

## FEDERICO CAMPAGNA: UNA DEFENSA DE LOS ESTUDIOS CULTURALES

**Federico Campagna es escritor. Se licenció en Economía en Italia, especializándose, después, en economía de la cultura. Trabaja para la célebre editorial de pensamiento crítico y estudios culturales Verso, donde han publicado, entre otros, Slavoj Žižek, Jacqueline Rose (“modelo de lo que debería ser un intelectual público”, según Žižek) y David Harvey. En su último libro critica que el trabajo se haya convertido en una especie de mantra y un fin en sí mismo.**

De la entrevista:

“El posmodernismo ha supuesto una gran oportunidad de emancipación, la oportunidad de liberarnos de muchas cosas. El problema es que, como ocurre a menudo, el proyecto del posmodernismo ha sido reabsorbido por una serie de energías que nosotros llamamos el capitalismo, pero que, en realidad, son mucho más que el capitalismo. Cuando, por fin, teníamos un cielo libre sobre nuestras cabezas, llegó lo que Erich Fromm ha llamado «el miedo a la libertad»”.

“Baltasar Gracián se puede decir que fue un pionero en hacer estudios culturales”.

“La Historia del Arte es el “original” de los estudios culturales”.

“Es una estupidez decir que el arte es siempre algo bueno, que si vas, por ejemplo, a un museo es bueno para ti. Lo primero de todo, es un insulto para el arte, puesto que sería como decir que el arte es débil. No es cierto. El arte es fuerte, aunque también fuerte en el sentido equivocado.”

Mundo Crítico: Empecemos por el principio, por tus primeras incursiones en el terreno de la cultura. En “Through Europe” tu perfil dice que fuiste un activista literario. La conjunción de estos dos términos, la literatura y la política, ha sido siempre problemática, más o menos controvertida según el país de que se trate (un ejemplo claro es España) y su momento histórico.

Federico Campagna: En Italia es algo diferente, en el sentido de que, como sabes, en los años... digamos durante todo el siglo XX, cultura y política han estado asociados y, sobre todo, después de la Segunda Guerra Mundial digamos que hubo una hegemonía bastante fuerte de la izquierda a nivel cultural en Italia y, por tanto,

la producción cultural, sobre todo la de la alta cultura, digámoslo así, siempre ha sido muy política y de izquierdas: de Gramsci a Pasolini, etc. etc. En Italia es, por tanto, bastante normal que se dé esta conjunción. En mi caso, yo era un “activista literario” en el sentido de que junto a otros chicos de mi edad, veinteañeros, dirigíamos un centro social, prácticamente un “squat”, donde organizábamos algo que se llamaba Evelyn, un grupo de poesía callejera que funcionaba bajo un nombre colectivo. La idea es que íbamos por la ciudad pegando en las paredes carteles enormes donde habíamos escrito poesías o estampado imágenes o pequeñas historias. Lo único es que siempre firmábamos como Evelyn, no se firmaba nunca con un nombre propio, sino con este nombre colectivo. La idea era la de tener un “pasamontaña literario”, un “balaclava” literario. Estábamos influenciados en parte por los zapatistas, un poco por el budismo, Luther Blisset estaba también en nuestro horizonte de referencias y, obviamente, los situacionistas. Por tanto, se trataba de una mirada bastante anárquica. Cada uno podía escribir lo que quería. De un lado mirábamos a los situacionistas, porque la idea era tomar de nuevo la ciudad o volver a un modo de vida donde era importante la topografía de la ciudad y las situaciones de la ciudad, y de otro estaba la política.

M.C: ¿Érais un grupo psicogeográfico?

F.C: Sí, también, un poco. Esa era la idea de fondo. De manera individual, cada uno de nosotros tenía una historia diferente que contar. Yo siempre he sido muy activo políticamente. Antes pertenecía a pequeños grupúsculos de izquierda, y luego me he movido hacia la autonomía y luego hacia el anarquismo. Y desde entonces me he ocupado siempre de anarquismo. Desde entonces hasta ahora. Mi libro trata, en realidad, sobre el anarquismo. En Evelyn había gente con posiciones diferentes, pero todos estábamos en la zona del anarquismo. En contacto con los centros sociales, que es una situación italiana. En Italia hay una red de centros sociales, un área “antagonista”, pero que tiene un punto de vista anárquico. Los centros sociales nacen durante y después la época más intensa de los sesenta y setenta, luego en los ochenta y noventa surgen los “squats”, pero a diferencia de los squats ingleses que normalmente son viviendas, habitadas normalmente por artistas, y privadas, en Italia son espacios públicos de agrupación y de producción cultural y política, como en Ámsterdam. Y también como en España, no son muy diferentes en España.

M.C: ¿En los académicos y literatos que conformaban la Universidad italiana, también se daba esta conjunción entre lo político y lo cultural?

F.C: Sí, sobre todo ahí, en la Universidad. Después de los sesenta y setenta, los académicos eran cada vez más de izquierda, pero también los estudiantes eran de izquierda. Este fuerte componente político de izquierda no solamente se dio en la universidad sino también en los institutos.

M.C: ¿Cómo afecta, entonces, y cómo se implanta el estructuralismo, la autonomía del artefacto cultural, la muerte del autor?

F.C: Lo que hacíamos nosotros con Evelyn tenía que ver con algo de eso, porque firmábamos con este nombre colectivo, no con la firma de un autor concreto, pero esto no lo hemos inventado nosotros, obviamente, nos hemos inspirado en Luther Blissett. En los años noventa, Luther Blissett ha inventado Q y luego ha sido un boom. Son también bastante famosos en Inglaterra. Desconozco si lo son en España. Luther Blissett es un colectivo sin barreras, sin fronteras. Lo que sucedió luego es que Luther Blissett se “suicidó” y el nombre se hizo de dominio público. Ahora puedes crear una obra y firmar como Luther Blissett. Este fenómeno, que ocurrió en Italia en los noventa, parte sobre todo de la ciudad de Bolonia, donde trabajaba Umberto Eco y otros intelectuales como Franco Berardi “Bifo”. Por tanto, la ciudad más “punk”, más “cyberpunk”, más autónoma, siempre ha sido Bolonia. Mientras que en Roma o en Milán han sido algo más conservadoras. Es en Bolonia donde más se ha experimentado. Así que en Italia, la cuestión de la muerte del autor está asociada a Bolonia. La referencia fundamental era esa y es por ello que terminé trabajando con Bifo.

M.C: Sin embargo, “matar” al autor individual y sustituirlo por una voz colectiva no supone, en realidad, “la muerte del autor”.

F.C: Sí, ahí, en efecto, hay un problema. Visto que había una dimensión política en Evelyn, queríamos construir algo que fuera un recipiente, Ernesto Laclau, el filósofo argentino, lo llama un “significante vacío”, a través del cual fuera posible construir una forma colectiva que no fuera monolítica. Por tanto, la idea de crear Evelyn era la de crear una firma que todos pudieran usar, que no representaba a nadie pero que en realidad nos representaba a todos, es decir, que se trataba de algo que nos permitía insertar una dimensión política y colectiva en la obra. Si en vez de eso, hubiéramos llevado al extremo el discurso de la autonomía de la obra, por la que la obra se basta a sí misma, habríamos corrido el riesgo de terminar en

una situación animista, chamánica, en la que la subjetividad reside en lo inorgánico y lo orgánico se limita a contemplarlo. De ese modo la acción política habría resultado más difícil. Políticamente, pienso que es importante detenerse en un punto en el que aún se da la posibilidad de acción. Más allá de ese punto, la forma política se vuelve más complicada.

M.C: ¿La firma colectiva no es restarle al arte su rasgo más definitorio, su radical individualidad?

F.C: En el caso de Evelyn era diverso porque la producción y el contenido de las obras de Evelyn eran individuales. La forma, estoy de acuerdo contigo, es siempre individual. Cuando el contenido trasciende la individualidad, en ese momento se vuelve propaganda, propaganda de todo tipo, no solamente de estado sino cuando la obra de arte representa a una etnia o el género o lo que sea. Aunque en el caso de Evelyn la forma era individual, el contenido era individual, pero lo político residía en la vía de transmisión de esa forma y ese contenido. El problema de la autonomía en relación a Evelyn era cómo crear una subjetividad colectiva, una presencia y una acción colectiva, pero manteniendo la singularidad de todas las personas que estábamos implicadas en el proyecto.

M.C: ¿Pero es posible crear una subjetividad colectiva para una obra de arte y mantener la singularidad?

F.C: Al menos lo intentamos. La idea era interesante. En aquel tiempo nos embarcamos en aquello sin entender, quizá, lo que estábamos haciendo. Actuábamos de forma espontánea. Ahora, con la perspectiva del tiempo, puede que entienda mejor lo que queríamos hacer. Existe siempre el problema de la supraindividualidad y la individualidad, entre la colectividad y la singularidad.

M.C: Esa articulación siempre resulta difícil.

F.C: Siempre es difícil, pero es una cuestión central, en mi opinión. En el caso de Evelyn, lo interesante es que esta identidad colectiva, la colectividad, era falsa, era Evelyn, una persona que no existe y, por tanto, de alguna manera era como recordarnos que, en el fondo, la colectividad es siempre una ficción, que nunca existe de verdad, que no existe de verdad la patria, la comunidad identitaria, es siempre una ficción. Lo que de verdad existe son las personas. Pero, sin embargo, estas construcciones resultan útiles. Es importante saber que una ficción es un instrumento que puede usarse si resulta útil. Nosotros firmábamos como Evelyn

siempre que nos era útil, cuando no nos servía para nada, manteníamos nuestra individualidad.

M.C: ¿Sigue habiendo grupos de este tipo en Italia?

F.C: Vivo fuera de Italia desde hace muchos años, así que no lo sé. He estado en Milán hace pocos meses y he visto que había cosas similares, sí. No lo sé, pero espero que continúe.

M.C: Hablemos ahora de los estudios culturales. ¿Cómo llegas a ellos?

F.C: Empiezan a interesarme a partir del momento en que empiezo a trabajar en el mundo del arte contemporáneo, luego en el sector editorial. Lo que a mí me interesaba era la conjunción entre la producción cultural y algo que va más allá: el exceso de la producción cultural, la diferencia entre cultura entendida como entretenimiento y cultura entendida como instrumento. La cultura hoy tiende a ser representada como entretenimiento.

M.C: ¿También la alta cultura?

F.C: En realidad, la forma de representar hoy la cultura hoy es el entretenimiento. Yo creo que en el *mainstream* cultural, toda la cultura es entretenimiento.

M.C: Pero, leer, por ejemplo, a Adorno, ¿es entretenimiento?

F.C: A decir verdad, la manera en que se representa a la cultura es más compleja. De un lado, se presenta como entretenimiento; de otro, como elemento identitario. Bordieu lo llamó “el capital cultural”, es decir, algo que te define como persona culta, una persona que posee un capital cultural. Esta mezcla de acumulación identitaria del capital cultural y de entretenimiento, en el sentido de ser algo que no sirve para nada, yo creo que es peligrosa. A mí lo que siempre me ha interesado es ver cómo la cultura pueda utilizarse de diferentes maneras, cómo puede convertirse en un instrumento, instrumento de una acción política colectiva o bien de una acción ética individual. En este momento estoy inclinándome más hacia esto último.

M.C: ¿Y si no fuera ni acción política ni ética individual? Es decir, ¿existe la posibilidad de que la cultura no sea “acción” ni instrumento de nada?

F.C: Entonces es “vida”. No lo sé. Es una cuestión complicada, entender dónde acaba la vida en sí misma y dónde comienza lo que es instrumental a la vida. En mi

libro lo que pretendo es abordar esta cuestión con respecto al concepto de “trabajo”. La idea de fondo es la de que el trabajo no es vida, está desconectado de la vida y debería ser instrumental a la vida... cuando algo se convierte en un fin en sí mismo, se vuelve una imposición, una prepotencia y una religión. La línea ahí es frágil, es decir, sutil. Pero, ojo, el problema es que cuando hay cosas que se vuelven fines en sí mismas, porque nos obligan a trabajar, entonces se convierten en elementos religiosos. Max Stirner los llamaba “fantasmas”. Es evidente que no puede medirse con precisión dónde termina la vida y donde comienza el resto, también porque la tendencia de estas cosas abstractas es la de colonizar la vida, invadirla, pretender que formen parte de ella. Ese trabajo de distinción es muy complicado, muy circunscrito, pero también muy importante.

M.C: Se ha dicho que el rechazo del trabajo es un concepto central de la obra del filósofo italiano Antonio Negri. ¿Ha tenido Negri influencia en tus ideas sobre el trabajo?

En absoluto. Negri no me ha interesado mucho particularmente. En economía se habla de “la paradoja de la supestar”. Un musical, por ejemplo, lo componen personas que más o menos son equivalentes entre ellas, pero solamente una es la superstar y los otros no. ¿Por qué? En economía decimos que eso se debe a una “economía de la atención”. Por una cuestión de simplificación, no podemos prestar atención a todos, debemos elegir a una persona que se erija en portavoz y que represente a los demás. En sí misma, esa persona no posee nada que le haga superior. Se trata sólo de “la economía de la atención”. Toni Negri es la superstar de la autonomía italiana. Es un pensador, por supuesto, interesante pero hay muchos otros que son igualmente interesantes. Yo no he prestado atención de manera específica a Toni Negri, sino a gente como Bifo en lo que se refiere a la autonomía, a los “indiani metropolitaní”<sup>1</sup>, a Pablo Echaurren, quienes, en mi opinión, tenían cosas que decir igual de interesantes, lo mismo que otros grupos que se engloban bajo lo que se llamó “el movimiento aristocrático” de Bolonia.

M.C: ¿Tus ideas sobre el trabajo se inspiran en este grupo?

F.C: En relación al trabajo, no he necesitado referencias. Me ha bastado con reflexionar sobre mi propia vida. Para comprender muchas cosas, basta mirar la vida de uno. En la Europa medieval, por ejemplo, con la idea de la tierra de Cockayne, ese país mítico en el que había abundancia de todo y no se tenía que trabajar o, por ejemplo, en el folk americano, la Big Rock Candy Mountain, vemos que el tema del rechazo al trabajo no nace con la autonomía.

---

<sup>1</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Indiani\\_Metropolitani](http://en.wikipedia.org/wiki/Indiani_Metropolitani)

M.C: Es un tema bíblico.

F.C: Sí. La gran maldición que Dios da a la humanidad es la de decir: “Morirás y tendrás que trabajar”. Y también, “tendrás que parir”. Así que son tres maldiciones. La palabra que usáis en español, “trabajo”, viene del latín *tripalium*, que era un instrumento de tortura, una cruz, donde te ataban y te quemaban vivo. De ahí viene “trabajo”. En italiano, “lavoro”, viene del latín “lavere” que significa “caminar con esfuerzo bajo un gran peso”. Por tanto, el rechazo al trabajo es algo que siempre ha existido. Es típico de la cultura aristocrática, por ejemplo. Por lo que la idea de una verdadera libertad, es siempre una libertad del trabajo. En realidad, los autónomos [se refiere al movimiento histórico de los autónomos de Bolonia] han tomado parte de esto y lo han utilizado para una cierta operación política, aunque, en realidad, viene de muchísimo antes.

M.C: En tu libro sostienes que existe un fetichismo del trabajo.

F.C: Sí.

M.C: Y que esto es en sí y por sí mismo un mal.

F.C: Sí. El fetichismo es en sí y por sí mismo un mal, en el sentido de que puede ser... No, me corrijo: El fetichismo en sí mismo no es un mal, porque puede ser un modo de entablar una experiencia con las cosas, de conocer las cosas y de entrar en relación con las cosas, también, quizá, un modo sexual de concentrar una energía, etc. Cuando el fetichismo se convierte en religión, entonces sí que es un mal, es decir, cuando se convierte en una relación algo animista, es decir, la idea de que algo externo a ti tenga una subjetividad, que haya más sujetos que seres humanos. De Castro por ejemplo, da una definición de animismo, la de que cuando vemos las cosas no nos preguntamos “¿qué?” sino “¿quién?”, es decir, la idea de que haya más sujetos que seres humanos, esto es, que todo (el cenicero, la mesa, las rocas, los animales, las plantas) tenga, entre comillas, “un alma”. Esto es el animismo. El problema se presenta cuando entras en una relación con entidades abstractas, por ejemplo el trabajo, Dios o la patria, en la que estas cosas te dicen lo que tienes que hacer. En mi libro las llamo “abstracciones normativas”. Esto sí que es peligroso. Porque es entonces cuando uno empieza a razonar de una manera totalmente diferente. Las subjetividades abstractas, por ejemplo el capital, son cosas diferentes a uno mismo. El hecho de que existan de verdad o no existan de verdad es irrelevante. También el hecho de que tú y yo existamos realmente es incierto, por tanto, esto no es el problema. El problema es que existen sobre la base una

dimensión que es diferente a la humana. Las abstracciones existen, por ejemplo, a nivel temporal en un plano de inmortalidad, mientras que los seres humanos existen en un plano de mortalidad biológica. Por tanto, el tipo de exigencias a las que nos somete una abstracción son diferentes a las que podemos alcanzar. Los intereses de una abstracción normativa son diferentes a los intereses de un ser humano, etc. Esto es algo que yo he aprendido de Stirner. Para mí Stirner ha sido la influencia más fuerte. Stirner ha entendido muy bien esto. Por eso me ha dado mucha satisfacción presentar su libro [en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres] el otro día; además, esta nueva edición en inglés de Stirner [The Ego and His Own] ha sido iniciativa mía.

M.C: ¿Cómo se produce esta conversión del trabajo en una abstracción normativa?

F.C: Se trata de una evolución interesante y preocupante de los últimos tiempos. En las formas más tradicionales, el trabajo normalmente tenía un fin. En general fue siempre una forma de esclavitud, en el sentido de que ha sido siempre una manera de sacrificarse, uno se sacrificaba en el nombre de algo: en nombre de la patria, de Dios, de la familia, etc. Pero el trabajo era un instrumento para sacrificarse por algo. Lo que era ya un mal. El hecho es que llega un momento, en los últimos años y gracias a los acontecimientos políticos, pero también gracias a la filosofía, y por tanto gracias al posmodernismo, en que se produce una crisis de las “grandes narraciones”, de la ideología. Lo que nos ha hecho sospechar de grandes conceptos como Dios, la patria y la familia. Ha supuesto también una gran oportunidad, gracias al posmodernismo, de liberarnos de tantas cosas. El problema es que, como ocurre a menudo, el proyecto del posmodernismo ha sido reabsorbido por una serie de energías que nosotros llamamos el capitalismo, pero que, en realidad es mucho más que el capitalismo. Cuando, por fin, teníamos un cielo libre sobre nuestras cabezas, llegó lo que Erich Fromm ha llamado «el miedo a la libertad». Nos ha resultado difícil reapropiarnos de nuestra vida y re-singularizarnos. Al no tener un nuevo dios que sacrificar, ya sea la patria, la familia o lo que sea, hemos decidido transformar, como digo en el libro, una oración, el trabajo que tenía a Dios como fin, en un mantra es decir, en una oración que es un fin en sí misma. De esta forma hemos divinizado el trabajo mismo. Esto es una forma de religión que se vuelve casi sublime, un misticismo maravilloso, en cierto modo ha sido algo extraordinario de ver. El problema es que conlleva una absoluta resignación y un abandono de las propias posibilidades de vivir como seres humanos mortales. En este sentido, existen relaciones entre cosas bastante fuertes, por ejemplo que el capitalismo se desplace cada vez más sobre un plano libidinal.

Es una situación en la que el deseo de uno nunca se transforma en algo que te ayuda a vivir una parte de la vida, es decir, que te enriquece. Al contrario, se convierte en una fuerza de la que eres esclavo.

M.C: El posmodernismo, entonces, podría haber sido emancipatorio y se ha vuelto una forma de esclavismo.

F.C: Eso sucede a menudo, pero también se critica el proyecto posmodernista sin haberlo comprendido realmente. Mi opinión es que el posmodernismo en sí mismo es un instrumento filosófico, que puede usarse de un modo o de otro. Los instrumentos son siempre neutros. El posmodernismo tiene potencialidades emancipatorias, pero esto no es suficiente. Por ejemplo, la deconstrucción es un instrumento importante, es decir, te puede ayudar a avanzar hacia la emancipación, pero necesita tener un complemento, poseer algo más.

M.C: De la deconstrucción se ha dicho que es “the labour of the negative”.

F.C: Sí, pero en Derrida es un trabajo negativo pero también positivo. Por ejemplo, en su obra sobre la mortalidad, Derrida consigue insertar la cuestión de la deconstrucción en el interior de un aparato que es humano, que es en el que vivimos, que tiene límites que son también positivos. Los límites biológicos, los límites de la mortalidad, y también la posibilidad de vivir en el interior de estos límites. Entonces, en mi opinión, sería importante, y esto es lo que pretendo conseguir, tomar la parte, digamos, negativa del posmodernismo e intentar complementarla con una parte positiva que en mi libro llamo “aventura”, que no es sino ética, una ética anárquica que Bifo llama “terapia”, por ejemplo, que Guattari llama la “caosmosis”, que es la creación de una letanía ritornello, es decir, la posibilidad de singularizar la propia vida. Max Stirner lo llama “ownness”, la propiedad. Yo creo que estas son las partes que complementan la deconstrucción. Usando la terminología de Deleuze y Guattari, hay un elemento de deterritorialización que debe complementarse con un elemento de re-territorialización. Lo que ha sucedido es que con el posmodernismo hemos deterritorializado muchas cosas. Luego, ha llegado, por ejemplo, el capitalismo, aunque no sólo el capitalismo, que ha llevado la deterritorialización aún más lejos y con la economía financiera ha efectuado una deterritorialización completa, y luego ha llegado el fascismo nuevo que ha re-territorializado. Los nuevos fascismos no son solamente los *skinheads* con el brazo en alto, sino que también hay muchos pequeños fascismos de las identidades. Esto, por ejemplo, es interesante.

M.C: En lo que se refiere al uso de la palabra “fascismo”, ¿no estamos banalizando el acontecimiento histórico al utilizar el término para denominar a fenómenos diferentes?

F.C: Utilizo la palabra fascismo porque es un término sencillo de comprender. Se puede llamar de un modo algo más técnico, una “re-territorialización conservadora”. Hay algo que Guattari llama “el espasmo”, que es típico del capitalismo contemporáneo, que no es sino la gran pérdida de puntos de referencia que conduce a un espasmo, a una contracción. Por ejemplo Wilhem Reich hablaba del fascismo como una cristalización, una congelación, un encogimiento de energías libidinales. Hay un momento de apertura para luego cerrarse de manera muy fuerte. Este cerrarse de nuevo luego toma la forma de... yo lo llamo fascismo. En relación a esto, creo que es interesante ver lo que ha sucedido con los movimientos homosexuales, con la emancipación de los homosexuales, que han tenido una trayectoria muy interesante. Por ejemplo, a principios del siglo XX, tenían a su disposición fuerzas deterritorializantes muy poderosas. Con la emancipación homosexual empiezan a destruirse toda una serie de barreras, llegando a un punto donde ven un horizonte de autonomía. Algunos buscaron re-territorializar de manera positiva, emancipatoria, a través de experimentos como comunas donde se practicaba el amor libre o la manera en que pensaron de otra forma la idea de la “comunidad”, el modo de convivencia, etc. Otros, y desgraciadamente son los que por el momento han ganado, intentan re-territorializar estas fuerzas con potencial emancipatorio de manera muy conservadora. Por eso yo soy escéptico con la idea del matrimonio gai. El proyecto de emancipación homosexual no quería, no tenía como objetivo al principio el de re-territorializarse de la manera más conservadora de todas. Quería algo más. Y, sin embargo, lo que ha sucedido es que se ha re-territorializado de la forma más conservadora. Y no sólo eso. Por ejemplo, en los ataques a los países del medio oriente tienen, a menudo, como excusa defender los derechos gais, como demuestra el modo en que Israel se presenta como defensor de los derechos de los homosexuales, la forma en que en Inglaterra la “English Defence League”, los neofascistas, se presentan a ellos mismos muy vinculados a las cuestiones homosexuales, demuestra que ha habido una re-territorialización que, por desgracia, se ha desplazado hacia el fascismo. Esta es la cuestión.

M.C: Sin embargo, ¿no forma parte del proyecto emancipatorio? Es decir, ¿no hay una serie de fases por las que pasa el que está sometido a cualquier forma de sometimiento, de manera que, primero, han de reconocérsele los derechos de que

gozan todos los demás, es decir, conseguir la “igualdad” para luego trabajar por la propia “diferencia”?

F.C: Quizá esto es cierto a nivel de la historia de la Humanidad, es cierto para las grandes historias del mundo. El problema es que tú y yo no somos la “gran historia del mundo”. No disponemos de ese tiempo. Para ti y para mí eso es irrelevante. Si saldrá mañana, cuando no estemos, el gran sol del avenir ¿de qué nos sirve a ti y a mí cuando estaremos muertos? Por tanto, yo creo que los individuos no pueden esperar a que se produzcan las grandes transformaciones históricas. De tener lugar una revolución, ésta debe producirse en nuestras vidas, mientras estamos vivos. La posibilidad de re-territorializar de manera emancipatoria puede ocurrir ahora, es más, debe ocurrir ahora, si llega mañana, es como si no hubiera ocurrido. La “verdad”, es sólo el individuo mortal.

M.C: Volviendo a tu libro, mientras lo leía tenía la impresión de estar frente a un libro de auto-ayuda de nivel filosófico.

F.C: Tienes razón. En la primera página digo que el libro está escrito y dedicado a los adolescentes. Es la primera frase del libro. La idea era escribir algo que pudieran leer los *teenagers*, es decir, personas que no tienen un vocabulario filosófico. Un dato interesante: el *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari había sido escrito para los adolescentes. En teoría, luego en práctica fue otra cosa.

M.C: Es la idea que tuvo Fernando Savater con *Ética para Amador*.

F.C: Sí, la idea de fondo es que yo creo que la filosofía o es útil o no es filosofía.

M.C: De ahí que hayas elegido un estilo sencillo de escritura y un tono específico.

F.C: Para mí era importante escribir de manera simple pero no simplificadora, algo que fuera leíble. Yo me inspiro mucho en la filosofía de antes de Kant, es decir, antes de que la filosofía se convierta en un asunto de “profesores”. En la época de Montaigne, junto a muchos otros que le precedieron, por ejemplo, eran gentilhombres que escribían para otros gentilhombres, no era una cuestión académica, era algo distinto. Durante la Edad Media, sin embargo, fue diferente. Tomás de Aquino es un profesor. La filosofía no profesoral era la de, por ejemplo, los filósofos helenísticos: Epicuro, los cirenaicos, Diógenes, etc. Lo que ellos hacían, sobre todo Epicuro, era “auto-ayuda”, es decir, proporcionaban

instrumentos éticos que las personas podían usar en su vida. Este tipo de filosofía es muy útil y funciona muy bien. Si te das cuenta, ahora, por ejemplo, los únicos libros que de verdad se leen y que venden millones de copias, son los libros de auto-ayuda. El problema de los libros de auto-ayuda es que al nivel del contenido no son muy buenos, a menudo son bastante malos... Pero los libros de auto-ayuda tienen una dimensión adicional: son libros que no solamente lees sino que también pones en práctica. Yo trabajo para una editorial de filosofía y mucho de nuestros libros, aunque sean muy buenos, son libros que lees pero que no puedes poner en práctica. Yo quería escribir un libro que se pudiera “poner en práctica”. De ahí que mi interés se esté desplazando ahora hacia los videojuegos. Ahora me gustaría, como siguiente paso, escribir un videojuego que es algo donde uno consigue poner en práctica o al menos ver cómo funcionaría la filosofía. Esta dimensión, la de que la filosofía sea un instrumento para la vida, es importantísima y es la consecuencia necesaria e inmediata de pensar que todo lo que existe es la vida mortal. Si la filosofía no funciona en los setenta y algo de años más o menos de vida que tenemos todos (yo fumo, así que para mí serán menos), entonces no sirve para nada.

M.C: Queda entonces claro el porqué del estilo de tu escritura. Y en cuanto al tono, ¿no adoptas un poco la voz del profeta?

F.C: Algo de eso hay, visto lo que yo hacía antes, cuando trabajaba con esta idea del “no-autor” de Evelyn... el problema que teníamos con Evelyn era que un autor es siempre un profeta. Un autor es siempre alguien que tiene un elemento vagamente normativo, es decir, que te dice qué tienes que hacer. Ahora bien, a partir del momento en que escribo un libro y lo firmo con mi nombre, ya no puedo fingir que eso no existe. Cuando escribes un libro, es evidente que hay siempre alguien que dice “yo sé esto y esto otro y debes hacer esto y lo otro”. No hay modo de huir de eso. Entonces, en vez de pretender que eso no es así o ser hipócrita, he mantenido ese tono, es decir, un tono vagamente profético. De nuevo, aquí, me he remitido a las primeras experiencias filosóficas de la Grecia antigua. Si te fijas hay muchos filósofos griegos que tienen este tono profético, que obviamente no es verdad. Por ejemplo, Parménides en *El camino de la verdad*, también Pitágoras decía que había recibido revelaciones divinas, Empédocles afirmaba que él mismo era un Dios... Este elemento, digamos, profético es típico de un cierto lenguaje filosófico. En mi opinión, ayuda, porque ocurre como cuando un médico, por ejemplo, se pone la bata blanca. La bata blanca te comunica el mensaje de “fíate de mí, yo soy alguien que sabe”, es decir, te da una cierta posición que, por ejemplo en el terrero del psicoanálisis, te permite

establecer una relación en la que se presupone que el analista es la persona que sabe del tema. En la relación entre el autor y el lector ocurre igual, también existe ese elemento. No se puede evitar. Por tanto, yo no oculto esa realidad y finjo que tú y yo somos iguales, que el autor y el lector sean en realidad lo mismo, sino que la exhibo. A nivel político, el hecho de disimular, de ocultar el hecho de que haya una diferencia en la relación no sustancial es el *Berlusconismo*. Berlusconi es alguien que en el fondo le está diciendo al ciudadano común “tú y yo somos iguales”, “nuestra relación de amigos”, “nuestra relación es paritaria”. Pero eso no es cierto. Eso es populismo. Por tanto, yo en vez de fingir que soy un amigo que te está hablando, ya que soy el autor, me comporto como un autor. Luego, está claro que si a ti no te gusta lo que digo me puedes mandar a la mierda. Si soy el autor me puedes mandar a la mierda. Pero si soy tu amigo no. Paradójicamente, es mucho más desleal la “falsa amistad” [risas].

M.C: ¿No va eso en contra de lo que ahora se estila, la fluidez en el pensamiento, la expresión que se adapta al “monólogo interior”, al cuestionamiento, a la duda, el hecho de que dentro de cada uno somos “muchos”?

F.C: Se puede escribir así pero es falso. Por ejemplo, Fernando Pessoa, que a mí me gusta mucho, era en realidad tantas personas. Él decía que Fernando Pessoa en realidad no existía, pero cada una de sus “personas” hablaba como una sola persona sola. Alberto Caeiro habla como Alberto Caeiro, Álvaro de Campos habla como Álvaro de Campos, etc. Cada uno de ellos es uno. En la comunicación, cuando tienes algo que decir, tienes que decirlo como uno. En la vida puedes ser una multitud, cuando escribes un libro tienes que tener una sola voz. Un libro no es la vida, es un instrumento, la cultura no es la vida, es un instrumento. La vida es otra cosa, es lo que está antes y después de la cultura, y es más importante. Mucho más importante. La vida no la puedes contar. Puedo contar algo y fingir que soy el autor, una voz que dice cosas, pero la vida es otra cosa.

M.C: Se trataría, entonces, de no hacer de la cultura el “Big Other” [en el sentido de que estamos sometidos a ella, de no convertirla en un dios]

F.C: Sí, exacto, por eso puedo decir que “juego” el juego de la cultura de la producción, pero al mismo tiempo...

M.C: ¿Pero podemos, de verdad, elegir estar fuera de la “cultura”? Freud decía que la cultura nos esclaviza pero no estar dentro de ella nos neurotiza.

F.C: Sí, a este respecto a mí me gusta el caso de Baltasar Gracián, que puede considerarse que fue el primero en hacer “cultural studies”. Baltasar Gracián tiene

una visión del mundo y de la cultura que es maravillosa. Yo lo coloco junto a Max Stirner. Aunque era jesuita, era un anárquico, un personaje increíble y sometido a un olvido inmerecido. Gracián, por ejemplo, ve la cultura y el mundo en el modo típico del barroco español de su tiempo: como un teatro, una ficción por la que estás dentro de la cultura pero la cultura no es verdad, no es nada en sí misma, es una “cosa” y no un “quién”. Gracián no hace fetichismo de nada, él se fija en todos los aspectos de la cultura, desde el tono de la voz a la etiqueta, etc. como si fuesen colores en la paleta de un pintor. En sí mismos no son nada, es una masa que se puede usar. Esto es un modo para hacer avanzar los estudios culturales.

M.C: ¿Qué le contestarías a los que sostienen que los estudios culturales están “agotados”?

F.C: Yo pienso que todavía no han iniciado [risas]. En la tradición inglesa nacen con Stuart Hall hace sólo una decena de años. ¿Cómo podrían agotarse en sólo diez años? La metafísica todavía sigue estando ahí después de 2500 años. Por tanto, no es así, es evidente que no es así.

M.C: ¿Qué son en realidad los estudios culturales?

F.C: Depende. En realidad depende. Es un modo de mirar la producción cultural, el mundo, un modo de entender la cultura. Y luego, ¿qué es la cultura? Esa es una buena pregunta. Por tanto, es un modo de ver la producción cultural y la cultura en un contexto socio-económico. Es lo que hacía Gramsci, por ejemplo. Los estudios culturales son más especializados que el pensamiento crítico. Se especializan y es importante esa especialización. Luego, definir exactamente qué es la cultura es algo difícil.

M.C: ¿Por qué son importantes los estudios culturales?

F.C: Porque ha sucedido algo por lo que la cultura, palabra difícil, insisto, de definir, aunque de manera muy de andar por casa podríamos decir que se trata de todas aquellas maneras de observar las cosas, el mundo, de asignar un valor y sobre todo de dar sentido a una serie de cosas, personas, costumbres, etc. que nos consiente de dar un significado, ya sea colectivo o individual. En general, la cultura se ve como significado colectivo, compartido, a nivel global o comunitario o territorial. Por tanto, esto en realidad significa “todo”. La cultura en realidad es todo. El problema es que este modo de asignar significado a las cosas en el pasado era más explícito... Baltasar de Castiglione, que era un cortesano del Renacimiento italiano, escribió por ejemplo un libro de manera muy clara y canónica sobre cómo comportarse. En la sociedad feudal eran muy claros a la hora de explicar por qué

era necesario comportarse de un cierto modo, cómo comportarse, cuál era el significado de todo... Hoy es diferente, es menos claro, más silencioso e interno y mucho más difícil de entender. En este sentido es importante decodificar la cultura porque es menos simple de leer. Por tanto, es importante porque es el código interno a la cultura lo que transporta una serie de comandos que te ordenan en un cierto modo y que te insertan en la sociedad en un cierto modo. Son los hilos del Burratino, que son invisibles. Por eso es importante conseguir leerlos. Pero no es suficiente con eso. Uno puede saber muy bien el material con el que está hecho un proyectil, cuál es su trayectoria, las leyes físicas que lo gobiernan, pero si te disparan te mueres aunque lo sepas todo sobre el proyectil. El problema es, entonces, entender cómo ir más allá, cómo desviar la trayectoria del proyectil y utilizar toda esa energía para otros fines. Esto va más allá de los estudios culturales, esa parte adicional que se convierte en un trabajo ético y político. Así que yo creo que ahí es donde reside la verdadera importancia de los estudios culturales, es decir, son un elemento que te permite ir más allá, después de haber entendido y leído la realidad que te rodea.

M.C: Entonces los estudios culturales no son una manera soterrada de hacer política.

F.C: No. Son un instrumento. También la política es un instrumento. Todo es un instrumento. Lo único que no es un instrumento es la vida. Todo lo demás es un instrumento. Pero un instrumento en sí nunca es suficiente.

M.C: Pero algunos sostienen que si el arte es instrumento y sirve para algo entonces no es arte.

F.C: Estoy totalmente en desacuerdo [risas]. Todo sirve para algo. Siempre se puede encontrar una función en todo, sobre todo en las cosas de las que se dice que no sirven para nada, lo mismo que Žižek dice de la ideología: la ideología se esconde sobre todo en las cosas que dicen no ser ideológicas. Y lo mismo se puede afirmar de la funcionalidad: todo es funcional para una cosa u otra. Lo suyo es encontrar cosas que sean funcionales para tu vida. Por tanto, también el arte, por ejemplo, debe ser funcional en tu vida. El arte que no sirve para nada no existe, lo primero de todo, porque siempre sirve para algo y si existiese [ese arte que no sirve para nada] sería inútil.

M.C: ¿Pero, entonces, la funcionalidad del arte es algo bueno o malo?

F.C: Es algo malo. La mayor parte del arte es muy peligroso. Sin lugar a dudas. Es una estupidez decir que el arte es siempre algo bueno, que si vas, por ejemplo, a un museo es bueno para ti. Lo primero de todo, es un insulto para el arte, puesto que sería como decir que el arte es débil. No es cierto. El arte es fuerte, aunque también fuerte en el sentido equivocado.

M.C: En relación a esto, he leído que han quitado de los institutos italianos la asignatura de la Historia del arte... Y en EEUU, recientemente Obama ha dicho que estudiar la Historia del Arte es algo inútil.

F.C: Es de locos... [risas]. Eso que han hecho es de verdad una locura. En realidad, la historia del arte es estudios culturales. Es el “cultural studies” original, el primero de todos. Si quitas la historia del arte, de un plumazo gran parte de la historia humana deja de tener sentido, lo que significa que el sentido sigue estando ahí pero uno ya no puede comprenderlo y, por tanto, la cultura continúa diciéndote cosas, dándote órdenes que uno recibe y cumple pero sin comprender nada. ¿Por qué es importante, por ejemplo, estudiar y comprender el arte religioso o el arte de los regímenes totalitarios? Es importante porque ese arte existe y funciona, es decir, te dice que hagas cosas. Pero si lo estudias, entiendes cuáles son estos comandos y los puedes neutralizar o transformar. Si no lo estudias, no entiendes cuáles son los comandos y precisamente por esto los ejecutas, sin darte cuenta. Elias Canetti, por ejemplo en *Masa y poder* hablaba de que los comandos son como espinas que te clavan dentro. Cuantos más comandos recibes, más espinas tienes, un poco como esas imágenes religiosas del martirio. El problema reside en que, como pasa con las espinas cuando se te clava una en la mano, si sabes qué es y donde está la puedes extraer; si no sabes dónde está ni qué es, se te queda dentro haciéndote daño. Por eso es mucho mejor saber. Te permite vivir. Quitar la enseñanza de la Historia del arte es una locura. En realidad, estudiar el arte es un modo de neutralizarlo. El arte es peligroso. Es por ello que ha de estudiarse para “matarlo”. Es importante matar al arte. El problema es precisamente ese: las cosas peligrosas como el arte y la cultura deben estudiarse, es decir, deben matarse. Creo que ese es el significado de Marcel Duchamp, por ejemplo, el significado del dadaísmo, el darse cuenta del peligro de todas estas cosas. Es evidente que la manera en que ellos podían neutralizar el arte era reírse de él.

Ocurre lo mismo con el poder. Cuando tú dibujas una viñeta para reírte del poder, no lo estás banalizando. Es una forma de reacción. Quizá no es la mejor. Porque es cierto que aunque te rías de Franco o Hitler, no los haces desaparecer. Quizá la risa no es lo mejor. Pero volviendo al arte, el arte es algo muy fuerte, muy potente y muy peligroso. Precisamente por eso es necesario estudiarlo a fondo y ser capaz de

leerlo y transformarlo. Si no lo estudias, haces que se vuelva todavía más peligroso. En realidad, paradójicamente, los gobiernos que dicen que el arte no sirve para nada, que es inútil estudiarlo, hacen que se vuelva mucho más potente. Como todos los instrumentos, es neutro. Pero puede ser un instrumento muy fuerte y uno tiene que comprender cómo funciona, porque si no lo entiendes, te ataca.

M.C: Dónde radica esta amenaza del arte exactamente.

F.C: El arte es un modo de transmitir la cultura particularmente penetrante y también particularmente silencioso. Hay muchas cosas que entran silenciosamente. Por ejemplo, se puede ilustrar con el ejemplo de Batman, arte de bajísimo nivel, pero donde se ve bien. La última película de la trilogía de Batman es una “obra de arte” a su manera, quizá no particularmente buena, y contiene mensajes políticos fortísimos y muy reaccionarios. Es peligroso porque si eres un adolescente y vas a ver Batman, estos mensajes que no consigues, en realidad, entender se convierten en las espinas de Elias Canetti que entran dentro de ti y te hacen comportarte de un modo diverso. Yo por ejemplo no digo que no deba verse Batman o la cultura de la derecha porque son peligrosas, sin embargo hay que ser capaces de leerla. Si no eres capaz de leerla, entonces estás perdido. Es como el viento en el mar. El viento no es bueno ni malo, pero sí que son peligrosos para quien está navegando. Tener una vela, y la vela sería el estudio, significa que puedes controlarlos. Sin la vela, naufragas. Igual que funciona en la navegación, funciona en la vida. El arte, como el viento, es muy potente y te puede conducir donde no quieres y te puede hacer naufragar. El arte, como el viento, si no los conviertes tú en instrumento para manejar tu propia vida, te conviertes tú en instrumento de ellos.

M.C:Cuál es tu próximo proyecto.

F.C: Escribir un videojuego. Estudiar esa nueva forma de escritura que es el videojuego. En el siglo XX hubo muchos escritores que querían escribir cine, sobre todo muchos filósofos, por ejemplo Félix Guattari, que escribió tres guiones de películas, aunque no le aceptaron ni siquiera uno [risas]. Guattari pensaba que el cine era, como dijo Mussolini, “el arma más fuerte”. Yo creo que hoy más fuerte que el cine son los videojuegos. Los videojuegos son una realidad virtual en la que uno gobierna las reglas. El videojuego es un mundo que está hecho sólo de reglas. Ian Bogost, un estudioso de los videojuegos, dice que se trata de una “realidad procedimental”, donde todo sigue un procedimiento, una regla. Lo interesante de esto es que todas estas reglas que en la vida son más silenciosas se pueden llevar al videojuego y se puede hacer ver a la gente cómo funcionan, y modificarlas. Yo creo que se trata de un trabajo de crítica cultural interesante. Lo que quisiera hacer es

trabajar sobre la filosofía en los videojuegos, es decir, la filosofía ya está presente en la escritura de un videojuego. La escritura de un videojuego se basa en concepciones filosóficas precisas. El problema es que los diseñadores de videojuegos no lo saben: lo hacen pero no lo saben. Lo que quisiera hacer es analizarlo para entender cuáles son y para permitir en el futuro que se haga de manera consciente. Se trataría más o menos de modificar la estructura de estos videojuegos insertando un “design” filosófico. Al inicio sería un esquema primitivo, porque se trataría de ver, por ejemplo, cómo cambia el videojuego si metemos una ontología de un cierto tipo o de otro. La diferencia entre el cine y el videojuego es que una película “representa”, mientras que el videojuego “pone en funcionamiento” el procedimiento, las ideas y reglas que él dice solamente puede “retratar”. A este respecto y sobre la manera de abordar este trabajo, hay dos escuelas de pensamiento, la narratológica, que sostiene que el videojuego es como un texto y que se puede analizar como un texto; de otro lado, está la escuela de la “ludología” que afirma que un videojuego deber ser analizado como videojuego. Yo propongo una visión algo diferente, que es una mirada filosófica, es decir, propongo que un videojuego es un procedimiento filosófico, también un texto y también un juego, pero también un procedimiento filosófico que puede ser analizado al nivel de las estructuras filosóficas que gobiernan las reglas. En realidad, si uno lo piensa detenidamente, eso es exactamente hacer estudios culturales: prestar atención a las reglas que hay dentro de la cultura. Y es evidente que las de los videojuegos remiten a unas reglas que existen ya fuera de ellos, reglas políticas, económicas, etc. etc.

**Federico Campagna nos contó, además, que prepara un libro sobre Baltasar Gracián y otro sobre el anarquismo existencial. Su último libro, *The Last Night: Anti-Work, Anarchism, Atheism, Adventure*, ha sido publicado por Zero.**