

Cultura y sindemia a la sombra de la COVID-19

Por Jorge Luis Marzo

Conferencia en las jornadas “Futuro tras la pandemia”, organizadas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Vitoria-Gasteiz, 7 de julio de 2021.

Mi madre lleva años diciendo que “esto de internet es una moda que pasará”. Lo mismo dice de la pandemia. Cuando le pusieron la primera vacuna y le pregunté cómo había ido, me contestó que bien, que como todos los años. ¿No es fascinante ver cómo el tiempo y la impresión de la memoria suponen una liberación respecto a las utopías y distopías que los anhelos y miedos del presente desplazan hacia el futuro, obligándonos a construirlo sin dejar que este realmente pueda desplegarse? ¿No se encuentra mi madre en un lugar heterotópico que, como decía Foucault, es perturbador e incompatible con el espacio discursivo al uso? ¿Cómo podemos percibir lo que está sucediendo en nuestro aquí y ahora? Giorgio Agamben dijo que ser contemporáneo consistía en tomar distancia, en ser anacrónico, porque “aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella”¹. ¿Es mamá, hoy, más contemporánea que nunca? Pues no lo sé. Pero también Walter Benjamin había señalado que la única forma de comprender la historia es pasarle la mano a contrapelo. Mi madre sí sabe de eso. Pasa la mano sobre su vida y sólo parecen surgir descartes y despojos, intervalos de memoria que parecen inconexos, pero que vistos con distancia, son cartografías de aquello que no dejó aflorar. ¿Cómo se manifiestan las cosas en el tiempo, y el tiempo en las cosas?

Existe un tiempo sobrante. Mi madre también lo sabe bien. Con 96 años, todo es una mierda. ¿Por qué tengo que vivir estos días extras que nada tienen que ver con la vida, en los que no soy nada? Mamá ya no habla de ser productiva, que considera una era ya lejana, sino de tener sentido, de encontrar un sentido a lo que ve. Este tiempo final de su vida carece de sentido, no se puede explicar, es una realidad dislocada tanto de la lógica como del deseo. Es un tiempo desajustado, fuera del tiempo, fuera de quicio, sin pie de foto: “No puedo creer lo que veo, no puedo ver en lo que creo”, me resuenan en la cabeza las palabras de Eugene Thacker en su *Horror de Filosofía*². Como si hubiera leído al poeta sufí Shabistari o a nuestro querido y malogrado Toni Serra/Abu Ali: “Soy ciega porque veo imágenes”. Sólo ve imágenes sin saber dónde se ubican, en qué línea temporal colocarlas, qué conexiones y referencias conllevan. Ella habita hoy como los espectros moran los castillos, buscando un tiempo en el sentido, porque el sentido del tiempo ha quedado trastocado.

Creo no equivocarme los signos que me indican que mamá está abandonando lo real. Ahora se encuentra en el twilight zone que la lleva a ver la casa en la que ha habitado como una ruina. Sus creencias, su matrimonio, sus referentes ya no están ordenados ni dependen de una secuencia. Siempre nos pregunta cuándo se irá a casa. Las comidas que más le

¹ Giorgio Agamben. 2006. *¿Qué es ser contemporáneo?*. URL: <https://docplayer.es/21405562-Que-es-lo-contemporaneo-giorgio-agamben.html>

² Eugene Thacker. 2015. *Tentacles Longer Than Night – Horror of Philosophy*. 3. Winchester, UK: John Hunt Publishing.

gustaban ya no las aprecia: no distingue el pollo del pulpo, la ternera del bacalao. No sabe dónde está, estando en el mismo sitio de siempre. El abandono de lo real: el descubrimiento paulatino que el oikos, eso que hacía de morada común, es un lugar terrible, es un espacio lleno de explotación, de desastre ecológico, de testosterona, de violencia, de estereotipos, de mentiras. En casa decimos que mamá está pos-viviendo, que su tiempo es el propio de la post-producción, del ajuste entre el significado de las cosas y su sentido. Es el tiempo del derrumbe del tiempo, pero, a la vez, el tiempo de la apertura. Catástrofe, girar las cosas hacia abajo, pero también golpe teatral, clímax.

Mamá ha sobrevivido a la pandemia porque no se ha enterado de ella, siendo el caso que los efectos sobre su persona han sido devastadores. Confundió la prohibición de salir de casa con el hecho de no poder salir de casa, porque sus piernas ya no la acompañan. Confundió el hecho de que no pudiéramos ir a visitarla con el aislamiento que su progresiva demencia senil le provocaba. Se agobiaba con lo que veía en la tele porque ya no tenía interés alguno en lo que le mostraba. La pandemia de la COVID-19 es su *hiper-fenómeno* particular, que refleja y magnifica toda una serie de procesos que son inherentes al sistema productivo y a los modelos imperantes de gobernanza, es decir, a su vida. La pandemia se le ha presentado para reflejar su dislocación, el fin de su casa, de su oikos, de su razón temporal, de su construcción histórica. Se le ha acabado lo real, su anhelado castillo de naipes, y sólo queda volatilidad, pero no tiene alas para volar. Vive, como el mundo, en una carcasa ruinoso, quemada. No reconoce el tiempo, porque el tiempo ya no le hace caso. No comprende por qué todo debe ser pronóstico y predicción. No tiene futuro, así que de nada le sirve el tiempo. El pasado le abandona y el presente es humillante. Toda la memoria acumulada durante 96 años, ese haz de experiencias, sueños y derrotas que conforman la cultura, se disipa en un sofá, frente a una tele que le cuenta cosas que no le importan.

Porque hay fenómenos que se nos presentan como dislocados en el tiempo, *out-of-joint*, que dijera Hamlet frente al fantasma de su padre, o mi madre ante el espectro de su pasado agonizante y el terror de su nulo futuro. ¿Es la pandemia un fenómeno del presente? No, es la manifestación presente de una cadena de fenómenos. Es, como decimos, un *hiper-fenómeno* -parafraseando la noción de *hiper objeto* propuesta por el filósofo británico Timothy Morton³- que refleja y magnifica toda una serie de procesos que son inherentes al sistema productivo y a los modelos imperantes de gobernanza. Es muy revelador que ahora que aquí en España ya somos muchos los vacunados, el tiempo de la pandemia se declina ya en pasado. A fecha del pasado 29 de junio la población norteamericana que había recibido al menos una dosis era del 43%; la europea, del 51%. Ya nos quitamos hasta la mascarilla. En Latinoamérica, el porcentaje era del 30%, en Asia del 24%, en Oceanía, del 17%, y en África del 2%⁴. La inmunidad de grupo es la inmunidad frente al tiempo colectivo, es el ejemplo de cómo el tiempo individual es un hiper-fenómeno que cancela la posibilidad de una temporalidad común. Recientemente me dijo un conocido: “Qué basura, en agosto estaré ya plenamente vacunado y tengo que ir al Senegal, pero tendré que vivir como si estuviéramos aún en lo peor”.

³ Timothy Morton. 2018. *Hiperobjetos. Filosofía y ecología después del fin del mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción de Paola Cortés Rocca.

⁴ Ana Ordaz, Victòria Oliveres, Raúl Sánchez. 2021. “Así avanza la vacunación: mapas y gráficos sobre su evolución en España y el mundo”. *elDiario.es*. URL: https://www.eldiario.es/sociedad/vacuna-covid-mapas-graficos-proceso-vacunacion-espana-mundo-junio-29_1_6782953.html

La dislocación del tiempo que se manifiesta en la presente pandemia, y en la mente de mamá, tendrá indudables efectos en las formas colectivas de pensarnos y regirnos, pero también refleja toda una serie de fenómenos que no por conocidos son menos destacables. Porque son precisamente los fenómenos más conocidos los que corren peligro de emborronarse ante el fulgor iridiscente de la novedad que presenta la actual peste. Si borramos de la reflexión todas las capas acumuladas en nuestras memorias, lo más probable es que no seamos capaces de hacernos las preguntas correctas. En especial, y en lo que aquí nos atañe, en el ámbito de la producción cultural. Por ello, les propongo conducirnos no a través de la simple noción de pandemia, que es meramente un término técnico, sino mediante el concepto de “sindemia” tal y cómo fue concebido por primera vez por Merrill Singer, un antropólogo médico estadounidense, a mediados de la década de 1990, a partir de la unión de las palabras sinergia y epidemia. Singer argumentó que un enfoque “sindémico” revela interacciones biológicas y sociales que son importantes para el pronóstico, el tratamiento y la política de salud. Una sindemia es la suma de dos o más epidemias en una población con interacciones biológicas y biopolíticas, que exacerbaban el pronóstico y carga de la enfermedad. Rudolf Virchow, científico y político alemán del siglo XIX, ya había indicado con gran tino que “la epidemia es un fenómeno social que tiene algunos aspectos médicos”. Las sindemias son consecuencia de la previa desigualdad sanitaria, la pobreza, la violencia, o las crisis ecológicas⁵, de la misma manera que para mi madre la pandemia representa un escalón más, un hiper eslabón que refleja con toda su crudeza una sinergia de fenómenos sexuales, laborales, políticos y familiares.

La agencia del arte y de la cultura durante y después de la crisis de la COVID-19 es ciertamente un asunto que invita a ópticas sindémicas. Difícilmente podremos comprender el papel asignado a las artes en estos dos últimos años sin apreciar las profundas conexiones con ciertos modelos políticos, sociales y económicos que se han ido solidificando durante la última década. La primera impresión, desde luego, puede ser contradictoria con este enfoque, porque, ¿no estamos acaso ante la primera gran obra de arte de la naturaleza? El compositor Stockhausen dijo tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York que quizás habíamos visto “la mayor obra de arte de todos los tiempos, la mayor obra de arte de Lucifer, el ángel caído que encarna la destrucción”, trayendo a colación la figura de Adrian Leverkühn, el personaje central del *Dr. Fausto* de Thomas Mann. Siguiendo la estela de este argumento metafórico, la COVID-19 aparecería como la obra de arte natural total capaz de revelar las condiciones profundas de la vida, del mundo, de mostrar las relaciones ocultas de las cosas, de ilustrar de forma dramática -es decir, como en un teatro- el “autismo cosmológico” que nos condena a una incomunicabilidad crónica fuera de nuestra especie. Es quizás la primera obra verdaderamente planetaria, no únicamente en el sentido que nos afecta a todos, sino que es el planeta quien la ha desencadenado, encadenándonos precisamente a una comprensión vinculante de nuestro papel en el desastre, haciendo evidente que el autismo frente a la crisis climática ya no es posible, que hemos sido integrados en el caos creativo del mundo. Es como si la Tierra hubiera iniciado el gran debate pendiente, que dice que la humanidad es el problema pero quizás no la solución. El debate sobre el Antropoceno y el Chthuluceno están aquí servidos, aunque no entraremos en esto ahora.

⁵ Merrill Singer. 2009. *Introduction to syndemics: A critical systems approach to public and community health*. San Francisco, CA: Jossey-Bass.

Esas metáforas, propias de los nuevos realismos o materialismos radicales, no debemos verlas como ejercicios literarios sin más. Son también instrumentales sindémicos, que hacen aflorar un cúmulo de capas que la productividad y la plusvalía han querido silenciadas, descartadas. Como híper fenómeno, la pandemia ha puesto al mundo de la cultura, a los artistas, a los productores y a los gestores, frente al espejo esquizofrénico de su función social: le ha mostrado su condición sindémica. Por un lado, las políticas culturales han desaparecido casi por completo (con algunas excepciones) de los programas públicos, simplemente porque no se creen necesarias ni porque se perciben como soluciones a los graves problemas provocados por la crisis sanitaria. Las declaraciones del ministro de Cultura, José Manuel Rodríguez Uribes, el 6 de abril de 2020, en pleno confinamiento duro, fueron del todo elocuentes en este sentido: “No hemos movilizado fondos específicos para la cultura porque hemos movilizado fondos transversales. Ya llegará el momento de impulsar la cultura y el deporte. Hoy toca pensar en los enfermos, en salvarles la vida y en parar el virus. Y cuando lo consigamos, haremos todo para reactivar la cultura. Primero va la vida y luego el cine, aunque la vida sin el cine y la cultura tiene poco sentido”, parafraseando cínicamente a Orson Welles, quien precisamente siempre abogó por unas políticas públicas de apoyo a los sectores productivos de la cultura durante la crisis económica de los años 1930. Naturalmente, estos argumentos del ministro venían acompañados del pretexto de ser actividades cuyo consumo es colectivo, como en las artes escénicas y musicales, y, por lo tanto, susceptibles de ser insalubres en el contexto de la actual peste.

En segundo lugar, la cultura, desde la perspectiva oficial, pasó a ser percibida como una manta, como una cobija asistencial que permitía que la gente sobrelleva el confinamiento: la música online, el cine online, la literatura, los videojuegos, se presentaban como si fueran medicinas del alma. Nada de aproximaciones críticas a lo que estaba pasando, sólo mercado de los afectos que engrosaban la factura digital. También la publicidad respondió con los mismos argumentos⁶. La cultura como medicina del alma, militarizada como en la guerra, como Marta Sánchez animando a los marineros sobre el puente del buque. En esa misma dirección apuntaban las palabras del ministro de Cultura: “Quiero dar las gracias a gestores e instituciones culturales por llevar su talento a “las casas” de los ciudadanos, a través de la enorme oferta artística que se ha multiplicado en Internet en las últimas semanas [...] Están haciendo una labor fundamental, también de soporte de nuestro confinamiento [...] Nos preocupa la pandemia, pero la cultura y la libertad de expresión nos ayudan a sobrellevar la situación”⁷. Se trata de una actitud y un marco mental que no debemos pensar que se produjo a causa de la pandemia, no, viene de lejos. Insisto, es mejor tener en mente la noción de sindemia, de interacción de fenómenos que son exacerbados por un detonante sanitario.

Un ejemplo de esta aproximación a la cultura en la España oficial, que interpreta la producción creativa como un sustrato natural al ser nacional que no necesita de impulsos específicos ni de apoyos concretos por parte de las administraciones, lo encontramos en un

⁶ En este sentido ver “Every Covid-19 Commercial is Exactly the Same” (2020). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vM3J9jDoaTA>

⁷ Raquel Vidales, Silvia Hernando. 2020. “Si no nos ayuda el Ministerio de Cultura, ¿quién lo hará?”, *El País*. URL: <https://elpais.com/cultura/2020-04-08/si-no-nos-ayuda-el-ministerio-de-cultura-quien-lo-hara.html>

conocido documento del 2013, redactado en medio de la crisis económica por la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores que presentaba un proyecto titulado “Cultura Zero. Cultura española en el Exterior para tiempos de crisis”. Su programa, que no llegó a realizarse, se definía por ser [sic]: «0% presupuesto, 100% cultura; 0% ingredientes nocivos, 100% sabor o efectividad». «La cultura –se puede leer en el documento– es un valor esencial de la estructura social y tiene un poder regenerador para trascender la situación económica»; «la crisis económica no significa una crisis cultural». El documento identifica la cultura Zero con “productos de consumo: cero calorías, cero azúcar, cero alcohol, cero aditivos, cero ingredientes agresivos con el medio ambiente. “Zero” se ha convertido en sinónimo de saludable, sano, ecológico, cool, moderno”⁸.

La cultura no necesita el apoyo de la administración. No debemos pensar que siempre fue así. Pero fue en la crisis surgida en 2008 cuando se moldeó el relato definitivo del giro de una política cultural de corte francés, *l’action culturelle* que entendía la cultura como elemento de cohesión y debate social en el marco de los instrumentos del *soft-power* estatal, hacia un modelo ya desregulado, basado en la inversión, la plusvalía, y la productividad industrial. Las declaraciones de nuestro ínclito ministro de cultura -después algo matizadas por él mismo- y la política que representan, han dejado abandonadas a 720.000 trabajadores de la cultura, sin derecho a ERTE y con trabajos sometidos a una gran intermitencia. Mientras que en otros países como Francia y Alemania la cultura se ha declarado un bien de primera necesidad, con medidas especiales para protegerla, las ayudas que han llegado a los sectores culturales en España han sido irrisorias cuando no insultantes. Sólo determinadas acciones municipales (como las impulsadas por ayuntamientos como el de Barcelona) y de algunos gobiernos autonómicos han puesto parches a este descalabro.

Justo la semana pasada, el CoNCA, el Consell Nacional de la Cultura i de les Arts de Catalunya, hizo público el informe de daños causados por la pandemia en el sector cultural catalán en 2020: un 20% de los trabajadores de la cultura se han quedado sin trabajo a causa de la pandemia, un 10% han estado o continúan en ERTE y un 42% han visto reducido su trabajo. Los más afectados son los que desarrollan actividades presenciales. Encabezan la lista de los más afectados los artistas escénicos y musicales con una reducción de facturación del 72%. La música en vivo registró pérdidas del 94% de espectadores. Los museos pierden un 35% de los ingresos. Y lo de la digitalización parece haber sido un cuento: sólo el 8% de las organizaciones culturales catalanas admiten que su oferta digital genera ingresos significativos⁹. Pero seamos más precisos. El otro día fui a mi gestor fiscal para hacer la declaración de renta y le pregunté que me expusiera algunas conclusiones de cómo había ido el año fiscal 2020 entre sus clientes con profesiones culturales. La primera cosa que me dijo (y soy literal, porque tomé notas) es que después de la gente que trabaja en el turismo, la segunda mayor catástrofe se había dado en el sector

⁸ “Cultura Zero. Cultura española en el Exterior para tiempos de crisis”, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2013. URL: <https://soymenos.wordpress.com/2013/02/24/cultura-zero/>

⁹ Josep Playà Maset. 2021. “Un 20% de los trabajadores de la cultura han perdido el empleo por la pandemia”. *La Vanguardia*. URL: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20210701/7569360/precariedad-cultura-conca-vinyet-panyella.html>

cultural (exceptuando los profesores). Sus clientes han perdido entre el 30 y el 50% de poder adquisitivo. Por el contrario, médicos privados, especialmente psicólogos e informáticos han ganado un 30 o 40% más. Me contó que hacia el mes de junio de 2020, numerosos clientes del mundo de la cultura (detalló que sobre todo diseñadores, artistas, músicos, bailarines y gente de cine y teatro) se habían dado de alta en Glovo para poder subsistir. Que muchas de ellas y ellos se presentaron en tromba en los despachos de televisiones ofreciendo sus servicios, por cutres que fueran. Que las ayudas de 750€ de la Generalitat fueron un insulto a la inteligencia. Pero lo más importante, y lo transcribo con todas las letras: “La gente de la cultura, y en especial los intelectuales, son los que más difícil tienen reciclarse. Lo viven como una tragedia vital, de la cual mucha gente no se repone”.

Y aquí entra el tercer factor en esta ecuación sindémica en la que se está conjugando la cultura es la función social del arte, y en términos más generales, de la creatividad. Es muy importante disponer aquí del mejor instrumental de análisis y evaluación, y no lo digo usando estos términos para ironizar con el lenguaje sesgado de la academia, tan pernicioso en algunos aspectos, sino porque realmente creo que es esencial aplicar un fino bisturí a la hora de interpretar algunas de las dinámicas que se han manifestado con excepcional claridad durante estos dos últimos años. No es posible inferir escenarios en blanco y negro de estas realidades, pero sí necesario y urgente el comprender e identificar las líneas de fondo que las componen.

El discurso sobre la función de la cultura -no diremos en épocas de crisis, que ya lo son todas- se presenta aparentemente pivotando entre, primero, una noción desproductivista de los imaginarios, digamos una perspectiva subjetivista que desea sustraerse a los discursos de evidencia para proponer alternativas bioestéticas, y, segundo, una noción productivista de la creatividad, capaz de emanciparse de un pericilitado sentido autónomo de la producción cultural e insertarse en la vida social como un instrumento de transformación colectiva. Naturalmente, ambas nociones tienen a su vez estratos de sentido a menudo contradictorios. Mientras, en el primer caso, la voluntad de desproductividad está sometida a un implacable mercado del arte muy productivo, en el segundo, la cultura entendida instrumentalmente alienta la absorción de los imaginarios creativos en el seno de una industria plenamente mecanicista al servicio no precisamente de lo que es la imaginación, al menos tal y cómo la describió Baudelaire, y que, desde mi punto de vista, sigue siendo válida: la capacidad para revelar la relación oculta de las cosas con la intención de desvelar las apariencias de la realidad y sus efectos en nuestra forma de ver y sentir el mundo.

Yo, que comparto hábitat con los que viven en las vaporosas marismas que hacen de orilla a ambas nociones, soy de la opinión -nada estable- de que la producción cultural contemporánea, entendida a la manera de Agamben que veíamos antes, tomando distancia, haciéndose voluntariamente anacrónica, debe tener una voluntad explicativa y transmisible. Es decir, ya no se trata de que el arte nos revele lo subjetivo, sino de que sea capaz de armar instrumentos para revelar la condición, acaso falsaria, de lo objetivo, cuando es el concepto mismo de realidad el que está desapareciendo. Ya no se trata de un simple preguntarse quién soy, sino de tener la valentía de preguntarnos quienes somos, qué es lo que nos engarza, qué posibilidades tenemos no de salvarnos atomizadamente, sino como comunidad. Ya no es cuestión de pensar que el arte nos salva del frío, como decía el ministro, sino de preguntarnos por qué hace frío.

La actual pandemia ha puesto en el foco esta problemática de un modo radical, de un modo emergente, esto es, poniendo sobre el tapete dinámicas largamente labradas. En esta dirección, podemos observar cómo el diseño y las prácticas creativas enfocadas a *funcionar* como propuestas factibles en la mejora de muchos de los procesos y dinámicas de la vida social tienen hoy una oportunidad singular de conseguir más agencia y competencia públicas; no sólo porque numerosos instrumentos creativos han servido y sirven para solucionar urgencias y emergencias materiales, sanitarias, espaciales, psico-sociales, comunicacionales o culturales, sino porque esas prácticas y sensibilidades han puesto sobre la mesa la necesidad de hacerlo de una forma distinta a la que habitualmente promueve la sociedad del mercado y la plusvalía. Son prácticas y planteamientos que llevan años abogando por un tratamiento diferente de los principios rectores del diseño y de la creación, al poner la atención sobre la sostenibilidad, la transmisibilidad, la integración o la transversalidad.

No sólo hemos podido vivir en directo los beneficios de la aplicación de estos principios, sino que también es una oportunidad, acaso única, de incidir en vivo sobre las políticas futuras encaminadas a una gobernanza saludable de la comunidad humana y de su entorno. Esta cuestión es especialmente relevante en el ámbito del diseño y de las fuentes de las que se nutre. Diseñadores y auto-fabricantes textiles, ingenieros de software, diseñadores industriales, grafistas, artistas, pensadores, interioristas, pedagogos, arquitectos o urbanistas han estado desde el inicio de la crisis explorando, primero, las emergencias que se presentan a fin de dar respuesta o solución, y segundo, las posibilidades de aprovechar el contexto de urgencia para convencer a usuarios, productores y reguladores de que es posible “otra forma de diseñar el mundo”, en la conocida expresión de Víctor Papanek. Así pues, los términos “diseño”, “arte” o “creatividad” adquieren aquí y hoy una dimensión ontológica que los proyectan más allá de sus límites disciplinares tradicionales: lo que hay que volver a concebir y articular no son solo espacios y artefactos, sino también nuestras modalidades de interacción social, nuestras formas de “hacer comunidad”, nuestra relación con los ecosistemas que posibilitan la vida, nuestros modelos de desarrollo económico y productivo, nuestros imaginarios políticos. En este sentido la pandemia como *krisis* y *katarsis* puede ser oportunidad de cambios y transformaciones en ámbitos muy distintos y a escalas muy diversas¹⁰.

No obstante, también estas nociones utilitaristas corren peligrosamente parejas a otras interpretaciones de la necesaria construcción, deconstrucción y reconstrucción de lo objetivo. La cultura se presenta así enormemente problematizada en un entorno relatado mediante apelaciones a la incertidumbre y la volatilidad, que son, singularmente, la base central de toda producción cultural. Estamos pues en un estado de fagocitación de una escala descomunal. El rol de la tecnología es decisivo aquí. Por ejemplo, el creciente papel de la IA como dispositivo de veridicción y de certidumbre es inversamente proporcional al decrecimiento de la función de las ciencias humanistas en el actual pensamiento positivista. El “malestar post-teórico” expresado por la ingeniería surge del anti-intelectualismo imperante en sectores universitarios y en empresas tecnológicas gestionadas mediante economías de producto, y que ha permeado en las instituciones públicas que premian la

¹⁰ En esta dirección, ver el trabajo videográfico de Andrés Jarque e Iván Munuera, *The Transscalar Architecture of COVID-19* (2020). URL: <https://youtu.be/AD6khyFbBcQ>

investigación tecno-orientada y resultadista¹¹. Estos relevantes sectores consideran que las conclusiones de las humanidades y las artes en la exploración de la vida son especulativas en comparación a las nuevas capacidades que ofrecen los sistemas artificiales, muy hábiles en la creación de patrones de interpretación. No es casual, pues, que estos discursos se sitúen a la estela del positivismo estadístico que impregnó las ciencias sociales cuando éstas se formaron en el siglo XIX, puesto que se sostienen sobre una metodología de cuantificación cuyos porcentajes prescribirán un diagnóstico, lo que August Comte llamó “física social”. Una de las principales tesis esgrimidas en estos círculos influyentes es que estamos asistiendo al fin de la teoría clásica de las ciencias y alumbrando una nueva era exenta de imprecisión y cuyo paradigma principal es la ausencia de subjetividad en la recogida de los datos y en la inferencia de resultados¹². En el lenguaje del puro dato, no diluido por “las difusas ideologías” de las humanidades, se abre un mundo sin porqués “en el que no caben las hipótesis”¹³.

Los efectos de estas tendencias semio-técnicas en la definición de estatus cultural son grandes, y más, en una economía de los afectos. En entornos positivistas que interpretan la tecnología como el medio neutro y confiable de hacer frente a la realidad, es habitual apelar a una concepción de la cultura y de la vida ya exenta de tensiones ideológicas y regida exclusivamente por ciencias psicométricas y ecométricas capaces de predecir y gestionar¹⁴. El problema del contexto asume aquí un rol central, en especial cuando éste se interpreta como portador contaminado de unas ciencias sociales ajenas a la objetividad matemática adscrita a la informática. El contexto, repleto de dimes y diretes, de pros y contras, de matices y contramatices, se presenta como el problema. Se proponen así los datos como la solución ante la incertidumbre. Se confirma pues la metáfora que el sociólogo italiano Mauro Magatti propuso en 2019 sobre la base de lo que será el finiquito de la producción cultural en el futuro inmediato: “Sólo será cierto lo que es seguro, sólo será cierto lo que es medible”¹⁵. Fíjense en el alcance social de estas formulaciones: El 51% de los europeos apoya la reducción del número de parlamentarios nacionales y la asignación de esos escaños a un algoritmo. Más del 60% de los europeos de 25 a 34 años y el 56% de los de 34 a 44 años están entusiasmados con esta idea. La idea es particularmente popular en España, donde el 66% de las personas encuestadas la apoya¹⁶. Las Bienales de arte de Liverpool y de Bucarest, incluso la propia Bienal Whitney, propugnan que sean redes artificiales quienes ejerzan de comisarias. Las galerías y las editoriales cada vez más confían más sus planificaciones, contratos, adquisiciones y fichajes a algoritmos. Qué decir del cine de Hollywood o del cine en streaming, en donde la gran mayoría de guiones y producciones están ya siendo realizadas por máquinas inteligentes capaces,

¹¹ Ver Rosi Braidotti. 2020. *Coneixement posthumà*. Barcelona: Arcàdia.

¹² En una dirección crítica, ver Luca Gammaitoni, Angelo Vulpiani. 2019. *Perché è difficile prevedere il futuro*. Bari: Dedalo; en una dirección favorable ver Alessandro Vespignani. 2019. *L'algoritmo e l'oracolo*, Milano: Il Saggiatore.

¹³ Chris Anderson. 2008. “The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete”. *Wired*. URL: <https://www.wired.com/2008/06/pb-theory/>

¹⁴ Esta tesis ha sido largamente defendida en las universidades norteamericanas de ingeniería informática a partir de lecturas de autoras como Ayn Rand, quien definió durante los años 1970 la técnica como una práctica objetivista que debe desarrollarse bajo el precepto moral de la igualdad cultural. Para una visión actualizada de este pensamiento, ver Vespignani, *op. cit.*

¹⁵ Mauro Magatti. 2019. *Oltre l'infinito*. Milán: Feltrinelli.

¹⁶ Oscar Jonsson, Carlos Luca de Tena. 2021. *European Tech Insights. Mapping European Attitudes towards Technological Change and its Governance*. Centre for the Governance of Change. URL: <https://www.ie.edu/cgc/research/european-tech-insights/>

supuestamente, de saber lo que la gente quiere. Y así podríamos seguir en numerosos ámbitos de la producción cultural.

Todo eso estaba ahí, antes de la pandemia. Pero la crisis de la COVID ha venido a demostrar lo que muchos analistas llevan años señalando: "las epidemias, incluso antes que las urgencias médicas, son urgencias matemáticas"¹⁷. Michelle Mezza, en un notable libro titulado *Il contagio dell'algoritmo*, en el que describe la profunda sinergia que se ha producido entre gobernanza y tecnología a la sombra de la presente crisis sanitaria¹⁸, expone cómo el vocabulario, las figuras retóricas y las categorías conceptuales de la tecnología, la cultura y el COVID se han retroalimentado: contagio, transmisión, cadena, red, higienización, inmunidad, certidumbre. El riesgo del solapamiento entre el mantra tecnopolítico y una producción cultural de espíritu utilitarista está ahí. Así, la Unión Europea, dentro de su Pacto Verde para acelerar la neutralidad climática y de paso, contribuir a reanimar los maltrechos dominios culturales, ha puesto en marcha el proyecto New Bauhaus: inspirado por la Bauhaus alemana de los años veinte, quiere promover, "una iniciativa creativa e interdisciplinar que sea un espacio de encuentro para diseñar formas de vida futuras y que se sitúa en el cruce del arte, la cultura, la inclusión social, la ciencia y la tecnología"¹⁹. Se trata del proyecto cultural europeo más ambicioso de la historia reciente de la Unión, pero no deja de ser intrigante la apelación al "diseño de formas de vida futuras", que parece sugerir que la cultura debe adoptar la filosofía predictiva de la industria científica y tecnológica en detrimento de modos de construcción ecosocial no sometidos a plusvalías financieras. Igualmente, el gobierno de España ni está ni se le espera. En la lista de líneas estratégicas a cuya financiación europea aspira el gobierno de España, no figura ningún proyecto cultural. Es más, como reconoció el ministro Rodríguez Uribes, de los 525 millones de euros de los fondos europeos en cultura que le corresponden a España en los próximos tres años, todavía no se sabe cómo se gestionarán, a qué se destinarán, ni si su ministerio tendrá recursos y personal para ejecutarlos. Simplemente, han desaparecido las líneas estratégicas de una política cultural que debería estar al servicio de la comunidad creativa. Que España, único país en el mundo con más de 170 museos y centros de arte moderno y contemporáneo, no tenga recursos ni personal ni la mínima imaginación para ver qué se hace con ese dinero de la cultura, indica a las claras en dónde nos encontramos. Que no haya ningún plan tejido entre las diversas comunidades autónomas, municipios o entidades socioculturales de todo el estado, pone negro sobre blanco la concepción meramente cosmética y turística de la producción cultural en España.

Así pues, para ir resumiendo, nos encontramos ante una encrucijada que parece definir un pronóstico endiablado para la producción cultural que, al menos a mi, me interesa. Uno: frente a la complejidad de la vida se demandan formatos simples de interpretación que nazcan de sistemas integrados de gestión de la misma, algo que está en las antípodas de la reflexión cultural que necesitamos hoy, cuya potencia elemental se define en la apuesta radical por la complejidad, la multiperspectiva, la pluralidad, los matices y el anti-esencialismo. Frente a la volatilidad, se exige certidumbre, cuando el arte, si algo sé que es, es la demostración de la volatilidad y la obsolescencia de toda verdad, el arma más poderosa para hacer y deshacer mitos. El arte es el instrumento en el que buscamos la

¹⁷ Paolo Giordano. 2000. *Nel contagio*. Turín: Einaudi.

¹⁸ Michele Mezza. 2020. *Il contagio dell'algoritmo*. Roma: Donzelli

¹⁹ https://europa.eu/new-european-bauhaus/index_en

verdad a través de las falsedades, con el que abrir el espacio de incertidumbre que los lenguajes absolutos del cálculo utilitario han encerrado, aquello que el filósofo Federico Camagna denomina la “dimensión inefable de la existencia que no puede ser capturada mediante un lenguaje descriptivo y que escapa a todo intento de ponerlo a trabajar”²⁰. Las nuevas lógicas matemáticas pretenden todo lo contrario: buscar la falsedad entre las verdades, cancelar los espacios de incertidumbre. Primera condena a la cultura.

Dos: El arte, se nos dice, es inútil como fenómeno de cohesión colectiva mediante la fabricación de preguntas. La pandemia ha entregado al arte al dominio del bienestar social, esto es, a un terreno baldío ajeno a la disrupción. La cultura, se nos dice, quita miedos, ofrece calor, entretenimiento, cobijo, resguardo, mata el aburrimiento. Fue lo que oímos en el confinamiento. No hace preguntas ni da respuestas: es el eterno espacio autónomo de sensibilidad: es la propiedad privada, la privatización de las emociones, a cada dolor su medicina, en un contexto en donde lo real se disipa para dar lugar al deseo privativo, que se expresa exactamente igual en todos gracias al mercado limitado de anhelos y productos.

Tres: Sin embargo, existen trincheras en donde tratar con las preguntas y también gestionar los diversos tipos de respuestas. Todos lo que quisieron pudimos comprobar cómo durante cuatro meses, entre marzo y junio de 2020, cuando por primera vez en la historia del capitalismo el sistema global de la oferta y la demanda y de la movilidad de mercancías y personas se quebró casi por completo, fueron creadores, fotógrafos, diseñadores, makers, cineastas o músicos, los que se encargaron de ofrecer una determinada expresión social del mundo, los que nos contaron el mundo tal y cómo era en aquel momento, y sin museos, sin auditorios. Espacios y tiempos colaborativos en la intemperie, los mismos que han poblado nuestras calles desde hace años, décadas. La política cultural es la técnica de convertir en seta lo que es musgo, sacarla de su contexto y cortar el musgo. Pero el musgo tiende a renacer aquí o en otra parte.

Cuatro: La paradoja del mediador. La cultura del *do-it-yourself*, del Juan Palomo yo me lo guiso yo me lo como, caldo de cultivo de un enorme cúmulo cultural de las últimas décadas, que desplazaba a los traductores y mediadores culturales a roles secundarios, se ha convertido en la jugosa rentabilidad de los mediadores. Según Eurostat, el 70% de las conexiones a Internet generadas durante el confinamiento fue para consumir contenido cultural. Ese beneficio no ha llegado a los creadores, sino a los intermediarios: en la música, en el libro, en el cine, en el vídeo. La cultura zero, 100% experiencia, cero presupuesto.

Así que no nos engañemos. La cultura en pandemia ha sido el triunfo general de un relato sobre el tiempo, sobre la idoneidad de qué cosas caben en este tiempo. Ese ha sido el espejo en el que he visto también a mi madre. Ha sido una historia de vida y muerte, de gestión y descalabro, de pozos y luces al final del túnel. Mientras se cruzaba, lo importante era el vehículo. La cultura iba encima, en la baca del coche, inaccesible, inalcanzable, inútil, un exceso de peso.

Acabo: La incomodidad del público y de la política cultural ante una parte importante de la cultura contemporánea que pasa la mano a contrapelo no es consecuencia del arte, sino

²⁰ Federico Campagna. 2018. *Technic and Magic. The Reconstruction of Reality*. London: Bloomsbury.

precisamente su principal motivación. Porque, ¿quién creéis que le va a explicar a mi madre lo que está pasando en su casa, en el oikos? ¿Quiénes van a ser, sino los artistas? ¿Quién le va a relatar que las máquinas no son lo que parecen? ¿que las especies nos hablan desde la catástrofe, con gritos de desesperanza y con ideas de solución? ¿Quién le va a ayudar a imaginar el cambio climático? ¿Quién le va a hablar de revoluciones como el feminismo? ¿Quién le va a hacer reír con el fake continuo de nuestra aparente vida pública? En definitiva, ¿Quién le va a describir las causas de su molesta memoria histórica? Porque, cuando nos dicen, “Son ustedes un poco raros”, ¿no respondemos: “esa es nuestra intención?”. Gracias.