

Cultura en tensión

***Seis propuestas para
reapropiarnos de la cultura***

CICLOGÉNESIS 1 | RAYO VERDE



Primera edición: mayo 2016

Título original: *Cultura en tensió*

© 3.0 (by-nc-nd) 2016 by

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>

Marina Garcés, Ramon Faura, César Rendueles, Joan M. Gual,
Lucía Lijtmaer, Nando Cruz y Jordi Oliveras

© 3.0 (by-nc-nd) de esta edición, Rayo Verde Editorial y Indigestió
Musical SL, 2016

Diseño de la cubierta: Tono Cristòfol

Ilustración de la cubierta: Tinta Fina

Corrector: Pepe Arabí, Blanca Busquets

Publicado por Rayo Verde Editorial

Gran Via de les Corts Catalanes 514, 1º 7ª, Barcelona 08015

<http://www.rayoverde.es/>  @Rayo_Verde  RayoVerdeEditorial



Coeditado con Indigestió

www.indigestio.com // www.nativa.cat

indigestió

Impresión: Estugraf

Depósito legal: B-7806-2016

ISBN: 978-84-16689-00-2

BIC: AB, AG, AM, AV, DNF, GT, JFC

Impreso en España - *Printed in Spain*

Indigestió Musical cuenta con el apoyo del Ajuntament de Barcelona y el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya por su actividad.

Una vez leído el libro, si no lo quieres conservar, lo puedes dejar al acceso de otros, pasárselo a un compañero de trabajo o a un amigo al que le pueda interesar. En el caso de querer tirarlo (algo impensable), hazlo siempre en el contenedor azul de reciclaje de papel.

La editorial expresa el derecho del lector a la reproducción total o parcial de esta obra para su uso personal.

Cultura en tensión

Nando Cruz, Ramon Faura, Marina Garcés,
Joan M. Gual, Lucía Lijtmaer y César Rendueles

Edición e introducción: Jordi Oliveras

Seis propuestas para reapropiarnos de la cultura

Rayo verde
editorial

Introducción

Jordi Oliveras

De cultura se habla a menudo de maneras que quizás deberíamos mirar con extrañeza. Diversos grupos humanos se sienten autorizados para pontificar de una manera u otra sobre qué es la cultura, cómo funciona, y cómo nos convendría vivirla. Lo hacen algunos intelectuales, lo hacen los gestores culturales —políticos del ramo incluidos—, lo hacen algunos creadores con voz pública y lo hacen los medios de comunicación, entre otros, mientras, al otro lado de todas estas voces, fuera de cualquiera de estos círculos, hay un montón de gente que con frecuencia dice: «Yo, de cultura, no sé». Y, bien mirado, ¿no es un poco extraño este «yo no sé»? Si los humanos somos principalmente seres culturales, esta expresión resulta difícil de creer. Todo el mundo sabe, de cultura, de una manera u otra. Quizás es el saber, a pesar de la dificultad para acotar su campo, más universal.

Tratar con extrañeza estos cierres de lo cultural y rehacer un discurso en el que los vínculos entre cultura y vida se hagan más evidentes son algunos de los rasgos principales de *Nativa*, el espacio desde el

que se ha escrito este libro. *Nativa* (www.nativa.cat) es una revista digital que desde el año 2002 funciona como punto de encuentro y reflexión en voz alta de un puñado de gente que tratamos de abordar la cultura con esta perspectiva un poco particular. Particular, por lo menos, en comparación con el tratamiento mediático más habitual, en el que la cultura es presentada, principalmente, como un mercado de productos (tal como lo explica Nando Cruz en su artículo), y en que la gente no somos más que potenciales consumidores.

En *Nativa* huimos de la idea de ser especialistas en cultura. Si la cultura es algo indisolublemente ligado al ser humano y a la vida —y eso es lo que reivindicamos—, su profesionalización, en ocasiones, ha supuesto la visión contraria, una especie de extracción o distanciamiento, y la ha convertido en un objeto singular y supuestamente de difícil acceso. Al resto nos queda el papel de público, y aún gracias. Basta pensar, por ejemplo, cómo la expresión «formación de públicos» acepta o da a entender que la gente necesitamos una formación especial para acceder a la cultura.

Teniendo en cuenta este espíritu desde el que pensamos la cultura, quizás es fácil entender la diversidad de perfiles que hay entre los colaboradores y colaboradoras habituales de *Nativa*, y también entre las seis personas que escriben este libro. Filosofía, arquitectura, ciencias sociales, cine, educación, ecología, periodismo, urbanismo,

politología, música, literatura... Todas estas materias, entre otras, son perspectivas que se combinan en estos textos, e ilustran hasta dónde nos puede llevar la reflexión sobre cultura en un sentido abierto y alejado de toda patrimonialización.

Desapropiar la cultura, desactivar los mecanismos que la sitúan en un territorio vedado, forma parte de las inquietudes de fondo recogidas en estos textos. El cierre de la cultura, lo que canaliza y limita su sentido y sus usos, puede venir de instancias muy diversas, tanto personales como institucionales, materiales o, sobre todo, de marcos mentales asumidos colectivamente. Hablamos de desapropiarla de algunos de los diversos dominios: del marco mental que supuso la modernidad, del peso de la autoría, de la sobrevaloración del objeto artístico, de las trampas del neoliberalismo, de las limitaciones del periodismo cultural, de las rigideces de la industria cultural, de la subordinación política... Incluso de la propia cultura, que puede funcionar como limitadora del pensamiento libre.

El libro se titula *Cultura en tensión* porque refleja lo que sucede cuando nos proponemos esta mirada poco conformista sobre el marco cultural. Lejos de la ilusión del jardín novecentista bien ordenado, y frente a algunas visiones que imaginan el porvenir cultural como un mundo ordenado y pacificado, nosotros no tenemos otra salida que hablar de cultura como espacio de tensiones. Podemos encontrar en cada uno de los textos

incluidos en este librito binomios que reflejan tensiones a tener en cuenta para abordar una mirada más viva sobre la cultura. Clasicismo y punk en el texto de Marina Garcés, proyecto y proceso (o permanencia e impermanencia) en el de Ramón Faura, cultura libre y bien común en el de César Rendueles, cultura del poder y cultura autogestionaria en el de Joan M. Gual, condiciones materiales y escritura en el de Lucía Lijtmaer, industria cultural y música viva y libre en el de Nando Cruz.

En la búsqueda abierta que ha supuesto escribir este libro, allí donde otras reflexiones culturales sitúan una víctima (el artista, el público, la industria...) o un paraíso cultural perdido, nosotros nos hemos encontrado haciendo retratos de sistemas de relaciones. Es curioso, en este sentido, cómo el imaginario ecosistémico aparece en más de una propuesta. Cada artículo dibuja su mapa de fuerzas en tensión para poder explicar cómo estas fuerzas configuran el espacio cultural.

En estos mapas cada uno podrá buscar su sitio y plantear sus reglas del juego. El libro no es, como resultará obvio, un manual de gestión o gobernanza de la cultura, pero tampoco nos hemos querido situar en el lugar del desmontaje crítico que paraliza cualquier intento de actuación.

Nuestra intención ha sido que, en cada reflexión abierta, fuera tenida en cuenta la posibilidad de acompañar a quienes, de una manera u otra, lle-

van a cabo propuestas culturales, dando pistas para otros abordajes de estas acciones.

Todo esto son ideas que han estado presentes detrás del trabajo, pero también puede parecer muy ambicioso para un sencillo librito de seis textos de lo más diversos y heterodoxos. Lo queremos advertir para no decepcionar a quien lo lea. Hacer un libro a partir de *Nativa* tiene alguna similitud con el hecho de poner una presa en un torrente. Un libro pide una disciplina, en algún sentido, muy diferente a la dinámica de exploración semanal a la que estamos acostumbrados en la revista, en la que no sabemos del todo si somos comunicadores o gente reflexionando en voz alta para encontrar respuestas con los demás. Al final es posible que lo que nos encontremos sea un puñado de fotos fijas de un proceso muy dinámico que ya estaba abierto antes de que llegáramos y que, seguramente, sólo podremos cerrar con las prácticas de todos.

Clasicismo punkie

o por una filosofía postrágica y ecologista de la cultura, por decirlo más académicamente

Marina Garcés

No he vivido en tiempos de clasicismo ni llegué a tiempo de respirar en directo el movimiento punk. A mí, como a tantos, me malcrió la posmodernidad, aquel tiempo en que los clásicos eran colecciones de quiosco y el punk se exponía en los museos de arte contemporáneo. Pero si por algo seguimos todavía tan pegados, con amor y odio, a la cultura es porque no han dejado de impulsarnos las aspiraciones más clásicas y el espíritu más punk.

I

Cultura es una palabra que usamos para nombrar fenómenos muy diversos y de diferente alcance. Funciona a varios niveles de la realidad, para indicar experiencias humanas de desigual carácter y escala: cultura es el elemento clave de la antropogénesis (es decir, que unos animales podamos

llamarnos a nosotros mismos humanos). Cultura es lo que distingue la vida civilizada de la vida bárbara. Cultura es el conjunto de rasgos que de manera histórica y local identifican un grupo humano como diferente de otro. Cultura es un conjunto de gustos o de hábitos que señalan socialmente un grupo y su comportamiento específico... Pero, desde hace unos tres siglos, cultura es también una palabra que empaqueta prácticas y expresiones humanas muy diversas en un solo fenómeno. Así, tenemos que, misteriosamente, cosas tan diferentes como leer, hacer teatro, tocar o escuchar música, ir a conferencias o talleres de escritura, visitar museos, pintar cuadros, hacer vídeos, bailar, hacer cine o ir al cine, la moda, etc., tenemos que a todo esto lo llamamos cultura, o mejor dicho, *la cultura*.

II

El clasicismo y el *punk* tienen que ver con este invento al que llamamos, desde hace aproximadamente tres siglos, la cultura. «Al que llamamos», me refiero a los europeos en primer lugar, a las sociedades occidentales más tarde, a través de la primera colonización, y finalmente hoy ya al mundo global en su conjunto, a través de la neocolonización y de la industria cultural mundializada.

¿Y qué entendemos desde hace tres siglos por cultura? Pues el conjunto de formas y fuerzas del

espíritu que persiguen la comprensión, la intensificación y la plenitud de la existencia humana, ya huérfana de Dios. Cuando la teología se resuelve en antropología, como diría Feuerbach, es decir, cuando el hombre moderno toma en sus manos el sentido que había externalizado en la figura divina, la cultura pasa a ser el ámbito de elaboración del sentido y del valor de la existencia. Lo que la religión ya no religa, lo recoge la cultura. Pero la cultura es multiplicidad de formas, disparidad de sentidos y discontinuidad de la experiencia. Por lo tanto, la cultura, como práctica, no puede sustituir la religión. Supone un cambio fundamental en la manera de relacionarnos con la propia condición humana. Esto no quiere decir que la tentación religiosa no desaparezca del todo de la cultura. De hecho, la propia cultura vive constantemente amenazada por su sacralización y por su institucionalización, que se ve convertida en la nueva promesa de salvación del alma y en la nueva Iglesia.

Como nueva Iglesia laica, la cultura funciona como el brazo derecho que el Estado moderno necesita para su construcción nacional y económica. Por esta relación directa con el poder estatal, con el que colabora y a la vez resiste, la cultura y la contracultura han nacido como las dos caras inseparables de una misma aspiración. La cultura es necesariamente contracultural, del mismo modo que la contracultura no ha dejado de realizar las aspiraciones

más altas de la cultura: perseguir la plenitud de la existencia humana contra un orden opresor que ella misma contribuye a crear.

La cultura, pues, como invento moderno, nace diciendo su propia tragedia. Como analizó Georg Simmel,¹ la cultura es la creación de un recipiente petrificado, que son las obras y sus instituciones, y que oprime y destruye el alma creadora y sus anhelos. O como recogieron desde los primeros ilustrados radicales hasta los críticos del siglo xx como Adorno y Horkheimer, pasando por el inmenso canto trágico de Nietzsche, la cultura es una creación brillante pero monstruosa que aleja al hombre de su verdadera meta, que son la felicidad y la mejora moral y vital. No hay expresión más limpia y cortante de esta tragedia que el epitafio que acompaña el cuerpo de Walter Benjamin en el cementerio de Portbou, frontera de la historia: «Todo documento de la cultura lo es también de la barbarie».

III

¿Por qué no nos hemos librado, pues, de la cultura? ¿Por qué seguimos luchando no por ella sino en su campo de batalla? ¿Qué hay en la cultura que nos importa tanto como para arriesgarnos a

1 SIMMEL, Georg. (1988). «El concepto y la tragedia de la cultura.» *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península.

dejarnos oprimir una y otra vez por sus obras, cánones e instituciones? De alguna manera ya lo he insinuado: sin divinidades que religuen el sentido de la existencia humana, nos lo jugamos en cada palabra, verso, acorde musical, trazo pictórico, narración, escena, personaje o plano cinematográfico que pueda tener algún sentido para nosotros y pueda dar algún valor a lo vivido y por vivir. A la vez, precisamente porque la experiencia cultural sólo se encuentra en cada palabra, en cada verso, en cada acorde, en cada trazo, en cada narración, personaje o escena, y no en ninguna instancia que vaya más allá de estas singularidades, batallar por la cultura significa batallar aún por la apertura y la multiplicidad de este sentido. Es decir, luchar contra todo intento de cerrarlo, de unificarlo, de identificarlo, de monopolizarlo, de apropiarse de él. La cultura es, en definitiva, un repertorio² y, a la vez, la posibilidad de destruirlo, transformarlo o actualizarlo. Es el repertorio de las diferentes formas y posibilidades de organización y de percepción de la vida humana y de la naturaleza. Un conjunto abierto de relaciones, por tanto, a partir de las cuales se puede tramar y articular lo vivo, más allá de las formas instituidas en cada tiempo y en cada sociedad.

2 Tomo esta idea repertorial de la cultura de Jordi Claramonte, desarrollada en su libro *La república de los fines* (Cendeac, Murcia, 2011) y en posteriores trabajos sobre estética modal.

Por eso creo que hay que ir más allá de la idea de la tragedia de la cultura:³ superar un planteamiento dialéctico que enfrentaría un espíritu autónomo a sus obras, una voluntad libre al objeto de su deseo o de su trabajo, una conciencia descontextualizada a las pautas y normas externas de la vida socialmente instituida. Es preciso ir más allá de esta escena dual, que no es otra que la que ha dominado la Modernidad en todos sus aspectos, y que se basa en la oposición entre el yo y el mundo, la libertad y la naturaleza. Es para ir más allá de este esquema que propongo y reivindico un *clasicismo punkie*, o el clasicismo punkie como el núcleo de lo que puede ser hoy una apuesta radical por la cultura más allá de sus eternas y fatigosas contradicciones.

IV

Clasicismo punkie, porque ya no se trata de oponer las formas a la espontaneidad del yo, los objetos a la libertad de la voluntad, el compromiso al desinterés, o las instituciones al poder instituyente de la imaginación.

Clasicismo punkie, porque tanto las tramas de relaciones que articulan textos y formas clásicas

3 Para un estudio profundo sobre los límites y superación del pensamiento trágico: LÓPEZ PETIT, Santiago. (2014). *Hijos de la noche*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

como la negatividad de la singularidad que recrea el mundo de nuevo, desafían juntas la dictadura de la actualidad y de la cronificación de la historia y apuntan hacia una atemporalidad creativa: atemporalidad clásica y no-futuro punk, pues, contra la tiranía del presente que caduca y que nos hace caducar con él.

Clasicismo punkie, contra la clausura de la experiencia estética en una experiencia dominada por los códigos del arte reconocido, y contra el enclaustramiento de la cultura en el circuito legitimado de la producción y del consumo culturales. El clasicismo y el punk, juntos en una alianza perversa e ingenua a la vez, escapan a su encuadre entre los movimientos artísticos y musicales de determinadas etapas de la Historia del Arte y de la industria cultural para dirigirse hacia nosotros como aspiraciones existenciales: por un lado, la de buscar y expresar las medidas comunes de la existencia, con ambición de universalidad, es decir, de interpelación del fondo común de la experiencia humana; y, por otra parte, la de afirmar la irreductible libertad de acción, de pensamiento y de expresión que esta aspiración debe tener como condición. Sólo se pueden cuidar y transmitir las formas si estamos dispuestos a perderlas del todo para volverlas a encontrar.

Clasicismo punkie, finalmente, porque la radicalidad de su anhelo, atemporal y destructor, receptor y creador al mismo tiempo, es el antídoto más

eficaz contra la lógica del capitalismo cultural, contra la acumulación y la explotación depredadora de los recursos comunes y formas de vida. Sí, los clásicos terminan en los quioscos y el punk en los museos de arte contemporáneo, pero sus aspiraciones existenciales desbordan y resquebrajan, bajo formas y experiencias siempre mutantes, los contornos bien vigilados del mercado y de la mercancía.

V

Para tensar los nervios del clasicismo punkie y desplegar después sus consecuencias sobre nuestro presente cultural, nada mejor que escuchar fragmentos de voz de algunos de los clásicos punkies más interesantes y que todavía nos interpe-lan: Diderot, Nietzsche y Artaud. Los tres, cada uno desde su siglo, impulsan y a la vez sufren el desarrollo de la cultura moderna, de sus anhelos y de sus peligros. Sólo seleccionando y escuchando algunas de sus frases tendremos munición y alimento de sobras para enfrentarnos a las amenazas de nuestro propio presente.

Diderot: «Danzáis, danzabais y continuaréis danzando la abyecta pantomima»

(*El sobrino de Rameau*, 1761)

En este famoso diálogo, Diderot escenifica la conversación imposible entre un filósofo y un bufón

que se encuentran al aire libre, en medio de un céntrico parque de París. Son dos figuras libres de vínculos y de representación social, por eso se encuentran fuera de los edificios, ya sean privados o institucionales. Circulan en los márgenes de la vida cultural y social de su tiempo, aunque ambos la atraviesan de diferentes maneras. El filósofo, desde la distancia y la protección que le dan su autosuficiencia de creerse libre de dependencias y de necesidades, y su modelo de virtud, que lo pone por encima de las bajezas de los demás. El bufón, en cambio, atraviesa la vida social y cultural de su tiempo desde abajo, arrastrado en ellas: desde el reconocimiento de que no será nunca un genio y que necesita vender su ingenio para llenar el estómago a cambio de cuatro risas. Uno sobrevuela, pues, el espíritu cultural de su tiempo, gracias a la distancia de un modelo de perfección, el otro es tan bajo que su mirada no se deslumbra por los trajes ni por las falsas sonrisas de sus conciudadanos, sino que ve las barrigas, los sistemas digestivos y los zapatos sucios que sostienen la gran pantomima de la hipocresía y la adulación.

Diderot no declara ni al filósofo ni al bufón vencedores de su dialéctica y confrontación. Tampoco los alía ni resuelve su disputa en algún tipo de alianza o de posible síntesis. Pero muestra cómo ambos tensan su mirada hacia un punto en desplazamiento que desvela la miseria que alimenta los brillos culturales de su tiempo. Ninguno de los dos,

sin embargo, es suficiente. El filósofo, sin el bufón, sería un predicador arrogante de una virtud que «hiela los pies» y que esconde su propia condición material y corporal, la de un hombre que como todos necesita de los demás porque de alguna manera debe resolver su hambre. El bufón, sin el filósofo, no saldría del cinismo de una posición que hace de su vileza una ventaja para ir sobreviviendo entre la pantomima de los mendigos, en «el gran baile de la Tierra».

Ambos son, ya, críticos de la cultura: el filósofo, mostrando la distancia entre los logros de la cultura, basados en el culto a la mediocridad y a la adulación, y la verdadera virtud. El bufón, mostrando la posibilidad concreta de una dignidad personal humilde contra la hipocresía social. La virtud como modelo o la dignidad como condición: Diderot abre una de las grandes grietas que rasgará el debate estético, ético y político hasta nuestros días. El bufón, el sobrino de Rameau, habla desde el estómago, desde el hambre y sus consecuencias sociales, morales y personales. Dice algo importante: «El espíritu y las artes tienen sus límites». Más allá de ellos, sólo llegan el genio o el monstruo, directamente vinculados a las fuerzas de la naturaleza y no al progreso social o cultural. Más acá de estos límites, estamos todos, con nuestro malestar físico y anímico y con la guerra sorda con que nos devoramos unos a otros. «Parecemos alegres; pero en realidad es-

tamos amargados y hambrientos. Ni siquiera los lobos son tan voraces, ni los tigres tan crueles (...) Nunca se habían visto juntas tantas fieras tristes, sarnosas, sanguinarias y feroces».

Pero esta presencia físicamente insultante, que habla de estómagos vacíos y de inodoros llenos de excrementos, de bestias feroces y de guerra social mientras gesticula como una figura patética y descoyuntada, es también la que declara con orgullo y convicción: «Es preciso que exista cierta dignidad de la naturaleza humana, que no haya fuerza capaz de ahogarla». Esta dignidad, a la que se refiere con la imagen del gusano que avanza boca abajo pero que se levanta cuando le pisan la cola, ¿de qué depende? ¿Tiene algún modelo, alguna referencia?

Diderot no cae en la trampa de oponer un modelo de dignidad a un modelo de virtud. La dignidad no tiene modelos, sino que es la capacidad de percibir relaciones: curiosamente, el sobrino de Rameau no es sólo un crítico de la cultura y de sus engaños, también es un gran crítico cultural, quizás uno de los primeros de la historia de la crítica artística. A lo largo de todo el diálogo, despliega un abanico impresionante de apreciaciones muy afinadas sobre el arte y la música de su tiempo, que despiertan en el filósofo una sorpresa creciente: ¿cómo alguien tan bajo puede tener una sensibilidad tan fina? El sobrino de Rameau es aquel que, porque es capaz de percibir las relaciones que

hacen «bella» una propuesta artística, puede percibir también las relaciones de dominio que estructuran y organizan nuestra vida social y cultural.

El sobrino es un punkie muy clásico o un clásico muy punkie, que destripa las apariencias y hipocresías sociales porque es capaz de percibir la trama de lo vivo en todas sus dimensiones y distinciones. Las relaciones que nos despiertan la capacidad de discriminar y de encontrar, por tanto, el sentido de la belleza (por decirlo con palabras antiguas), ya no son para Diderot modelos abstractos y inmemoriales. Son «órdenes transitorios», «simetrías pasajeras», como la misma condición humana. En esta pasión por la belleza, aunque sea precaria, es donde el bufón se encuentra con el filósofo que, a pesar de la arrogancia de sus modelos, es el único capaz de escuchar de verdad la verborrea del bufón y de perder una tarde entera en medio de un parque a su lado.

Nietzsche: «Combatir la estupidez, en todas sus formas» (*Schopenhauer educador*, 1874)

Un siglo después de Diderot, Nietzsche nos propone otro encuentro: nos presenta a quien considera su maestro de vida y de pensamiento, Schopenhauer. Maestro a quien no ha tratado ni conocido personalmente, pero que a través de su escritura filosófica ha sido quien le ha sacado, según su propia expresión, la cabeza de debajo de la corriente del agua que pasa y nos ahoga y le ha obligado a

mirar más allá de sí mismo. Buena definición de lo que es la educación y los efectos de la cultura, ¿verdad? Sacar la cabeza de la corriente y aprender a mirar más allá de uno mismo.

Nietzsche es el filósofo del martillo, que no destroza guitarras eléctricas en el escenario sino todos los valores heredados de una civilización enferma que entristece y aprisiona la vida. Nietzsche, por lo tanto, es el filósofo contracultural que hace un llamamiento a desmenuzar hasta hacer polvo las tablas de la ley que han ordenado nuestra cultura, para hacer otras nuevas. Nietzsche entiende que la cultura sólo puede ser el desafío creativo de la vida contra la estupidez, en todas sus formas. Por lo tanto, también contra la estupidez que la misma cultura genera y legitima. Estupidez que Nietzsche concentra en una gran palabra: el egoísmo. Es decir, la incapacidad de mirar más allá de uno mismo. La cultura viste y alimenta el egoísmo de los acomodados, el egoísmo del Estado, el egoísmo de la ciencia y el egoísmo de las falsas formas (moda, opinión, etc).

Desde estos cuatro grandes egoísmos que sostienen lo que reconocemos como mundo de la cultura, el ser humano se encuentra culturalmente condenado: «Al ser humano no se le permite más cultura que la necesaria para la adquisición y participación en el tráfico e intercambio general del mundo». La cultura, por lo tanto, aparece a sus ojos, ya, como un recurso que activa y a la vez

limita el intercambio humano dentro del circuito de lo que es adecuado para los intereses institucionales y económicos que dominan la sociedad. Por ello, para Nietzsche, educarnos es ante todo, «educarnos contra nuestra propia época». Y añade el Nietzsche más punkie: «Conviene que alguna vez nos enfademos seriamente para que las cosas mejoren».

Pero aquí es cuando sale, también, el Nietzsche más clásico, el Nietzsche que combina el martillo con la medicina y con la vara de medir: que las cosas mejoren significa «iluminar la existencia», «generar autoconciencia», «liberar», «llevar la existencia humana a su plenitud». ¿Cómo? «Construyendo nexos de sentido». Aquí encontramos el Diderot de las relaciones. Percibir relaciones y construir nexos de sentido es la condición para poder llevar la existencia humana a su plenitud contra la estupidez del propio tiempo. Para ello, además, hay que aventurarse en la difícil tarea de «legislar la medida, moneda y peso de las cosas». Es decir, engendrar nuevos valores que realmente puedan valer para alguien más que para uno mismo y el sistema de egoísmos que nos sostienen y alimentan tanto la barriga como el ego. Valores universales pero ya no inmutables, o quizás los podríamos llamar, recuperando a Heráclito, razones comunes. Este es el trabajo del crítico de la cultura y del crítico cultural, que es a la vez cantero, médico, legislador, filósofo y artista. Sólo desde esta

tarea, que incumbe a todo el mundo, en tanto que seres humanos, habrá un momento, algún extraño momento, en que se nos abrirá la comprensión más difícil, la que todo el sistema de la cultura petrificada esconde: «la prodigiosa movilidad de los hombres sobre el gran desierto de la Tierra».

Artaud: «El problema, tanto para el teatro como para la cultura, sigue siendo el de nombrar y dirigir las sombras» («El teatro y la cultura», Prefacio de *El teatro y su doble*, 1938)

Y ya estamos en el siglo XX, en la Europa de entreguerras, cuna y ataúd de las aspiraciones de la cultura moderna. La civilización y la vida parecen haberse separado por completo, hasta enemistarse sanguinariamente. De esta escisión sale lo que Artaud llama «la venganza de las cosas». Las cosas, mercancías, armas, vehículos, objetos y grandes obras que hunden la vida y desmoralizan la civilización occidental. «Los dioses duermen en los museos». Es el reverso de aquel fragmento griego, «todas las cosas están llenas de dioses». Esta vez no es Heráclito, es Tales. De Tales a Artaud, las cosas, huérfanas de dioses, es decir, de fuerzas y de relaciones vivas, levantan su muerte contra nosotros.

Artaud, en este Prefacio de *El teatro y su doble*, invoca la idea de una cultura que alce su protesta contra la cultura, la cultura petrificada, convertida en panteón y en idolatría de unos dioses ausentes, ella misma convertida en Iglesia vacía incluso

de sombras. «Nuestra idea petrificada del arte se suma a nuestra idea petrificada de una cultura sin sombras y donde, se gire hacia donde se gire, nuestro espíritu no encuentra sino el vacío, cuando en cambio el espacio está lleno». Este vacío que está lleno, los panteones sin sombra, son hoy los escaparates que han colonizado todo nuestro espacio público: escaparates de tiendas, de museos y de catedrales de la cultura, barrios enteros convertidos en inmensos escaparates y vidas compactadas en los escaparates que también son las ventanas de Facebook.

Artaud clama y propone romper las cosas y el lenguaje para reencontrar las fuerzas de la vida, fuerzas mágicas, fuerzas divinas. De nuevo, el martillo para engendrar nuevas y intemporales relaciones. Con Artaud, el martillo se convierte en peste que irrumpe y altera todas las convenciones sociales y expone la vida a su fragilidad y desnudez. «El mundo tiene hambre y no se preocupa por la cultura.» Con esta frase, Artaud apunta con una sola palabra, tan baja como las del sobrino de Rameau, al núcleo olvidado de las fuerzas humanas: el apetito. El hambre mueve, nos mueve, en esta prodigiosa movilidad de los hombres sobre el gran desierto de la Tierra, como decía Nietzsche, pero los panteones de la cultura se han construido sobre la negación y olvido de esta fuerza, que no es otra que la fuerza de la necesidad. Por eso su peso muerto cae sobre nosotros como una losa

que niega la vida y la maltrata. Artaud reclama, contra la impostación de la inutilidad de la cultura, una cultura interesada, tan necesariamente interesada como toda actividad que busque el alimento de nuestra supervivencia. ¿Interesada en qué? Artaud lo dice con palabras bien sencillas: en comprender y ejercer la vida. La cultura no es otra cosa que «un medio refinado para comprender la vida y ejercerla». Justamente, lo que el sistema de la cultura no hace ni nos deja hacer. Por eso hay que buscar la sombra, como en el desierto, donde la sombra es indicio de una vida escondida y posible. Y añade Artaud: y hay que llamarlas, a las sombras, y dirigirlas. Nuevamente, el punkie es más clásico que nadie: buscar los nombres es percibir y establecer las relaciones para dirigirlas hacia un fin, hacia una práctica de la medida que, después de la peste, nos permita creer en lo que nos hace vivir.

VI

Y ya hemos dado la vuelta a un siglo más. El clasicismo punkie del siglo XXI tiene un problema medioambiental. Decía Artaud, como acabamos de leer, que la cultura es un medio, un *medio* refinado, para comprender y ejercer la vida. Como sabemos, actualmente este medio es expoliado y explotado por un conjunto de fuerzas poderosas,

políticas y económicas, que han convertido las prácticas culturales en un recurso político y económico, nacional y del capital. Los recursos, como sabemos, tienen dos problemas: uno, que son limitados, por mucho que nos digan que los hay renovables. Son limitados porque su razón de ser es la explotación, es decir, la extracción del máximo beneficio, y este es un interés que finalmente siempre provoca un desequilibrio empobrecedor. En el caso de la cultura, este problema no afecta tanto a las obras o los productos, muchos de ellos infinitamente reproducibles en la era digital, sino más bien a nuestras almas, saturadas y agotadas por la sobreestimulación indigerible de la industria cultural. El segundo problema de los recursos es que tienen un solo criterio de valoración: su rendimiento. Todo recurso que no rinde es desestimado por inútil o caduco. Así que la explotación de recursos genera, necesariamente, montañas de residuos. De todo aquello que no vale para nada.

Entre el agotamiento de los recursos y el amontonamiento de basura, el mundo material se va pudriendo. Es lo mismo que está pasando con el mundo cultural. El clasicismo punkie del siglo XXI debe ser, tal vez, un ecologismo: una ecología política radical, es decir, un compromiso con la riqueza de las expresiones y las formas de vida y contra todo aquello que las explota, agota y corrompe. En un artículo, Santi Eraso, antiguo director de Arteleku, centro de arte de Donosti, planteaba la cuestión en

estos términos: «Ecosistema o industria cultural»⁴. Y decía que la cultura, o «fabricación de valores colectivos», es «una vasta y profunda red de experiencias» en torno a las que naturalmente crecen diferentes tipos de industrias, pero que no puede ser ella misma entendida, concebida y gestionada como una industria. A través de una larga lista de ejemplos, que presenta en forma de preguntas alternativas (o esto o aquello...), Santi Eraso enumera los materiales complejos y los nexos de sentido, por decirlo con Nietzsche, de los que está hecha la vida cultural: frente a los grandes panteones, hoy grandes centros de la vida cultural que fagocitan las energías y los presupuestos de una producción enloquecida, el humus que alimentan libreros, maestros, laboratorios de creación, teatrillos, locales de baile o de canto o de música experimental, espacios autogestionados, catálogos audiovisuales libres de derechos o archivos patrimoniales de acceso universal, revistas y editoriales independientes, etc. Y todo ello, conectado y engranado con los otros ecosistemas que le son naturalmente necesarios: el de la ciencia ciudadana, el de la tecnología cooperativa, el de la educación abierta, el de la soberanía alimentaria, el de la economía social, el de la investigación valiente, el de la sensualidad de la vida cotidiana... Lejos de los focos de la cultura sin sombra, un repertorio

4 ERASO, Santi. «Ecosistema o industria cultural». 10 de agosto de 2014.
<https://santieraso.wordpress.com/2014/08/10/ecosistema-cultural/>

interminable de lugares comunes donde las sombras acogen, a diferentes escalas, el valor de la vida colectiva con toda la fuerza de su inmediatez y necesidad.

Para alimentar este humus y devolver la vida a un mundo podrido que se ahoga bajo los residuos que él mismo, que nosotros mismos, generamos, necesitamos ser muy clásicos y muy punkies a la vez: muy clásicos, para creer en el fondo común de la experiencia humana y en sus relaciones de sentido, más allá de la dictadura de las modas, corrientes, y actualidad. Y muy punkies, para creer que todo lo que necesitamos hacer para comprender y ejercer la vida podemos hacerlo ahora, nosotros mismos y sin esperar nada —nada de nada— del futuro... nada más que lo que tú y yo, hoy y alguien más, más allá de nosotros, hayamos vivido y compartido.