de subjetivación neofascista tendría que ver con la *psicopolítica* propia del tan cacareado entorno digital (Han 2014): el monologismo del individuo (paradójicamente) aislado en la velocidad de la conexión instantánea y el *multitasking*, por ejemplo, correría en paralelo al *boom* de la autoimagen y la obsesión narcisista por el *selfie*. Por no hablar de la ansiedad por conseguir *followers* y la reactivación diaria del instinto de manada... resortes que ayudan a comprender el nuevo totalitarismo como un fenómeno que desborda con mucho la acción del sistema económico-político, de las nuevas élites globales, y que se infiltra de forma ciega y sorda en los comportamientos cotidianos más invisibles y comunes.

Desde luego, esto no es decir que participar en redes sociales o hacerse autorretratos con la cámara fotográfica convierta al sujeto en fascista, sin más. Se trata más bien de prestar atención a cómo determinados comportamientos compulsivos, normalizados, son ya síntomas de una crisis de orientación, de vinculación, que se escenifica de una

forma autocomplaciente o sublimada. El aislamiento, sin ir más lejos, se naturaliza como una precondition de la ideología neoliberal de la competitividad y la guerra de todos-contra-todos como de un totalitarismo de consecuencias criminales, dramáticas. Es el drama de las muertes por hambre o la desolación de las personas que piden refugio, pero es también el drama de las multitudes sin cuerpo, sin fuerzas para responder a la catástrofe por estar malviviendo o, como mucho, sobreviviendo en condiciones límite de precariedad y ansiedad.

La idea de que el aislamiento es una precondition del totalitarismo a lo largo de la historia había sido ya tratada con detalle por Hannah Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*. Al mismo tiempo, quizá sea útil subrayar que Arendt, sobre todo al final de su extensa e intensa obra, insiste en la necesidad de diferenciar *aislamiento* y *soledad*. El aislamiento, en tanto atomización forzada y violenta, es un recurso básico de cualquier tiranía porque bloquea la potencialidad poética y política de la sociedad. Como dice Arendt, «el aislamiento es ese callejón sin salida al que son empujados los hombres cuando es destruida la esfera política de sus vidas [...]. Cuando es destruida la más elemental forma de creatividad humana, que es la capacidad de añadir algo propio al mundo común, el aislamiento se torna inmediatamente insoportable» (1987, 701). En cuanto a la soledad, insiste en que «es una de las experiencias fundamentales de cada vida humana» (Arendt 1987, 702), pero lo que la vuelve insoportable «es la pérdida del sí mismo» (1987, 704). Esta pérdida impide a la soledad ser el sustrato de la vida en común, y terminar con ella de forma absoluta equivaldría a terminar, al mismo tiempo, con nuestra «capacidad de añadir algo propio al mundo común». La interacción entre política y común se nutre así, a su vez, de un diálogo entre común y soledad donde ninguno de los dos espacios es de por sí autosuficiente.

Quedaría todavía por ver mejor, desde luego, si las condiciones de vida actuales (económicas, políticas, tecnológicas, culturales) son o no (y de qué manera) vividas desde prácticas que construyan pasadizos

entre soledad y común, o más bien son sobre todo una forma de aislamiento naturalizado como experiencia de masas. En todo caso, si es razonable la hipótesis crítica de que existe un nuevo fascismo o *fascismo de baja intensidad* (Méndez Rubio 2017), entonces se pueden sacar al menos dos conclusiones provisionales. Una, que al darse mediado por una matriz económico-tecnológico-cultural (y ya no tanto político-ideológico-militar), el fascismo se infiltraría en la subjetividad, por decirlo así, somatizado o incorporado, interiorizado o inconsciente, imperceptible o invisible. Lo inconsciente se vuelve entonces arena de conflicto político, de cruce productivo entre *soledad* y *común* (Aleman 2012). Y dos, la atención a estos tres rasgos del fascismo contemporáneo contribuiría a la comprensión y activación de nuevas formas de resistencia y respuesta, que igualmente deberían partir de las condiciones más inmediatas del (con)vivir. Es decir, que una respuesta libertaria, si se quiere pragmática y real, debería también hacer en condiciones adversas la travesía de lo corporal, lo subjetivo y lo espectral. La lucha se vuelve ahora más insegura y más urgente que nunca.

Puede ser solo un detalle, pero parece abrir más y mejor el terreno hablar de *una* que de *la* respuesta crítica o libertaria, en el sentido de que sería contradictorio imaginar *la respuesta* como si fuera única y absoluta. De ahí a la consigna o la doctrina habría ya solamente un paso. En realidad, puede y debería haber respuestas singulares que, precisamente por eso, no se dejaran inscribir en ningún rasero o estándar. Estas respuestas quizá sean infinitamente variables, en la medida en que son diferentes las subjetividades y cuerpos que aquí se implican. Lo que las pone en comunicación, lo *común* arrancarían entonces de una misma búsqueda compartida de contrastar y resistir a los dispositivos del nuevo fascismo ambiental. Si, por ejemplo, este fascismo aspira a un control total que monitorice comportamientos y actitudes, ya ahí puede haber un espacio de intervención desde cada singularidad de modo que no reproduzcamos esa ansiedad a la hora de controlar situaciones y relaciones cotidianas. Si, por ejemplo, la inercia fascista se alimenta de lo que se ha llamado alguna vez *instinto de manada*, entonces ahí se abre

un nuevo espacio donde cada posición o decisión resista y neutralice ese gregarismo de sentirse o bien líder o bien uno/a más de sus seguidores/as. Confundir la vida libertaria con el seguimiento o con la necesidad de que se nos siga ya sería una forma de hacerle el trabajo sucio al *enemigo*. Y así sucesivamente. Por lo demás, nada de esto se sostiene sin tener en cuenta que en este caso lo propio del *enemigo* es que se lo lleva dentro (está tanto *dentro* como *fuera*).

Quizá esta reflexión parezca ahora demasiado abstracta o conceptual. Hasta podría parecer confusa. Pero, como diría Pasolini, esa confusión sería ya señal de hasta dónde ha llegado la victoria fascista al día de hoy. En ese caso, tal vez sea urgente intentar entender por qué quienes se han preocupado por pensar y reformular la actualidad del fascismo han dado tanta importancia a la reflexión y al lenguaje. Como indica Agamben, en última instancia, «la conciencia no tiene otra consistencia que no sea la del lenguaje» (2002, 128). O, en los términos de V. Klemperer (2007, 155), «el lenguaje crea y piensa por nosotros». Esta última frase podría resultar chocante para mucha gente. De acuerdo. No obstante, al menos ayudaría a comprenderla el hecho de haber sido escrita por alguien que siguió mirando, escuchando, que sobrevivió al holocausto ocultándose en la oscuridad fría de un sótano cualquiera.

Un nuevo amor

El mundo se termina. Esta frase, con variaciones múltiples, parece de moda. Dicha así, convoca mensajes y efectos distintos, que por momentos parecen ir a más en nuestros días. Por lo pronto, se puede tomar como una advertencia de carácter ecológico, de alcance planetario, más realista por cierto de lo que nuestra conciencia parece aún dispuesta a aceptar. El mundo se termina... ahí encuentran también asidero complaciente posturas individualistas del más diverso cuño, por no decir ideologías milenaristas o reaccionarias o cónicas. Y así sucesivamente.

Es como si esa experiencia del límite sirviera, como si nada, para justificar cualquier cosa.

En el terreno pantanoso de la actualidad, al menos una cosa es cierta: aceptar que el mundo se termina nos acerca a asumir una condición de temporalidad, de mortalidad, que ya de entrada aleja los espejismos de cualquier eternidad y, de paso, ayuda a caer en que aquí estamos. Aquí se sigue aún queriendo vivir. Este querer-vivir (re)aparece entonces bajo la forma espectral de un gesto crítico, autocrítico, y creativo: En palabras de López Petit: «*El querer vivir se ha hecho desafío en el nos-otros*. Y, en el mismo momento, la vida ha abandonado la esfera privada para hacerse *vida política*» (2003, 192). En un instante así, pues, lo que se acaba no es tan obvio que sea *el mundo* sino *un mundo*: para empezar, un modelo de mundo que avanza ciego hacia su propia destrucción. La letra del rap de Nach (ft. ZPU / Immortal Technique) titulado «Réquiem» (2011) dice así: «Réquiem por ver el final / del Nuevo Orden Mundial [...]. Réquiem por un mundo que está enfermo / réquiem por estos tiempos modernos / ... por el fin de los gobiernos... / Por el fin de los días yo grito ¡réquiem!»... Tras el primer estribillo, la estrofa de Immortal Technique concreta el tema de modo significativo: «Réquiem es el fin / pero no es el fin del mundo. / Es el fin del fascismo. / ¡Nos levantamos juntos!»... Siguiendo este hilo, el fin del mundo se entiende, así, como el final del fascismo que late en el trasfondo de los «tiempos modernos».

En realidad, este mundo había empezado a terminarse hace ya algún tiempo. Si por «mundo» entendemos las condiciones de la vida social, entonces, como mínimo, esas condiciones empezaron a volverse cada vez más invivibles con la llegada del industrialismo capitalista, la sociedad de masas y la hegemonía de los Estados, con su chip estandarizador y asfixiante incluido. En una de sus notas fragmentarias, quizá provisionales, dejó apuntado la filósofa Simone Weil: «Se precisa una vida colectiva que, aun animando calurosamente a cada ser humano, le deje a su alrededor espacio y silencio. La vida moderna es lo contrario»

(2000, 122). Supongamos que llamamos «soledad» a esta necesidad de «espacio y silencio»: no parece que se tuviera que entender entonces la idea de Weil como una reivindicación solitaria, evasiva o acomodaticia. Más bien hay que prestar atención a que esa defensa de la soledad se hace combinada con la urgencia de una más madura «vida colectiva». La soledad no es entonces una determinada situación de aislamiento (elegido o no, más o menos duradero), sino una condición de vida que entabla un diálogo invisible con lo común. Este diálogo, por improbable que parezca, pondría a la (inter)subjetividad en condiciones de recomponer lo que han significado tradicionalmente tanto la soledad como la comunidad. En esta interacción los comportamientos de masa quedan atravesados por singularidades que los neutralizan, mientras que el acorazamiento en la privacidad se expone de continuo a la intemperie de una energía compartida, común.

Es decir: la soledad ayudaría a vivir de una forma más libre lo común, de la misma forma que lo común solamente dejaría de ser una manada compulsiva si acoge las condiciones necesarias para que cualquier singularidad pueda darse ahí. A lo mejor hasta parece contradictorio, o paradójico, lo que es justamente de *sentido común*: la soledad nos ayudaría a comprender hasta qué punto necesitamos a quienes no son (como) nosotros, igual que el encuentro con otros (*nos-otros*) es posible únicamente en cuanto se cruzan posiciones y vivencias distintas, singulares, pues de poco encuentro o poca comunicación se puede hablar cuando lo que se reúne es básicamente lo mismo. Es lógico. Pero si no lo parece quizá podría deberse a que no es eso lo que el viejo mundo enseña hoy. Por un lado, lo colectivo (como en las celebraciones o manifestaciones masivas, o en la simple vida social diaria) se experimenta como un lugar de indistinción, donde una multitud anónima nos recuerda en todo momento que somos sustituibles, intercambiables. Por mucho que las marcas de moda ilusionen con el espejismo de una supuesta personalidad original o única, la misma moda confirma que una multitud está aspirando a lo mismo en el mismo momento, de la misma forma. En estas condiciones, por otro lado, la soledad se da ya en lo común cuando

lo común se ha vaciado de sentido compartido. La soledad en el aislamiento doméstico o individual, por ejemplo, no es entonces más que una prolongación de la soledad en compañía. Pocos síntomas más elocuentes de esto que el uso compulsivo de la telefonía móvil, las pantallas portátiles y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación.

O sea: nos acostumbramos a sentirnos solos con los demás, a la vez que no sabemos estar a solas si no es en un contacto virtual con otro a quien le pasa fundamentalmente lo mismo. En un ensayo de 1924 escribía el novelista D. H. Lawrence (2017, 80): «Hoy en día los hombres no arriesgan lo más íntimo que tienen. Van por la vida enfundados en su propia idea de sí mismos. Hagan lo que hagan, siempre lo hacen bajo la armadura de su propia idea de sí mismos». Pues bien, basta cambiar aquí la «idea de sí mismos» por la «imagen de sí mismos» y tendríamos, quizá, una instantánea bastante fiel de cómo no se ha hecho más que seguir en la misma senda de ensimismamiento con la unánimemente celebrada *era del selfie*. La autoimagen se adueña de la experiencia común tal como se va puliendo y afinando en fotografías, *tweets* o *posts*, tan apresurados como insaciables. Fuera de ese laberinto de espejos, si aún hay alguien esperando, lo más probable es que se desvanezca en su propio espectro, en su condición de nadie.

Cuidar el encuentro con el otro pasaría, así, por comprender hasta qué punto «la soledad es tu pan» (Snyder 2016, 242), ya que es la soledad la que nos enseña el valor del encuentro, y solamente se da un encuentro cuando lo que se reúne no es más de lo mismo. Esta es la reflexión (incluido el entrecomillado «la soledad es tu pan») que se extrae de la colección de escritos de G. Snyder *La práctica de lo salvaje* (original de 1990). Snyder plantea este cruce de soledad y común de cara a volver resistente el empeño libertario: que «el juego consiste en alejarse de cualquier rastro de uniformidad» (2016, 207). El procomún, para Snyder, tendría que ver con el acuerdo entre la vida social y la vida natural en el sentido del vacío fértil que lo salvaje abre en la superficie civilizatoria moderna. Así las cosas, siguiendo a Snyder (2016, 128), «la civilización misma es el ego

echado a perder que se ha institucionalizado en la forma del Estado». De ahí que el trabajo del inconsciente, la autocrítica del deseo común y la vida diaria sean premisas para una praxis que todavía pueda confiar en cambiar de mundo. Por supuesto, esta praxis se vuelve interminable, tanto como quizá el rollo manuscrito de pintura paisajística atribuido a Lu Yuan, de la dinastía Ching, en que se apoya Snyder para dejar fluir su argumento. Ese rollo se conoce con el nombre de *Montañas y arroyos sin fin...*

¿Por qué, como diría un verso de Pasolini, hay que ser muy fuertes para amar la soledad? Quizá porque la soledad es la precondition de un encuentro creativo, imprevisto, con el otro. Y quizá por esto mismo el fascismo sospecha de la soledad y prefiere convertirla en aislamiento, a la vez que sospecha de la comunidad y prefiere convertirla en masa. Quizá. Quizá por esto mismo, hablando del fascismo clásico, decía Weil que Hitler, sin ir más lejos, «juega a favor del mal; su materia es la masa. Nosotros jugamos a favor del bien, nuestra materia es la levadura. En consecuencia, los procedimientos deben ser diferentes» (2000, 88). Por eso *lo nuestro* no es *la cantidad*, sino, por así decirlo, *la calidad*, dando cada cual a esto la forma y contenido que considere más alejada de la inercia antisocial contemporánea.

Estos «procedimientos diferentes» tendrían que ver, quizá, con una forma diferente de conjugar hoy poética y política en un mundo que avanza cada vez más y mejor sin mundo. Política: del griego *politeia*, lo que nos une y reúne, convivencia, vivir (y no solo sobrevivir) en común. Poética: de *poiesis*, lo que nos singulariza, soledad, vivir (y no solamente sobrevivir) también en común, y más todavía cuando la soledad se vuelve cada vez más común, más intensa, y de ahí que su politización sea cada vez una necesidad más radical.

Lo que está en juego, aunque sea de forma fantasmática, no cuantificable, no sometida a test, tiene que ver con «un despliegue de fuerza que defiende el avance histórico de la emancipación y la liberación; es, en resumen, un acto de amor» (Hardt y Negri 2004, 399). Ya casi dos

décadas después, sigue pendiente tanto el valor como los límites de la afirmación de Hardt y Negri: «La multitud ha madurado hasta el punto que está empezando a ser capaz de sostener una sociedad democrática alternativa propia mediante sus redes de comunicación y cooperación, y mediante su producción de lo común» (2004, 405). El pulso libertario e igualitario, sin embargo, sigue chocando con la represión policial y política, por no hablar del autoritarismo mercantil, de modo que no puede ser más precario, y quizá más necesario, el lugar sin lugar de lo que hoy pueda implicar *un acto de amor*.

Política y poética, sociedad y creatividad, comunidad e invención podrían tenderse de nuevo una mano abierta en medio del vacío, mirarse a los ojos, buscarse como si fueran una pareja de baile. Un nuevo amor, otra forma de amor. También otra forma de daño, de dolor. Y puede que aquí nos estemos jugando bastante más que un mero debate terminológico o conceptual. Puede que nos estemos jugando el mundo, o por lo menos un mundo, en tanto solamente desde ese cruce creativo y crítico entre soledad y común (y no entre aislamiento y masa) podría darse quizá en algún momento un mundo nuevo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos audiovisuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.
- Adorno, Th. W. (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal.
- _____ (2012). «Sobre la música popular». En R. Rodríguez (ed.), *La polémica sobre la cultura de masas en el período de entreguerras*, pp. 217-261. Valencia: PUV.
- Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. (2003). *Dialéctica de la Ilustración (Fragmentos filosóficos)*. Madrid: Trotta.
- Adorno, Th W., Popper, K., Dahrendorf, R., Habermas, J., Albert, H. y Pilot, H. (1972). *La disputa del positivismo en la sociología alemana*. Barcelona: Grijalbo.
- Agamben, G. (2002). *Lo que queda de Auschwitz (El archivo y el testigo / Homo Sacer III)*. Valencia: Pre-Textos.
- Aibar, E. (2002). «Contra el fatalismo tecnocientífico: programas y antiprogramas». *Archipiélago* 53, pp. 37-42.
- Alemán, J. (2012). *Soledad: Común. Políticas en Lacan*. Madrid: Clave Intelectual.
- _____ (2014). *En la frontera. Sujeto y capitalismo*. Barcelona: Gedisa.
- Amery, C. (2002). *Auschwitz, ¿comienza el siglo XXI? Hitler como precursor*. Madrid/México: Turner/FCE.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: FCE.
- Apple, M. (1986). *Ideología y currículo*. Madrid: Akal.
- _____ (1997). *Teoría crítica y educación*. Buenos Aires: Miño/Dávila.
- Arendt, H. (1987). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arnheim, R. (2002). «Estudio sobre el contrapunto espacial». En S. Yates (ed.), *Poéticas del espacio*, pp. 33-50. Barcelona: Gustavo Gili.
- Attali, J. (1977). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ruedo Ibérico.

- Aumont, J. (1980). «L'espace et la matière». En J. Aumont y J. L. Leutrat (eds.), *Théorie du film*, pp. 9-20. París: Albatros.
- Aumont, J. y Marie, M. (2002). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Baceiredo, R. (2016). *Capitalismo e fascismo*. Vigo: Euseino.
- Bachelard, G. (1998). *La poética del espacio*. México: FCE.
- Bajo Cero, A. (1997). *Poesía y poder*. Valencia: EBC.
- Barker, M. y Beezer, A. (eds.). (1994). *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona: Bosch.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. París: Seuil.
- ____ (1992). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (1997). *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur.
- ____ (2001). *La sociedad individualizada*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós.
- Benito, C. (2016). «La esvástica pop», *Las Provincias*, 23/02/16, pp. 59-61.
- Benjamin, W. (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- ____ (2010a). *Obras (Libro IV / Vol. 1)*. Madrid: Abada Editores.
- ____ (2010b). *Obras (Libro IV/ Vol. 2)*. Madrid: Abada Editores.
- ____ (2012a). «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica». *Obras (Libro I / Vol. 2)*, pp. 7-85. Madrid: Abada.
- ____ (2012b). «Charles Baudelaire, un lírico en la época del altocapitalismo», pp. 87-301. *Obras (Libro I / Vol. 2)*. Madrid: Abada.
- Berardi, F. (2007). «Patologías de la hiperexpresión». *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* 76, pp. 55-63.
- Berger, J. (2002). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Blacking, J. (2001). «El análisis cultural de la música». En F. Cruces (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 181-202. Madrid: Trotta.
- ____ (2010). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.
- Bollème, G. (1990). *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Brea, J. L. (1996). *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo.

- Brown Childs, J. (1989). *Leadership, Conflict, and Cooperation in Afro-American Social Thought*. Philadelphia: Temple University Press.
- Burke, P. (1984). «El “descubrimiento” de la cultura popular». En R. Samuel, (ed.), pp. 78-92. *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.
- Butler, J. (2003). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Campaña, M. (2017). *Una sociedad de señores. Dominación moral y democracia*. Ciudad de México: Jus.
- Carceller, C., Company, J. M., Ponce, V. y Talens, J. (1983). «El delirio como texto». *Contracampo (Revista de cine)* 32, pp. 27-33.
- Carson, D. A. (2006). *Grit, Noise and Revolution. The Birth of Detroit Rock'n'Roll*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Castelló, M., Fernández, J., García, J., Mazo, M. V., Mendive, J. M., Rico, M., M., Rovira, A., Serrano, E. y Zapater, F. (2016). *Atención a las personas con malestar emocional*. Barcelona: FOCAP.
- Chambers, I. (1995). *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Chartier, R. (1994). *Culture populaire (Reotur sur un concept historiographique)*. Valencia: Episteme/Eutopías.
- Chomsky, N. (1992). *Ilusiones necesarias. Control del pensamiento en las sociedades democráticas*. Madrid: Libertarias/Prodhufl.
- Dagerman, S. (2001). *Otoño alemán*. Barcelona: Octaedro.
- Debord, G. (1999a). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- ____ (1999b). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien (Arts de faire)*. París: Gallimard.
- Deleuze, G. (2001a). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2001b) *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2003). *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos.

- _____ (2009). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Derrida, J. (1984). *La filosofía como institución*. Barcelona: Juan Granica Ediciones.
- _____ (1998). *De la gramatología*. Madrid/México: Siglo XXI.
- Doremus, P., Kelly, W., Pauly, L. y Reich, S. (1998). *The Myth of Global Corporation*. Princeton: Princeton University Press.
- Dorfman, A. y Mattelart, A. (1998). *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. México: Siglo XXI.
- Duarte-Freitas, M. C., Kemczinski, A. y Tobías-Martínez, M. Á. (2015). «Un repositorio digital de contenido filmico como recurso didáctico». *Comunicar* 44, pp. 63-71.
- Eidsheim, N. S. (2015). *Sensing Sound: Singing & Listening as Vibrational Practice*. Durham/London: Duke University Press.
- Ferguson, M. y Golding, P. (eds.). (1998). *Economía política y estudios culturales*. Barcelona: Bosch.
- Fernández Buey, F. (1998). *Marx (sin ismos)*. Barcelona: El Viejo Topo.
- Foucault, M. (2000). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2015). *La ética del pensamiento. Para una crítica de lo que somos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freire, P. (1995). *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI.
- Freud, S. (1967). *Obras completas (I)*, pp. 1127-1165. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____ (2001) *Obras completas (Vol. 1). Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud 1886-1899*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (2017) *El yo y el ello. Y otros escritos de metapsicología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Galtung, J. (1999). *Fundamentalismo USA. Fundamentos teológico-políticos de la política exterior estadounidense*. Barcelona: Icaria.
- Gámez, L. (2012). *El arte del ruido*. Barcelona: Alpha Decay.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Gilbert, J. y Pearson, E. (2003). *Cultura y políticas de la música dance*. Barcelona: Paidós.

- Gill, J. (1995). *Queer Noises*. London: Cassell.
- Giroux, H. (1996). *Placeres inquietantes. Aprendiendo la cultura popular*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2001). *El ratoncito feroz. Disney o el fin de la inocencia*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Goffman, E. (1998). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Golub, Oh. S. (2002). «La elaboración de una ideología imperial». *Le Monde Diplomatique* 83, pp. 12-13.
- Gonzalo, J. (2016). *Mercancía del horror: Fascismo y nazismo en la cultura pop*. Bilbao: Libros Crudos.
- Graham, G. (2001). *Internet. Una indagación filosófica*. Madrid: Cátedra.
- Gramsci, A. (1975). *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi.
- _____. (2011). *¿Qué es la cultura popular?* Valencia: PUV.
- Grüner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós.
- Guback, T. (1980). *La industria internacional del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Hall, S. (2000). «Los estudios culturales y sus legados teóricos». *Voces y Culturas* 16, pp. 9-27.
- Han, B.-Ch. (2014). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder.
- _____. (2016). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder.
- Hannerz, U. (1998). *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Madrid: Cátedra.
- Hardt, M. y Negri, A. (2004). *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Madrid: Debate.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Hegarty, P. (2007). *Noise/Music: A History*. New York/London: Bloomsbury.
- Herrera Flores, J. (2005). *El proceso cultural. Materiales para la creatividad humana*. Sevilla: Aconcagua Libros.
- Holub, R. (1992). *Antonio Gramsci: Beyond Marxism and Postmodernism*. London/New York: Routledge.
- Institut de Démobilisation. (2014). *Tesis sobre el concepto de huelga*. Barcelona: Artefakte.

- Jakobson, R. (1985). *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.
- Jameson, F. y Zizek, S. (1998). *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Kafka, F. (2003). *Narraciones y otros escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Kahn, D. (1999). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press.
- Kavaler, L. (1977). *Ruido: La nueva amenaza*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.
- Klein, N. (2001). *No logo. El poder de las marcas*. Barcelona: Paidós.
- Klemperer, V. (2007). *LTI: La lengua del Tercer Reich*. Barcelona: minúscula.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. París: Seuil.
- Kuper, A. (2001). *Cultura. La versión de los antropólogos*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (2013). *Escritos 1*. Madrid: Biblioteca Nueva/Siglo XXI.
- Lawrence, D. H. (2017). *El amor es la felicidad del mundo*. Madrid: Siruela.
- Lazarsfeld, P. y Merton, R. K. (1992). «Los medios de comunicación de masas, el gusto popular y la acción social organizada». En Bell, D., Horkheimer, M., MacDonald, D., Adorno, Th. W., Lazarsfeld, P., Shils, E. y Merton, R. K., *Industria cultural y sociedad de masas*, pp. 231-259. Caracas: Monte Ávila.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lepenies, W. (2008). *La seducción de la cultura en la historia alemana*. Madrid: Akal.
- Lizcano, E. (2001). «El sueño de la razón a-locada o los no-lugares de la globalización». *Libre Pensamiento* 37-38, pp. 49-59.
- López, H. (2005). «Regimes of Visibility: A Hispanic Perspective». *Journal of Romance Studies* 5/2, pp. 113-120.
- López Petit, S. (2003). *El infinito y la nada. El querer vivir como desafío*. Barcelona: Bellaterra.
- _____. (2014). *Hijos de la noche*. Barcelona: Bellaterra.
- Lozano, Á. (2010). *El Holocausto y la cultura de masas*. Barcelona: Melusina.
- Lundgren, U. P. (1992). *Teoría del currículum y escolarización*. Madrid: Ediciones Morata.
- Liotard, J. F. (1986). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.

- Lloyd, D. y Thomas, P. (1998.) *Culture and the State*. New York/London: Routledge.
- Magalhaes, V. (2008). *Poéticas de la interrupción. La dialéctica entre movimiento e inmovilidad en la imagen contemporánea*. Madrid: Trama Editorial.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____ (2015) «Una lectura desde el sur». En Méndez Rubio, A., *Comunicación, cultura y crisis social*, pp. 9-14. Temuco: Universidad de La Frontera.
- Marx, K. (1985). *El Capital*. Madrid: Clásicos Bergua.
- Marx, K. y Engels, F. (1994). *La ideología alemana*. Valencia: Universitat de València.
- Mattelart, A. (1998). *La mundialización de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2000). *Historia de la utopía planetaria. De la ciudad profética a la sociedad global*. Barcelona: Paidós.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Barcelona: Melusina.
- _____ (2010) *Pour un regard-monde*. París: Édition La Découverte.
- Méndez Rubio, A. (1997). *Encrucijadas: Elementos de crítica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- _____ (1998). «La semiótica y la acción social». *Semiosfera* 9, pp. 15-34.
- _____ (2003). *La apuesta invisible. Cultura, globalización y crítica social*. Barcelona: Montesinos.
- _____ (2008). *Perspectivas sobre comunicación y sociedad*. Valencia: PUV.
- _____ (2012). *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*. Zaragoza: Eclipsados.
- _____ (2015). *Comunicación, cultura y crisis social*. Temuco: Universidad de La Frontera.
- _____ (2016a). *Comunicación musical y cultura popular. Una introducción crítica*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- _____ (2016b). *Abierto por obras. Ensayos sobre poética y crisis*. Madrid: libros de la resistencia.
- _____ (2017). *¡Suban a bordo! Introducción al fascismo de baja intensidad*. Madrid: Grupo 5.

- Metz, Ch. (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Michaud, É. (2009). *La estética nazi. Un arte de la eternidad*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Moore, A. F. (ed.). (2003). *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Navarro, J. (2004). *A la revolución por la cultura. Prácticas culturales y sociabilidad libertaria en el País Valenciano, 1931-1939*. Valencia: PUV.
- Negus, K. (1996). *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Nietzsche, F. (1996). *Humano, demasiado humano*. Madrid: Akal.
- Nixon, R. (2013). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard: Harvard University Press.
- Noël, B. (2014). *Diario de la mirada*. Madrid: Libros de la Resistencia.
- Pál Pelbart, P. (2009). *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Panofsky, E. (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- Pasolini, P. P. (2002). *Poesía en forma de rosa*. Madrid: Visor.
- _____. (2009). *Escritos corsarios*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- _____. (2010). *Cartas luteranas*. Madrid: Trotta.
- Paxton, R. O. (2005). *Anatomía del fascismo*. Barcelona: Península.
- Peris Blanes, J. (2005). *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Perniola, M. (2006). *Contra la comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Petras, J. (2001). «La revolución de la información, la globalización y otras fábulas imperialistas». *Voces y Culturas* 17, pp. 67-76.
- Platón. (1993). *La República*. Barcelona: Altaya.
- Poe, E. A. (2002). *Cuentos*. Madrid: Alianza.
- Polanyi, K. (1992). *La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Querol, J. M. (2015). *Postfascismos. El lado oscuro de la democracia*. Madrid: Díaz & Pons.
- Ramonet, I. (1997). *Un mundo sin rumbo*. Madrid: Debate.

- Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
- Reich, W. (2010). *Análisis del carácter*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2014). *Psicología de masas del fascismo*. Bilbao: DDT Liburuak.
- ____ (2015). *¡Escucha, hombrecillo! Discurso sobre la mediocridad*. Madrid: La Linterna Sorda.
- Rich, A. (1986). *Antología poética 1951-1981*. Madrid: Visor
- ____ (2005). *Artes de lo posible. Ensayos y conversaciones*. Madrid: Horas y Horas.
- Ricoeur, P. (1994). *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa.
- Rossi-Landi, F. (1973). *Il linguaggio come lavoro e come mercato*. Milano: Bompiani.
- ____ (1980). *Ideología*. Barcelona: Labor.
- Rowan, J. (2016). *Cultura libre de Estado*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Rowe, W. (2014). *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. México: FCE.
- Russolo, L. (1998). *El arte de los ruidos*. Cuenca: Taller de Ediciones.
- Sacks, O. (2010). *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*. Barcelona: Anagrama.
- Said, E. (1995). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez Gil, J. (2016). «No ser para tener (proyectos de muerte) sino tener para ser (planes de vida)». *Rojo y Negro*, diciembre 2016, p. 24.
- Schiller, H. (1996). *Aviso para navegantes*. Barcelona: Icaria.
- Schopenhauer, A. (2004). *El mundo como voluntad y representación (I)*. Madrid: Trotta.
- Schwanitz, D. (2002). *La cultura. Todo lo que hay que saber*. Madrid: Taurus.
- Scott, J. C. (2013). *Elogio del anarquismo*. Barcelona: Crítica.
- Sen, A. (1998). «Cultura, llibertat i independència». En *Informe mundial de la cultura*, pp. 317-321. Barcelona: Centre UNESCO de Catalunya.
- Shershow, S. C. (1998). «New Life: Cultural Studies and the problem of the popular». *Textual Practice* 12/1, pp. 23-47.
- Sieburth, S. (1994). *Inventing High and Low. Literature, Mass Culture and Uneven Modernity in Spain*. Durham/London: Duke University Press.
- Silva, V. y Browne, R. (2007). *Antropofagias. Las disciplinas de la comu-*

- nicación. Madrid/Valdivia: Biblioteca Nueva/Universidad Austral de Chile.
- Sloterdijk, P. (2007). *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Siruela.
- Small, Ch. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown-CT: Wesleyan University Press.
- _____. (2006). *Música, sociedad, educación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Snyder, G. (2016). *La práctica de lo salvaje*. Madrid: Varasek.
- Sontag, S. (2007). «Fascinante fascismo». En *Bajo el signo de Saturno*, pp. 81-116. Barcelona: Debolsillo.
- Stallybrass, P. y White, A. (1986). *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press.
- Street, J. (2000). *Política y cultura popular*. Madrid: Alianza Editorial.
- Szendy, P. (2003). *Escucha: Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.
- Tagg, Ph. (2013) *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*. New York/Huddersfield: The Mass Media Music Scholar's Press.
- Thompson, J. B. (1998). *Ideology and Modern Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Vaneigem, R. (2008). *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona: Anagrama.
- Vidal González, R. (2006). *La actividad propagandística de Walt Disney durante la Segunda Guerra Mundial*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia.
- Videlier, Ph. (2001). «Los anuncios revolucionarios del capital». *Voces y Culturas* 17, pp. 111-124.
- Virilio, P. (1989). *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.
- Voegelin, S. (2010). *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. New York/London: Continuum.
- Voloshinov, V. N. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Walkerdine, V. (1997). *Daddy's Girl. Young Girls and Popular Culture*. London: MacMillan Press.
- Wasko, J. (2001). *Understanding Disney*. Cambridge: Polity Press.

- Weil, S. (2000). *Escritos de Londres y últimas cartas*. Madrid: Trotta.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- _____ (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1983). *Culture and Society*. New York: Columbia University Press.
- _____ (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.
- Williams, R. y Said, E. (1997). «Medios de comunicación, márgenes y modernidad». En Williams, R., *La política del modernismo*, pp. 217-239. Buenos Aires: Manantial.
- Zerzan, J. (2001). *Futuro primitivo*. Valencia: Numa Editorial.
- Zubieta, A. M. (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.



Este libro se terminó de imprimir en los talleres de
Andros Impresores, en Santiago de Chile, en la primavera de 2019.

Para la composición de textos se utilizó la fuente Skolar Latin,
diseñada por David Březina.

La edición estuvo al cuidado del equipo de
Ediciones Universidad de La Frontera.

SERIE ACADÉMICA

COLECCIÓN

HISTORIAS CRÍTICAS DEL PRESENTE

1. Abordajes. Sobre comunicación y cultura
Antonio Méndez Rubio



ABORDAJES SOBRE COMUNICACIÓN Y CULTURA

Antonio Méndez Rubio

Los ensayos reunidos en este libro articulan posiciones teóricas acerca de la relación entre poder, comunicación y cultura, y proponen zonas para su aplicación interdisciplinar: la dialéctica entre mirada, imagen fílmica y espacio social; los límites de la expresión sonora y musical, y las implicaciones cotidianas de la soledad y la sociedad de masas.

Con la mirada puesta en los procesos comunicativos y culturales que como nunca concentran el poder de configurar el mundo, Antonio Méndez Rubio actualiza la crítica del presente que ha trabajado durante más de veinte años, para identificar los pilares del orden social contemporáneo y esbozar formas de asalto ajenas a la «organización política manifiesta».

Equipado con la crítica como herramienta de emancipación, el autor nos invita a detectar y, por qué no, emprender acciones infrapolíticas para resistir el «fascismo de baja intensidad»: ese que, según sus palabras, se renueva en clave global, mercantil y tecnológica, y modela de manera imperceptible nuestras formas de vivir.



ediciones.ufro.cl
ediciones@ufrontera.cl

ISBN 978-956-236-374-7



9 789562 363747