

# UN LUGAR SIN LÍMITES

MÚSICA, NIHILISMO Y POLÍTICAS  
DEL DESASTRE EN TIEMPOS DEL  
AMANECER NEOLIBERAL

Alberto Santamaría



Akal Pensamiento crítico

# UN LUGAR SIN LÍMITES

MÚSICA, NIHILISMO Y POLÍTICAS  
DEL DESASTRE EN TIEMPOS DEL  
AMANECER NEOLIBERAL

Alberto Santamaría





**Akal / Pensamiento crítico / 100**

Alberto Santamaría

# **Un lugar sin límites**

**Música, nihilismo y políticas del desastre en  
tiempos del amanecer neoliberal**



**akal**

ARGENTINA

ESPAÑA

MÉXICO

En 1976, al tiempo que Milton Friedman recoge el Premio Nobel de Economía, el punk expande su mensaje de disonancia empujando los límites de lo decible hacia espacios hasta entonces desconocidos. Es la década del extrañamiento, en la que el sueño económico de la posguerra se deshace provocando la aparición de un nuevo fantasma: el neoliberalismo. Frente a ello, surgen fenómenos culturales de claro mensaje antagonista; punk rock, música disco y otros fenómenos culturales militan en el nihilismo y la contestación hasta que son devorados por el mercado.

Este libro no es solo una lectura radical de una década donde la cultura y la política se cruzan a través de la música, sino también un ensayo que nos sitúa frente a derrotas culturales que nos siguen acechando.

«Como si The New York Dolls se sacaran de la manga uno de esos temas que explican por qué es la acción la que crea sueños e ideas, y por qué un local de ensayo es un local de acción.»

*Belén Gopegui*

«Este libro, que no se lee sin un nudo en la garganta, reaviva las cicatrices y los sueños frustrados de quienes crecimos oyendo “53rd & 3rd” mientras la reconversión industrial derrumbaba nuestro paisaje cotidiano y nuestro futuro. El gran trabajo filosófico aquí presente nos ayuda a no aceptar que aquella derrota fuese definitiva. Tenemos una cita aún con ella.»

*José Luis Moreno Pestaña*

«Más que un ensayo, Alberto Santamaría, el teórico cultural más importante de su generación, ha escrito la banda sonora punk de todas las experiencias de ruptura que la contrarreforma neoliberal no consiguió sofocar. *Un lugar sin límites* reconstruye desde la filosofía y la estética una sensibilidad compartida por varias generaciones, construida en torno a la exploración de posibilidades sociales cegadas por una normatividad mercantil asfixiante.»

*César Rendueles*

«Alberto Santamaría nos recuerda que es posible una crítica cultural, política y social de alto voltaje intelectual en la que hay espacio para la poética.»

*Laura Barrachina*

**Alberto Santamaría**, filósofo y escritor, es profesor de Teoría del Arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Es autor, entre otros títulos, de *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime* (2005), *El poema envenenado. Tentativas sobre estética y poética* (2008. Premio Internacional de Crítica Literaria Amado Alonso), *La vida me sienta mal. Argumentos a favor del arte romántico previos a su triunfo* (2015), *Si fuese posible montar en una bruja. Seguido de Auto de fe de Logroño de Leandro Fernández de Moratín* (2016), *Paradojas de lo cool. Arte, literatura, política* (2016), *Narración o barbarie. Fragmentos para una lógica de la confusión en tiempos de orden* (2017), *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo* (Akal, 2018), *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo* (2019) y *Políticas de lo sensible. Líneas románticas y crítica cultural* (Akal, 2020). También ha editado la poesía de Luis Felipe Vivanco o la obra del poeta ultraísta José de Ciria y Escalante. En 2018 editó *España y revolución*, un libro que recopila todos los textos escritos por Karl Marx acerca de España. Como poeta ha publicado los libros *El hombre que salió de la tarta* (2004), *Notas de verano sobre ficciones del invierno* (2005), *Pequeños círculos* (2009), *Yo, chatarra, etcétera* (2015) y *Lo superfluo y otros poemas* (2020).

Diseño de portada  
*RAG*

Motivo de cubierta  
*Antonio Huelva Guerrero*

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:

Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:

Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

© Alberto Santamaría, 2022

© Ediciones Akal, S. A., 2022

Sector Foresta, 1  
28760 Tres Cantos  
Madrid - España

Tel.: 918 061 996  
Fax: 918 044 028

[www.akal.com](http://www.akal.com)

ISBN: 978-84-460-5169-5

*Para Jota, Raúl, Aitor, Mante y Fuzzio. Gracias a ellos la música fue para mí, en plena adolescencia, algo más que música. Sin ellos nada hubiera sido lo mismo y este libro no existiría.*

*Nunca es tarde para celebrar la amistad a lo largo.*

*...el lugar sin límites...*

José Donoso

*Todo es presente: aun el recuerdo.*

José Hierro

*La sabiduría del milagro trágico es la sabiduría de los límites.*

G. Lukács

*Soy un guepardo de las calles  
con un corazón lleno de napalm.  
Soy un hijo fugitivo de la bomba nuclear.  
Soy un niño olvidado por el mundo  
el que busca y destruye.*

Iggy Pop

## NOTA PREVIA

### CARA A (LA TRAMA DE TODO ESTO)

Un experimento rápido y eficaz podría ser el siguiente: tratemos de señalar con el dedo índice -sobre el mapa imaginario de nuestra vida cotidiana- el lugar exacto donde termina eso que llamamos Estado y comienza ese otro espacio denominado mercado. ¿Sabríamos hoy indicar dónde se halla ese lugar o esa frontera? ¿Existe? O, dicho de otro modo, ¿es necesario que exista? Puede parecer una pregunta retorcida o un experimento banal, según se quiera leer, pero creo que es una forma casi táctil de describir algo que no es fácil de retratar: el neoliberalismo. Es este un fantasma viscoso que resulta incómodo y que, sin embargo, se ha instalado en los cimientos de todas nuestras relaciones sociales, políticas o culturales. No obstante, aunque parezca paradójico, sí podemos situar más o menos en la historia presente el momento en el que esas dos esferas se transformaron en un solo cuerpo, hasta hacernos dudar, como señala irónicamente algún sociólogo, de si han sido los gobiernos quienes han nacionalizado los bancos o son los bancos los que han privatizado el Estado. Tal y como economistas, sociólogos y otras especies de expertos han señalado, la década de 1970 es el momento en el que, al parecer, una explosión silenciosa en lo económico y en lo político se desató, y nuestra situación actual no es otra cosa que un incesante revolver en las huellas putrefactas de ese animal que salió de su jaula en esa década. Con otras palabras: tenemos todos los síntomas de una resaca colectiva terrible.

El triunfo político del neoliberalismo implicó así un desplazamiento radical de prácticas y expectativas. La

política neoliberal necesitaba, para estabilizar su relato, proteger la economía de los procesos democráticos, es decir, inmunizar al mercado de las corrientes democráticas y para ello era inevitable utilizar todas las herramientas disponibles. Solo desde ese punto de vista podía generarse una nueva dinámica relacional -disfrazada de estado natural- basada en una dialéctica trágica entre ganadores y perdedores. Sin embargo, para construir ese escudo formal frente a las demandas sociales había que poner en marcha otro principio regulador: mermar la capacidad de influencia política que la sociedad ejercía desde la calle, desde el conflicto social y cultural. Las viejas demandas sociales y las promesas incumplidas debían desplazarse hacia otros espacios. El triunfo neoliberal de la década de 1970 se sitúa también aquí, en el despliegue de su propia utopía. De hecho, la idea misma de *conflicto* sufrió un desplazamiento. Un tránsito desde las calles, desde las luchas sindicales por el salario dentro de la empresa, o desde las expresiones culturales radicales, hacia la peligrosa mansedumbre que supone reducir toda tensión política a una cuestión de elecciones parlamentarias (que, paradójicamente, llevaba anexada una desactivación progresiva del electorado, visible fácilmente a través de las fuertes caídas en los índices de participación electoral). Junto a ello, y en paralelo, el escenario que abría el teatro neoliberal empujaba hacia la creencia en la posible resolución de ciertos conflictos mediante la aparentemente simple gestión de seguros privados, o apelando a la poco confiable diplomacia bancaria, entre otros mantras. Este desplazamiento ha generado que en las posteriores crisis, hasta la actualidad, haya sido visible hasta el dolor la imposibilidad de crear tejidos políticos nuevos, y allí donde tímidamente han surgido pronto han sido devastados en procesos a veces trágicos. El relato del rescate de los sistemas bancarios, de la deuda pública, de la tela de araña de las privatizaciones, etc., ha rejuvenecido incluso el viejo

mantra que nos decía que carecemos de alternativas. La famosa TINA («There Is No Alternatives»).

Este es el lugar, es cierto. Y dentro de él caben muchas líneas de fuga, matorrales, grietas, agujeros en la piedra. Dentro de este territorio, nuestra pretensión es modesta: ¿cómo situar en paralelo a todo ese discurso las prácticas culturales disruptivas que conocemos? No se trataría tanto de realizar un seguimiento de las derrotas de la década de 1970 (algo sin duda crucial) como de detectar momentos de apertura, de cuestionamiento, de conflicto (dentro de esas derrotas). Este quizá sea el rastro que pretende identificar este libro.

No hay nada de nostalgia dogmática en ese camino. O eso, al menos, espero.

Por supuesto, como contracara de todo lo señalado más arriba, la década de 1970 también nos ofrece la posibilidad de seguir la trayectoria de la cultura como espacio disruptivo en medio de todo este avance viscoso y fantasmático del neoliberalismo. La cultura no explica el todo, ni puede servir de respuesta global, pero sí nos ofrece un lugar de análisis privilegiado. Por eso seguimos recurriendo a ella. Las prácticas culturales de los años setenta (que no son simplemente residuos de la contracultura de los sesenta, como en algún momento se ha dicho) poseían aún, a pesar de sus deficiencias, una concepción de las prácticas culturales entendidas como lugares para un posible (y deseado) conflicto. Todos sabemos que eso no acaba bien, en el sentido de que terminan deglutidas por el neoliberalismo y su larga lengua pegajosa de anfibio, pero debemos volver para detenernos en las promesas que se abrieron y que quizá quedaron a medias.

En un libro anterior titulado *En los límites de lo posible* (2018) me propuse llevar a cabo una lectura de los procesos de mutación afectiva dentro del capitalismo. El objetivo entonces fue traer al primer plano las estrategias

con las que el neoliberalismo -esa extraña masa sin rostro- logró lentamente absorber y resignificar todos aquellos elementos afectivos (felicidad, creatividad, etc.) que habían portado, anteriormente, un componente crítico y antagónico. En resumen, estudiar el modo en el que *lo posible* era conducido y limitado. En esta ocasión, el objetivo es diferente (aunque pudiera ser complementario). Podríamos decir que la cuestión ahora es recorrer *el otro margen del límite*, es decir, pensar las prácticas críticas y disruptivas que, en cierto momento de la década de 1970, mostraron sus dientes y su rabia al lento proceso de endurecimiento del capitalismo. El concepto de límite siempre será, pues, conflictivo.

Para acercarnos a este territorio, este libro se divide en dos partes. En la primera de ellas tratamos de señalar el marco general, el escenario del teatro neoliberal en su relación con las prácticas culturales. De ahí el título de esta primera parte: *Un lugar* («Perseo en el CBGB. Disonancia, creación y capitalismo»). Los textos que componen esta sección pretenden, en efecto, ofrecer un mapa del lugar sobre el que nos moveremos. Esto nos llevará a un cruce entre lo político, lo económico y lo cultural sobre el que, a veces precariamente, a veces con aterradora eficiencia, el neoliberalismo crece. Este se desarrolla, en esa década de 1970, en paralelo a ciertas prácticas culturales disruptivas (desde el punk hasta la escena disco). Una vez construido este mapa, necesariamente provisional ya que es nuestro territorio todavía, situaremos en él un conjunto de escenas. Esto dará forma a la segunda parte del libro, donde observaremos algunas líneas de fuga y prácticas culturales que considero de importancia. Prácticas que confiaban en la necesidad de deshacer las rigideces de un modelo social que comenzaba a ofrecer signos de fatiga. El título de esta sección hace referencia a esta necesidad de ir más allá: *Sin límites* («Yo es otro. Escenas para una nueva mitología»). Con el concepto de *escenas*, a su vez, tratamos de

recuperar algunas imágenes y debates que pueden permitir acceder a un periodo seminal y clave para nuestro presente: la década de la arquitectura neoliberal. Esta segunda parte se abre con un breve recorrido histórico cuyo origen es la Comuna de París (entendida como inconsciente histórico y estético) que se conecta necesariamente con diversos momentos históricos posteriores hasta llegar a la década del punk. Lo que ahí hallamos es una continua *intensidad histórica*, una suerte de latido común. Esto quiere decir que su mera existencia produjo una variación en la concepción de la vida cotidiana, una revolución que dejó pendientes algunas líneas inconscientes que fueron reapareciendo posteriormente, con mayor o menor densidad, en las formaciones culturales. Estas escenas al mismo tiempo describen cómo las prácticas culturales de los años setenta, en su darse históricamente en vecindad con el neoliberalismo, no son un mero *remake* de otras vanguardias previas, sino la vena por la que discurren intensidades críticas de corte distinto, que se nutren del pasado, es cierto, pero que buscan incasablemente *su propia poesía*. El punk rock, el nihilismo, la autodestrucción, la música disco, los márgenes de la cordura o la solución del ciberpunk conforman las líneas y tejidos de esta segunda parte. Son formas de una resistencia que, si bien no propone soluciones, sí desea cortocircuitar el avance de lo que luego será inevitable. La filosofía del punk rock podría resumirse como una política de las expectativas truncadas y de las esperanzas podridas. Una crítica al progreso (y al progresismo) a la par que un evidente recelo hacia toda visión política de la nostalgia. (Sin duda es una frontera nihilista que muchos y muchas consideramos hoy de actualidad.) Por eso hoy parece algo necesario revisar su forma teórica. Pero hay más. En la historia de los años setenta que se nos ofrece habitualmente desde los modelos neoliberales, estas prácticas culturales aparecen como fugaces y rutilantes

momentos de electricidad festiva que pronto habrían de tornarse en mansos campos para el mercado y el *merchandising*. Pero, si esto fue así, lo fue en un segundo momento, siendo la consecuencia de un acoso previo bien medido. Dicho de otro modo: si el neoliberalismo se interesó por los movimientos culturales disruptivos fue, principalmente, porque portaban un mensaje, una mirada o una tensión hacia el presente que era necesario sofocar, destilar, apaciguar. Observaban la trayectoria de un peligro a medio plazo. En este sentido, el mercado era el mejor modo de desactivar esas tendencias: convertirlo todo en cultura fácilmente etiquetable era una buena estrategia. Por eso nunca nos sentiremos cómodos hablando de esa década: sentimos las promesas incumplidas que latían tras ciertas prácticas culturales.

En ocasiones, nada parece estar donde debería y esa es la sensación de una época, la de los setenta, que comienza con la mirada puesta en un cambio radical y se cierra con el descenso del evangelio neoliberal sobre nuestra vida cotidiana.

## CARA B (NOTAS DE UN MÉTODO)

Este libro tuvo su primera existencia -en forma de esqueleto- una mañana de finales de marzo de 2020 mientras corregía las pruebas de mi libro *Políticas de lo sensible. Líneas románticas y crítica cultural*, que aparecería en septiembre de ese año. Me senté y traté de observar, repasando los textos sobre Joy Division y The Smiths que abren ese libro, si sería posible un texto donde la cultura y la política sirviesen de soporte para un análisis de las prácticas culturales de los años setenta; prácticas que surgieron mientras el neoliberalismo, como un extraño *alien*, se extendía por la vida cotidiana. Ese esqueleto de libro nació durante el tiempo que hemos convenido en

llamar «de confinamiento»; tiempo que sirvió, es cierto, de excusa para una lista amplia de proyectos inconclusos. Quedó así, junto a otros propósitos, flotando entre carpetas. Sin embargo, pocos meses más tarde sucedieron dos cosas. La primera fue una conversación con mi editor, Tomás Rodríguez Torrellas, quien había tenido casi la misma idea: un libro sobre las líneas políticas y culturales de la música de los años setenta. De pronto el proyecto volvía a aparecer. El segundo suceso fue una conversación con Santiago Auserón, a raíz de la presentación de *Políticas de lo sensible*, que me hizo ver la posibilidad de este libro como forma de complejizar un periodo que tiende a simplificarse. (Gracias a ambos por sus aportaciones.)

Detenerse en una cuestión como esta, que relaciona la música, la política y la cultura, me ha llevado a plantear como objetivo el hecho de reflexionar sobre un momento concreto; un momento que podemos describir como de fricción entre dos espacios que cohabitan históricamente: de una parte, un neoliberalismo abrasador, destinado a absorber todo lo que supusiese una barrera en su objetivo de crear una sociedad de ganadores y perdedores; un neoliberalismo que entendía la economía como un proceso no restringido. Del otro lado, una serie de formaciones culturales disruptivas y disidentes (al menos inicialmente) que, en ese mismo momento, observaban la progresiva putrefacción del modelo social y moral del capitalismo del cual ellas mismas, paradójicamente, brotaban. Formaciones y prácticas culturales que usaban el nihilismo, la autodestrucción o el cuerpo desinhibido como armas frente al aburrimiento, la desesperanza o el miedo dentro de una sociedad en crisis total. Ese *momento de fricción* ofrece respuestas, a veces incompatibles, sobre un horizonte histórico común (la década de los setenta) que construye su relato, con diferentes intensidades, a través de propuestas utópicas y andamios nihilistas.

Desde la altura de nuestro tiempo sabemos que esas formaciones culturales fueron devoradas (desde el punk hasta la música disco), además de canceladas y calcinadas sus ilusiones de cambio. Cierta forma de concebir el presente fue criogenizada a finales de la década de 1970. Este proceso de cancelación es lo que trata de abordar este libro, aceptando que esa década no es un mundo separado del nuestro, sino que, al contrario, estamos viviendo su misma estela. Esa es su historia (y la nuestra): rastrear las promesas incumplidas, pero también el desfondamiento de la cultura como práctica desafiante. Todo ello partiendo de la idea de que el punk, por ejemplo, no quiso ser la solución de nada sino más bien la dramatización autodestructiva de un tiempo en crisis.

Nada hay de sencillo en este objetivo. Podría haber salido un libro completamente distinto utilizando otros esquemas y formulaciones. Sin embargo, he tratado de analizar movimientos, bandas, posiciones que sirviesen para hacer visible, desde mi ventana particular, cómo en esa década se abrió un espacio que, si bien fue devorado (como ya he dicho) por la propia acción cultural del neoliberalismo y su tejido de entretenimiento blando, nunca podría ser deglutido por completo. La cultura dominante nunca es completamente dominante (es una de las tesis del libro). Operar en esas franjas de indecisión puede ser un interesante alimento teórico. Por este motivo se analizan textos e ideas del punk o de la escena disco, o desfilan entre sus páginas nombres como New York Dolls, Iggy Pop o Richard Hell. Junto a ellos, la presencia del nihilismo, las utopías o filosofías del neoliberalismo sirven de suelo. Desde este cruce de caminos se ofrece este libro.

Dicho esto, no puedo dejar de mencionar -porque es radicalmente importante para este trabajo- que este libro tiene bastante de (obsesión) personal. La música que aquí aparece es música que me ha acompañado a lo largo no solo de la escritura del libro sino desde la adolescencia -en

un barrio obrero a las afueras de una pequeña ciudad del norte de España- hasta hoy (y tengo evidencias de que así seguirá siendo en el futuro). He utilizado, por tanto, bandas, canciones, textos que he tenido cerca, muy cerca, porque solo desde este aspecto autobiográfico podía existir este libro.

Aunque a menudo y de un modo necesario este libro sigue procedimientos que podemos denominar impersonales, es también el resultado de un itinerario y, por tanto, hay detrás un impulso y compromiso personales.

Este es su pecado.

Y mi disfrute.

No quiero cerrar esta nota previa sin agradecer, como siempre, a Sara Rodríguez el hecho de que haya acompañado la escritura de este libro con amor y sabiduría.

UN LUGAR

Perseo en el CBGB. Disonancia, creación y  
capitalismo

En esta primera parte hablamos de *un lugar*. Un lugar no entendido como *este* espacio, un *aquí* topológicamente definido y delimitado, sino como el marco desde el cual se construyen (y construimos) nuestras relaciones culturales y sociales. Al mismo tiempo, cuando hablamos de cultura no nos referimos a una forma cerrada o a algo que podamos reducir a un mero hacer concreto. Muy al contrario: es un complejo tejido donde se entrelazan prácticas y expectativas cotidianas, un tejido que nunca se termina. Así pues, esta parte es un recorrido teórico que pretende enfocar el problema: la existencia de un conjunto de culturas disruptivas que nacen en el momento en el que el neoliberalismo muestra su rostro más eficaz. Un neoliberalismo que en su crecimiento hacia el éxito debe, en paralelo, realizar el trabajo sucio de sofocar la sensación de que cabe la posibilidad de un espacio social y cultural diferente, más libre y disruptivo. Si al neoliberalismo le interesa el punk o la escena disco, por ejemplo, no es porque vea en ellos algo fácilmente comercializable y rentable (eso será más tarde), sino porque, primeramente, comprende que hay en esas formas culturales una verdad ética y una fuerza política inquietantes que es necesario sofocar de raíz. Jugamos así, en este inicio, a pensar el cruce entre dos tendencias: por un lado, las formas en las que la cultura utilizó su capacidad crítica con el objetivo de ofrecer otro comienzo posible de nuestro presente y, por otro, el modo en el que las derivas del neoliberalismo impusieron, finalmente, su visión de una sociedad comprendida como mercado donde la cultura ha de desempeñar un papel visiblemente desactivado.

## La disonancia conduce al descubrimiento

La *aparición* de una obra de arte *oculta* siempre una tensión histórica. Al decir esto, simplemente señalamos que la obra trae consigo, al hacerse presente, algo así como un manojo de acontecimientos, prácticas y estructuras que terminan por rodear y condicionar la existencia de la propia creación. A veces somos conscientes de esta tensión, en otras ocasiones es una presencia menos reconocible. No hay teoremas para esto, ni tampoco posibles soluciones matemáticas. En el arte no hay leyes inevitables. Sin embargo, sin esa tensión (que es política, económica, social...) probablemente la práctica cultural nos sería hasta cierto punto inaccesible. En este juego de *lo que aparece* y *lo que se esconde* es donde podemos hallar las fricciones sociales y políticas de un periodo. La creación cultural puede leerse así como el registro de una experiencia cuyo objetivo no es en ningún caso la solución de algún enigma concluyente (el mundo no puede explicarse desde un punto de vista únicamente cultural) sino la puesta en marcha de modos de acción diferentes. Cuando el punk, por ejemplo, estalla a mediados de la década de 1970, trae consigo un universo social, político e intelectual, donde la utopía descreída y el nihilismo armado descubren todo un nuevo lugar: allí donde había flores ahora solo hay un desierto. «Acababan de llegar las noticias / nos quedaban cinco años para gritar», cantaba un apocalíptico Ziggy Stardust en 1972 en un tema titulado «Five years», cuyo objetivo era que tomásemos conciencia del fin de todo lo conocido. Y unos años más tarde los Ramones, en un disco titulado *End of the Century*, título que es síntoma irónico del agotamiento de una época, se incluía la canción «Do you remember Rock 'n' Roll radio?», donde se escucha la voz de Joey diciendo: «Es el final, el final de los setenta. / Es el fin,

el fin del siglo / [...] Necesitamos un cambio, lo necesitamos rápido / antes de que el rock sea parte del pasado». Los Vibrators en Londres, en 1976, estaban gritando «quiero un mundo nuevo», algo que desde Australia también reclamaba Radio Birdman. The Clash en un tema titulado «1977» lo escenifica así: «En 1977 espero ir al cielo / porque he estado demasiado tiempo en el paro / y no puedo trabajar en absoluto». Es el mismo sonido que escuchamos en Iggy Pop cuando en «New Values» (1979) nos dice: «Estoy buscando un nuevo valor / pero nada sale como quiero». *Necesitamos un cambio, buscamos nuevos valores*, pero nada llega hasta nosotros. Es esa franja sobre la que se disponen algunas formaciones culturales de esa década. Esa es nuestra fricción también. Suena en realidad muy similar al nihilismo romántico de Novalis, que nos decía: «busco incasablemente el infinito, lo absoluto, pero al final solo encuentro cosas». Sin embargo, en el punk, o en la escena disco de los años setenta, ni siquiera hay cosas o un orden al final de esa cadena de búsqueda, y mucho menos un deseo de más allá.

Por este motivo solemos decir que la creación cultural es un lugar privilegiado desde el cual comprender las diversas maneras que tiene de respirar un determinado periodo. Existe, no tengo duda, una línea que atraviesa la creación artística y que termina por atar esta creación a las formas sociales desde las cuales se produce. Esa línea, que tiene forma de nervio, es la que cruza la narración que hay en las páginas que siguen. Recordando al poeta Arthur Rimbaud podemos decir que a través de la creación cultural podemos llegar a *hallar la lengua* con la que se expresa un periodo. Y esa lengua siempre estará anudada, de diversos modos, a las fricciones históricas y políticas que son al mismo tiempo la raíz de su existencia.

Esa tensión entre lo visible (el sonido, la imagen, la obra) y la textura de lo que se esconde o no aparece, de modo palpable, a primera vista (el elemento histórico, social)

tiene tras de sí, ciertamente, una extensa historia teórica que no vamos ahora a recordar. No obstante, que no aparezca no quiere decir que no esté presente. Toda práctica cultural está enraizada en ciertos conflictos y desde ellos, en ocasiones, va creciendo y tomando cuerpo. A estas alturas ya debería ser evidente que las principales transformaciones no son solo políticas y económicas, sino que en la misma medida son también giros culturales. No comprender este factor nos lleva a vacíos rellenos de pálidos análisis. El latido de las formas sociales y sus mutaciones recorre el cuerpo de la creación artística. Stuart Hall, a este respecto, llegó a afirmar hace ya varias décadas «que, si uno puede comprender los cambios que se están operando en la cultura de la sociedad, tendrá ya una pista estratégica decisiva para comprender los cambios más amplios en la naturaleza de la sociedad y cómo se producen»[\[1\]](#).

En un reciente estudio titulado *Poesía de la clase. Anticapitalismo romántico e invención del proletariado*[\[2\]](#), el autor, Patrick Eiden-Offe, expone con detalle cómo la poesía y el canto popular fueron tan importantes como otros factores en la producción del concepto de clase entre 1830 y 1848. Es un libro algo alejado de nuestro marco de análisis, pero aquí nos interesa su funcionamiento interno, su estructura. La cultura es el recinto desde el cual pueden leerse, de modo privilegiado, los debates acerca de términos aún difusos como el de clase, que no poseía mediado el siglo XIX un componente primigeniamente (o estrictamente) económico, sino que traspasaba básicamente un espacio afectivo. El texto de Eiden-Offe, si bien alejado de nuestro tema, dibuja el camino de un espacio de análisis fundamental para el marxismo y, en general, para el estudio de las formaciones culturales: la importancia de las transformaciones afectivas en el proceso de creación de la conciencia de clase. Se propone en ese texto retomar todos los fracasos estéticos y políticos

previos al marxismo y ver en ellos y desde ellos una posibilidad de comprensión más compleja de los procesos políticos posteriores. ¿Fracasaron realmente? Tomando como eje de su lectura a autores románticos como Ludwig Tieck, o a autores socialistas como Weitling o poetas proletarios, de enorme importancia en su momento, trata Eiden-Offe de indicar el valor tutelar de la poesía y de los imaginarios culturales en el tramo que va de 1830 a 1848. Es decir, trata de indicar la incidencia del arte producido por los trabajadores para los trabajadores, y de cómo este arte es central en la producción del imaginario político de la época y en la construcción del concepto de clase. Así pues, Eiden-Offe propone un escenario en el cual el desarrollo de la clase trabajadora no puede dejar de lado en su autorrealización lo que llama «desarrollo poético». El concepto de clase no puede leerse únicamente bajo parámetros estadísticos o registros exclusivamente economicistas. A pesar de que buena parte del marxismo ha tratado habitualmente de forzar este modelo taxonómico, no es posible dejar de lado la irrupción y fuerza de los imaginarios sensibles creados por los propios trabajadores, incluso su necesidad de huir *constantemente* de una etiqueta que los reducía a un simple *hacer* (y sobre esto trataremos en la segunda parte de este libro). Escribe: «Para la autocreación de la clase, no basta con la autoorganización política. La *poesía de clase* -en el sentido de su constitución o formación- no se puede realizar solo por medio de la lucha y la toma de conciencia sino también, una y otra vez [...] por medio de la *poesía*: por medio de la belleza, pasión y el derroche [...] por medio del gusto, la educación, la naturaleza, la *cultura*. Este es el mensaje oculto que recorre una línea que va [...] hasta el movimiento obrero temprano. *Hemos de aprender a captar y descifrar este mensaje perdido*»[\[3\]](#). Eiden-Offe trata de descifrar el modo en el que en el proceso de construcción y crecimiento de la clase obrera como entidad desempeñó

inicialmente un papel fundamental la poesía. Sin este imaginario sensible colectivo no podría existir un concepto de clase, ni mucho menos conciencia de clase. La poesía o la música (que será más nuestro caso) son espacios desde los que es posible provocar descubrimientos que permitan ensanchar nociones políticas, sociales o afectivas. Teniendo esto en cuenta, Eiden-Offe desarrolla una curiosa analogía. Compara ese momento en el cual no existía aún una noción de clase obrera delimitada conceptual ni territorialmente (sino una desordenada relación de ideas) con la nuestra, que ha perdido esa noción estable y cerrada de clase. Esta desafección, este caos implícito a la hora de definir nuestro lugar, es observado por Eiden-Offe como valor positivo. Es decir, lo que ahora poseemos es la posibilidad de desarrollar una nueva noción de clase o de lucha donde diversas demandas dispersas pueden interpenetrarse y formar un nuevo terreno de juego.

¿Qué papel puede desempeñar hoy el arte como generador de imaginarios para producir una nueva forma de reorganizar una visión de comunidad política? Sea cual sea la respuesta, deberíamos, como sugiere Eiden-Offe, tratar de *descifrar el mensaje perdido*, las líneas de fuga que quedaron desperdigadas en el mapa.

Los años setenta trajeron una forma de entender la práctica cultural como medio disruptivo frente a la cultura dominante. El proyecto salió mal o regular, de acuerdo, pero esas prácticas culturales dejaron un rastro, una huella, un proyecto. Este sería un espacio de análisis que conecta la década de 1970 (la del auge del neoliberalismo) con la nuestra (la del olor a putrefacción del capitalismo). No es tan simple, por supuesto. Son necesarias otras tareas. El arte es una producción humana dentro de una sociedad organizada, la cuestión está ahora en cómo se relaciona esa producción con lo institucional, con el mercado, con las expectativas individuales, con nuestro presente, pero también con nuestro pasado.

En cualquier caso, no parece que exista consenso al respecto. Al contrario. No obstante, aquí consideramos que el intento -bastante común en algunas formas teóricas- de eliminar del análisis crítico este territorio conflictivo de las prácticas culturales provoca, en la mayoría de esos análisis desconflictualizados, una mirada sobre la obra completamente estéril e insípida. Y es así en cuanto hace aparecer la obra como si fuese un fantasma que flota en el tiempo y en el espacio, sin raíces ni contextos; una práctica ilocalizable socialmente y completamente hueca. El espectro del esteticismo sería uno de sus nombres más comunes. Esta visión, que desprecia cualquier vínculo entre práctica cultural y política, sigue siendo la que posiblemente con mayor énfasis se defiende tanto dentro del activismo cultural neoliberal (y sus múltiples instituciones) como en la gran mansión de la academia universitaria. A veces se nos olvida. Otras veces se mira hacia otro lado. Ahora lo ves. Ahora no lo ves. Sin embargo, lo inevitable es que la historia y sus procesos sociales retornan en forma de nudo. Ese nudo será nuestro campo de batalla crítico. Un nudo que siempre será imperfecto, como la relación entre arte y política.

Vale. Bien. Pero no es tan sencillo.

Cabe aún otra advertencia: una vez aceptado este nudo necesario entre arte y política, un nudo carente de forma definida (un conjunto de cuerdas difíciles de separar), es capital no someternos obsesivamente a él. O dicho de otro modo: junto a lo mencionado en el párrafo anterior resulta necesario marcar otro límite, por muy paradójico que pueda parecer. Si bien es cierta la urgencia de apuntar lo inevitable de esa fricción entre creación y sociedad, dicha exigencia tampoco ha de empujarnos a un mecanicismo sociológico, simple y devastador al mismo tiempo, como si la obra fuese un resorte -un terco juego de poleas- que responde automáticamente al estímulo ciego de la sociedad. En efecto, cabe la posibilidad de que una acción

(como es la creación musical) solo sea inteligible dentro del contexto de una serie de estructuras significativas dadas previamente. Sin embargo, no podemos dejar de percibir que al mismo tiempo esa creación puede incidir y modificar ciertas relaciones e incluso ciertas estructuras. Aquí reside la matriz que nos permite seguir pensando en la creación cultural como espacio problemático, como disonancia y descubrimiento. La obra no puede reducirse a un estado de reflejo de lo real, o a un determinismo que condiciona su realidad sometiéndola a un modelo concreto, sino que la práctica cultural nos ofrece -en sus momentos clave- una ordenación diferente de las sensaciones, así como de las estructuras afectivas desde las que es posible desbordar estructuras previas. La creación no puede adelgazarse hasta convertirse en un mero instrumento aislado o un disfraz de pulsiones económicas[4]. De ser así, esto es, si la obra fuese solo (y estrictamente) *ese reflejo de lo real*, las obras de arte del pasado serían para nosotros completamente inaccesibles, al modo de extraños ritos que ya no pueden afectarnos. Y eso, simplemente, no es cierto. Las obras de arte están unidas al tejido social que las condiciona, pero también es cierto que, en algunos casos, tienen la capacidad de ir (y ver) más allá.

Ahora bien, existe la posibilidad de complicarlo aún más.

Podemos incluso verlo de otro modo; un modo que nos ha de llevar a otra premisa esencial para este trabajo: la lógica cultural dominante nunca es del todo dominante; no funciona nunca como estructura totalizadora. Aunque es cierto que las cuestiones ideológicas siempre son colectivas y no meramente individuales, la complejidad en la intersección entre campo cultural y poder implica reconocer que nunca hay una única ideología dominante unificada y plenamente coherente que lo penetre todo. La llamada cultura dominante carece de la capacidad suficiente como para encerrarse sobre sí misma. Es decir, la ideología nunca es un bloque cerrado y coherente que se

enfrenta a otra ideología igual de cerrada y coherente. Esta división en bloques de mármol es una tierna ficción consoladora. Aproximarse a esta cuestión como si todo estuviera perfectamente claro, como si todas las posiciones fueran algo así como fichas de un juego de mesa fácilmente identificables, supone una estrategia con escasas posibilidades tanto analíticas como prácticas. Esta ficción (algo carnalesca en ocasiones) ha servido para resumir determinados conflictos o posiciones, o para manuales de partido político, o también para delirantes debates en prensa o redes sociales. Sin embargo, no es posible aceptarlo como terreno de juego práctico sobre el que continuar situando las obras ni desde donde proyectar el sentido necesario de las formaciones culturales vinculadas al cambio político. Los espacios de conflicto (cultural y político) se intoxican mutuamente de modo constante (no existe la pureza) y, a pesar de la presencia evidente de diferencias entre posiciones, a pesar de que el poder de la cultura dominante a la hora de asentar su mirada es determinante, no existe un principio ni un fin topológicamente señalable cuando hablamos de formaciones culturales e ideología, cuando hablamos de cultura dominante y formas disensuales. En este sentido, por ejemplo, podemos añadir que los grupos sociales/culturales tienen -como supo leer Gramsci- una estructura fundada en una comprensión instintiva y espontánea de sí. Esto supone, en ocasiones, un desconocimiento de las condiciones sobre las que se construyen la mayor parte de las restricciones a las que está sometido ese grupo. No hay horizonte de claridad. Por otro lado, dicho esto, no podemos dejar de señalar, que gracias al hecho de que la cultura dominante *nunca puede ser* absolutamente dominante, sus sueños tampoco se cumplen completamente ni en su totalidad. Esto ha tenido como consecuencia que en los últimos cincuenta años el futuro -un arma peligrosa- haya progresivamente

desaparecido como debate real. En la década de 1970 hallamos un desafío (hasta cierto punto desorganizado pero efectivo) a las formas de liderazgo de la cultura dominante (cuyos límites nunca son claros), que obligó a esta a replegarse y después atacar de una forma inaudita hasta entonces. La *incorporación* fue su principio disciplinario.

Cuando hablamos de cultura y de formaciones culturales nos enfrentamos a un campo lleno de movimientos, juegos complejos y líneas indirectas (que pueden relacionarse con el concepto de clase, por ejemplo) cuya lectura no puede encerrarse en límites predefinidos antes de la lucha. Las ideologías, así como la propia noción de cultura, no deberían quizá leerse como cajas impermeables (como bloques filosóficos perfectamente delimitados) desde las cuales dictaminar el grado de cercanía o lejanía de una obra o de un artista. La conciencia colectiva tiene su existencia a partir de la conciencia individual; sin embargo, no puede reducirse a la suma de estas conciencias individuales. Algo así supondría aceptar que existen sujetos ideológicamente unificados de antemano. Marx y Engels lo supieron ver perfectamente al relacionarse con las obras de Balzac o E. T. A. Hofmann. Quizá, a falta de la palabra o expresión más adecuada, deberíamos hablar mejor de *grietas e intensidades*, donde los sujetos a través de sus prácticas y aprendizajes, a través de los diversos mecanismos de relación social, generan espacios de choque y conflicto (que antes no existían o eran difusos). La música (sobre todo en el marco de emergencia del neoliberalismo) sería un territorio idóneo para observar estas intensidades y conflictos culturales, que se relacionan siempre de un modo problemático con el concepto de clase. Podríamos decir que la música tiene la virtud de generar comunidades afectivas, grupos identificados, visibles socialmente. Esto es, al hablar de formaciones y prácticas culturales hablamos de choques y conflictos, de acciones y aprendizajes que *crean* estructuras afectivas (ideológicas,

tal vez) que antes no poseían existencia concreta. Desde ese lugar *conflictivo* nos acercamos a las prácticas culturales, cuya posición ideológica nunca está definida previamente (y no podría estarlo). De hecho, las verdaderamente disonantes generan espacios de confusión a nivel ideológico. Hablaríamos así de una forma de crear desafíos, desde la propia práctica cultural, capaces de hacer visible la voz de quienes fuerzan las fronteras de la cordura, de lo decible, de lo establecido como cuerpo normalizado, etc. Introducir una disonancia en la forma de concebir la vida cotidiana es, de este modo, una labor cultural y ahí reside igualmente una política. Es entonces cuando la cultura puede adquirir la forma de una revuelta[5].

Es cierto que las formaciones culturales no son suficientes en sí mismas para una reestructuración de lo social, pero no lo es menos que no puede haber una proyección de un cambio social radical que deje de lado el terreno de juego de la relación política-cultura. Así volvemos sobre la misma idea: la cultura dominante nunca es completamente dominante y eso indica que no es un bloque homogéneo que debe ser suplantado por otro bloque, sino que acoge dentro de sí piezas e intensidades para su propio cuestionamiento y orden. La cultura dominante no domina la totalidad de las relaciones, eso indica que no puede rechazarse como un todo ni derivarse de una sola clase social. Raymond Williams, al señalar las conexiones entre cultura dominante, residual y emergente, estaba dibujando este juego de intensidades y proyecciones culturales, que para nosotros será un horizonte necesario. Esa distinción entre dominante, residual y emergente tiene la finalidad narrativa de invitarnos a comprender desde fuera las formaciones culturales. Es algo así como una ficción práctica. Se trata de tres piezas que se conectan; de tres intensidades que funcionan unas dentro de otras sin dejar claro dónde empieza una y dónde termina la otra. Es una