



# Una elegía del Estado del Bienestar

José Luis Pardo entrevistado por Belén Quejigo y Héctor Vizcaino

HV: Desde sus trabajos más tempranos como *Sobre los espacios* hasta *Nunca fue tan hermosa la basura* se percibe un tema recurrente: el cuestionamiento del espacio, de la exterioridad. ¿De dónde surge su interés por la cuestión del espacio? ¿Qué implica esa *geografía del pensamiento* a la que apela al final de *Las formas de la exterioridad*? En la «Introducción» de esa misma obra, señala que el espacio es lo más próximo y a la vez lo más extraño, por las dificultades que existen para conceptualizarlo. ¿A qué se debe, según usted, esa dificultad?

JLP: Tengo que empezar diciendo que tanto *Las formas de la exterioridad* como *Sobre los espacios* son libros que tengo en muchísima estima pero que, si tengo que clasificarlos, diría que son libros «de aprendizaje». Dicho así, esto parece una chulería, como si después ya hubiera aprendido y ahora ya fuera sabio. No es así. Quiero decir que cuando los escribí estaba buscando un lenguaje, una manera de expresarme, y yo creo que eso la primera vez que lo alcancé conscientemente fue con *La intimidad* –o quizá con *La banalidad*, del cual es una especie de continuación. No es que sea un libro que me parezca que haya hecho grandes aportaciones a la humanidad, pero sí que creo que encontré en él un estilo personal, una forma personal de aproximación a la filosofía. Y, en ese sentido, cuando hoy pienso en *Las formas de la exterioridad* o en *Sobre los espacios* me parece que la persona que los escribió estaba más preocupada por encontrar un lenguaje, por encontrar una referencia, a lo mejor más nervioso en ese sentido.

¿De dónde vino, cuál fue el origen? Pues el origen fue realmente una enfermedad no muy grave, pero que me obligó a estar en cama una temporada, y entonces leí de golpe toda la tetralogía de Peter Handke que comienza con *Lento regreso*. Ahí había una especie de cartógrafo, de geógrafo, que descubría, de pronto, la importancia de los espacios, de los lugares. Ese fue el punto de partida. Me influyó mucho luego el libro en el que trata sobre Cézanne; todo eso, en fin, me llevó a Spinoza, y me llevó a muchas otras cosas. De *Sobre los espacios* recuerdo con mucho cariño la «Introducción», donde se habla de Win Wenders y de esa separación entre imágenes e historias. De eso me acuerdo bien porque me sorprendió a mí

mismo escribirlo. Lo demás no sé si es válido o no, pero ya me lo esperaba. Eso me resultó muy estimulante. Y en esos libros hay una cierta osadía, como si lo que yo llamaba la *geografía del pensamiento* fuera algo así como una alternativa a la historia de la filosofía, que si uno hacía no historia de la filosofía sino geografía del pensamiento iba a salir otra cosa, o se podrían obtener otro tipo de resultados. Desde luego, esa consideración mía depende mucho de la idea de Deleuze no solamente de *geo-filosofía*, sino de la de una historia *geológica* de la filosofía.

Pero, vistas las cosas un poco desde lejos, yo vería un déficit en esos libros, en dos aspectos. Uno: la falta de sensibilidad histórica; me parece que no está suficientemente distinguida la absolutamente diversa concepción del espacio en la Antigüedad y la Modernidad, es decir, que hay como una sensación de que el espacio es lo mismo para los antiguos que para los modernos. Eso yo lo corregiría ahora si pudiera. Y, en segundo lugar, digamos también la idea de una «prevalencia» del espacio sobre el tiempo. Supongo que la chispa la puso Peter Handke, pero yo enseguida leí la conferencia de Heidegger *Tiempo y ser* donde se retracta de la idea de una superioridad del tiempo sobre el espacio. Y yo también estuve investigando mucho por ese camino. Pero, en fin, yo creo que la disputa entre el tiempo y el espacio, o acerca de si la Cenicienta de la sensibilidad es el espacio o el tiempo no creo que se pueda plantear en esos términos tan tajantes en que yo la planteaba, como si el espacio fuera lo que no se puede pensar. Creo que hay una dificultad semejante en el caso del tiempo. No creo que el espacio sea «más exterior» que el tiempo. El espacio, sí, es la forma de la exterioridad y el tiempo es la forma de la interioridad, pero eso no quiere decir que el tiempo sea una cosa que vayas a encontrar dentro y que el espacio esté fuera, sino todo lo contrario. Me interesa no tanto cuál de los dos es más la Cenicienta o más difícil de pensar, sino por qué son dos. ¿Por qué tiene que haber dos formas de la sensibilidad, una externa y otra interna? ¿Por qué esa duplicidad del interior y del exterior –que, por otra parte, todos sabemos que es una metáfora, que es una metáfora peligrosísima, pero a pesar de que sabemos que es una metáfora peligrosa, sin embargo, parece que vehicula una diferencia irreductible–? Eso me interesa casi más que determinar si el exterior es más difícil de pensar que el interior. Y por eso la vuelta de tuerca de *Las formas de la exterioridad* es *La intimidad*, que es un poco el otro lado de la cuestión, sin que implique peraltar el tiempo sobre el espacio.

También otra cosa que influyó mucho en esos libros fue la lectura de *El post-modernismo* de Jameson, cuya primera edición yo traduje al castellano, y en donde uno de los rasgos que el autor señalaba como característicos de lo posmoderno es justamente la preeminencia del espacio sobre el tiempo, de la espacialidad sobre la historicidad, cosa que parece también estaría en Foucault. Y, finalmente, la idea misma de *espacios*, en plural, es muy sugerente, porque cuando uno se refiere a ellos también lo hace en la medida en que son temporales, en la medida en que son escenas –por ejemplo: cuando uno dice «los espacios de Hopper» o «los espacios de Kandinsky», ahí está poniendo cosas que no son sólo espaciales.

BQ: Eso es una cuestión que Deleuze señala a menudo cuando habla de «pedazos de tiempo», no establece esa separación...

JLP: «Un pedazo de tiempo en estado puro» es una expresión de Proust que se repite obsesivamente en casi todos los libros de Deleuze. Con todo, la dualidad «espacio/tiempo» se consagra filosóficamente con Kant, porque antes de Kant se hablaba de la *res extensa* y la *res cogitans*, pero ahí no está planteada la cuestión del adentro y del afuera. En el caso de Kant la sensibilidad es doble. Y la pregunta es ¿por qué tiene que ser doble? ¿Por qué son dos y no tres o uno? En la tradición antigua de los estudios sobre los sentidos (en el *De sensu* de Teofrasto o en Aristóteles), éstos eran variados e irreductibles, aunque posteriormente la tradición helenística parece reducirlos a uno sólo (el tacto).

HV: Siguiendo con el espacio, Foucault señalaba que la clásica oposición entre el espacio público y privado comenzaba a disolverse. Si es así, ¿qué lugar ocupa en ese proceso la intimidad?

JLP: Yo creo que cuando Foucault escribe *Vigilar y Castigar* está describiendo una sociedad decimonónica: el hecho de que yo describa una sociedad disciplinaria, insistía, no quiere decir que sea una sociedad *disciplinada*, o sea, es una sociedad en la que existen estructuralmente una serie de mecanismos de disciplina, lo que no quiere decir que la gente vaya toda disciplinada, como se le manda, las cosas no se adaptan espontáneamente a esos imperativos. Pero evidentemente si lo que Foucault quería era erosionar esas distinciones rígidas que separaban los espacios, desde luego hay que decir que, en ese sentido, la historia le ha dado la razón y ahora mismo la distinción entre lo público y lo privado está casi destruida, justo porque casi no hay una manera de concebir lo público que no consista en ponerlo al servicio de lo privado, y en los últimos tiempos hemos asistido a una invasión de lo público por parte de lo privado. Y no solamente me refiero al hecho de que ciertas instituciones públicas se vendan, que cambien de titularidad jurídica y se conviertan en privadas, sino al hecho de que exista una convicción –que casi es un dogma, una *doxa* generalizada– de que todas las instituciones públicas (no digamos ya las privadas) se tienen que gestionar como una empresa, según el modelo empresarial, y de que si no se aplica ese modelo entonces nada funciona. Eso ya es una forma de privatizar, es una manera de hacer que lo público pierda de alguna manera lo que le distingue esencialmente de lo privado. Porque la distinción entre lo público y lo privado no es una distinción de grado, es una distinción de naturaleza: sólo hay cosas verdaderamente privadas cuando hay cosas verdaderamente públicas, y el hecho es que donde falta esa distinción es imposible tanto lo público como lo privado. Donde hay vida pública tiene que haber vida privada y si no hay lo uno no hay lo

otro, y cuando digo vida pública no solamente me refiero al espacio público sino también al poder público en sentido normativo. Cuando nos imaginamos en un Estado totalitario en el cual, presuntamente, todo es el Estado, todo es público, lo que efectivamente ocurre es que nada es público, en realidad lo que hay es la privacidad del egócrata y del déspota y todos están en intimidad con él. En fin, si nos imagináramos un mundo en el que todo fuera privado también diríamos que en realidad nada lo es –como en los programas de cotilleo.

Entonces, ¿la intimidad dónde queda en ese asunto? Bueno, digamos que la gran batalla en esto siempre es distinguir privacidad e intimidad, sin eliminar lo importante que pueda ser la privacidad, porque la intimidad ni forma pareja con lo público ni con lo privado, sino con lo común. Y en ese sentido mi forma de acercarme a la intimidad es un poco wittgensteiniana, es una aproximación lingüística, pensar en la intimidad sobre todo a partir de la intimidad de la lengua, entendida como el conjunto de los rasgos suprasedgmentarios, de los rasgos no explicitables de la comunicación a nivel discursivo, que sin embargo están siempre presentes en el lenguaje. Entonces, en ese sentido, la intimidad no es una cosa del tipo del espacio público o del espacio privado, uno no puede decir «ahora estoy en el espacio público y ahora en el espacio privado y ahora me voy a mi espacio íntimo». No. La intimidad está allí donde hay lenguaje, donde hay publicidad, donde hay privacidad, donde hay comunicación. No es un sitio adonde uno pueda retirarse, y por eso es tan interesante esa consideración, porque cuando la intimidad se convierte en un sitio donde uno puede retirarse o en una alternativa a lo público o a lo privado, entonces es cuando la intimidad se pervierte, se desnaturaliza, se convierte en un negocio y, evidentemente, se arruina.

HV: En diferentes ocasiones usted mismo ha manifestado que uno de los problemas fundamentales a los que se enfrenta es al de cómo se escribe hoy filosofía. Teniendo en cuenta lo que afirma en el «Prólogo» de *Nunca fue tan hermosa la basura*, ¿qué entiende usted por ensayo? A menudo los suyos tratan lo que denomina la falta: «Ensayo sobre la *falta de lugares*», «Ensayo sobre la *falta de argumentos*», etc. ¿En qué consiste esa falta? ¿Designa un rasgo de nuestro tiempo? ¿Y por qué «ensayar» sobre dicha falta?

JLP: «Ensayo» se llama a muchas cosas, y es una denominación que en filosofía tiene una tradición extraordinaria a partir de los *Ensayos* de Montaigne, pero también a partir de los *Ensayos* de Descartes, Locke... Pero la situación actual es muy variada. Hoy, en Alemania si dices que eres «ensayista» eso significa que eres más o menos un periodista, mientras que se supone que el filósofo debe escribir tratados, no ensayos. Pero en Francia, por ejemplo, el propio Foucault presenta, a partir del segundo volumen, la *Historia de la sexualidad* como un ensayo en el sentido más amplio y serio de la palabra; aunque tenga algo de tratado, es un ensayo

en el sentido de que tiene esa dimensión experimental de probar a ver qué pasaría si pensamos algo que hasta ese momento no nos habíamos permitido pensar.

Yo no estoy muy seguro de si lo que escribo son ensayos, eso para empezar; quiero decir que el ensayo es un género al que le pasa como a la novela –creo que es todavía más amplio que la novela–: cualquier cosa puede ser una novela, o al menos muchas cosas, y cualquier cosa puede ser un ensayo; y yo, desde luego, los que hago son bastante raritos. Entonces, no sé si eso es un ensayo, o si eso es un tratado, no lo sé. Según iba escribiendo, me he ido desembarazando del prejuicio fundamental: «bueno, a ver si hago una cosa que no sea suficientemente académica» o, por otro lado, «a ver si hago una cosa que no sea suficientemente mundana». Cuando te desentiendes de esas preocupaciones (¿seré académico?, ¿seré mundano?), te das cuenta de que tienes que hacer lo que buenamente sabes y te lanzas a la palestra simplemente conducido por el objeto que estás tratando. Entonces procuras en cada momento encontrar el tono, la manera, el género, el estilo que te permita hablar de eso. Por ejemplo, cuando escribí *La Intimidación* creo que sabía bastante bien lo que quería decir pero me costó muchísimo dar con el tono para poder escribirlo. Y, de pronto, según lo estaba escribiendo descubrí que me era más útil poner una minibiografía de Margarita la Rubia (una impudada por el tribunal de la Inquisición española en el siglo xv), que esas 10 o 15 líneas eran mejor que todo un párrafo para dar a entender lo que quería poner ante el lector. Me di cuenta de que necesitaba personajes, aunque fueran personajes un poco alicaídos, un poco desdibujados. Me he ido llevando los temas a diferentes formas de escribir que no estoy muy seguro de que técnicamente se hayan de llamar ensayos, aunque se llamen así porque no hay otra manera sencilla de clasificarlos.

Pero lo que yo decía en el Prólogo de *Nunca fue tan hermosa la basura* es que cuando uno, en nuestra profesión, es invitado a dar conferencias, va dando vueltas a la misma conferencia desde diferentes ángulos en diferentes lugares, tirando un poco más de este hilo o de aquel otro, pero tiene la sensación de que cuando finalmente lo pones en forma de libro lo *matas*, o sea, ya no tiene vuelta de hoja. Pero la verdad es que no siempre pasa así: te crees que lo has matado, pero un día te das cuenta de que sigue vivo, porque en el fondo cuando escribes un libro o cuando escribes lo que sea, cuando lo pones por escrito, lo pones de la mejor manera que tú sabes decirlo; escribir es eso: poner las cosas de la mejor manera que uno sabe decirlo. Pero no es como cuando uno escribe un poema, que eso ya no tiene vuelta de hoja. En *Nunca fue tan hermosa la basura* yo quise rescatar aquellos escritos que no me parecía que estuviesen del todo difuntos.

Y lo de la falta. A la gente que escribimos nos entran esa especie de manías, que te salen un par de cosas donde te va muy bien lo de la falta y ya te entra la obsesión (la falta de esto, la falta de aquello...). Eso es una peligrosa costumbre de escritores, pero yo creo que, en el caso de los artículos reunidos en el libro, al menos para la mayoría de los que llevan ese título, no fue una cosa forzada.

Yo creo que la idea es analizar un síntoma que, efectivamente, aparece muchas veces como una queja, generalmente social aunque también puede ser individual o política –la falta de espacio, la falta de vivienda, etc.–, incluso donde en esa idea de falta hay un elemento de nostalgia (por ejemplo, en el caso de la «falta de lugares» de «aquellos tiempos donde había verdaderos lugares»). Y un poco la función de los ensayos es mostrar que, después de todo, no está tan mal que haya esa falta, que no es simplemente carencia en un sentido negativo sino que, a lo mejor, la falta de argumentos, por ejemplo, tiene que ver con el hecho de que no se pueden hacer argumentos cerrados como se hicieron en algún otro momento, que el hecho de que no haya lugares como suponemos que los había en la Antigüedad, aunque no sepamos muy bien cómo, seguramente tiene que ver con el hecho de que ahora no soportaríamos aquellos lugares. Es decir, va en la línea de eliminar, hasta donde sea posible, la nostalgia de eso que se echa en falta. Y de buscar otra manera de concebir el «echar en falta» que no sea como una carencia que hubiera que llenar, porque a lo mejor hay ciertas cosas que sólo pueden existir bajo la manera de ser echadas en falta.

BQ: Sus *collages*, como también pueden llamarse a sus ensayos, le dan un nombre propio en esta labor «sin futuro» que no se ve en otras partes del mundo filosófico. Siempre me sorprendió ver a David Bowie junto a Aristóteles. ¿Qué quiere decir mezclarlos?

JLP: El fundamento de eso es que para mí iban juntos, es que yo tenía encima de la mesa a Aristóteles y a David Bowie, no encontraba en absoluto contradicción. Y bueno, es verdad que al principio yo era bastante tímido con eso, ponía alguna cita de David Bowie pero, en fin, no era muy exagerado. Pero, dejando aparte que con la edad se vuelve uno más desvergonzado, en un momento dado yo pensé que esa combinación podía tener más entidad –y ese fue, desde luego, el fundamento de *Esto no es música*. Yo creo que ese es el libro que siempre había querido escribir, lo que no significa que sea el mejor o el superior, pero es un poco la obsesión que yo llevaba desde siempre en mi vocación de escritor. En el caso de la música, obviamente, cuando uno pone en un texto una letra de David Bowie lo que uno se imagina es (también y seguramente sobre todo) la música, pero eso no lo puedes poner en el texto.

BQ: Lo preguntaba porque lo veo como un intento de rebelión, otra forma de hacer filosofía, pues la música también contiene pensamiento.

JLP: Sí, por supuesto, es una forma de rebelión. Dentro de las artes «de masas», el cine está más ennoblecido filosóficamente; hay una enorme bibliografía,

los *Cahiers du Cinéma*, etc. Pero con la música popular no pasa eso, está ahí, en la canalla, porque está hundida en el mundo del negocio (que sin duda es horroroso); yo pensé que se podía dignificar porque en el fondo creo, y lo decía en alguna parte de *Esto no es música*, que no es verdad que Wagner toque una fibra del espíritu más profunda que la que toca Marilyn Monroe. La diferencia entre cultura popular y alta cultura es una distinción sociológicamente muy viva, quiero decir, que hay una gran pelea por eso, pero conceptualmente es totalmente vacía, no veo muy bien por qué una cosa es alta y otra cosa es baja. Se consideran «alta cultura» todos los libros que se publican en todas las universidades del mundo, que son una especie de industria de publicar tesis y tesinas, diciendo siempre lo mismo, con muy pocas cosas originales, digamos un 2%; esto es lo mismo que pasa en la baja cultura: el 98% es pura machaconería, y después hay un 2% que puede valer la pena (es la ruina que buscamos en la basura). Como además yo partía de la portada del *Sgt. Pepper's*, comprendí pronto que esa foto contenía una lucha de la cultura popular por su dignificación, muy vinculada a una reclamación de igualdad y de justicia social. En ese sentido, el enorme trabajo que me dio *Esto no es música* fue justamente el de cómo construir un discurso en el cual conseguir con la escritura, y con los medios propios de la escritura filosófica, un efecto parecido al que consigue la música con sus propios medios, que por supuesto son completamente diferentes. Eso sí que es un trabajo de ensayar, de experimentar, no simplemente de mezclar las cosas, sino de ver si es posible conseguir el mismo efecto o un efecto semejante.

BQ: Pero un efecto semejante, ¿en cuanto a qué?

JLP: Desde que el maestro Fernando Moraleda (*El rey de la Revista*) –alguna vez contaré cómo– acabó abruptamente con mis estudios musicales y desde que –con el buen olfato para los negocios que siempre me ha caracterizado– decidí abandonar mi primera vocación (que fue la música) y buscar mi fortuna en la segunda, que fue la filosofía, siempre me he sentido muy próximo a la música pero nunca he sabido muy bien qué hacer con ella desde la filosofía. Yo no suelo escuchar música cuando escribo. Lo he intentado, pero me distrae porque me interesa demasiado. Ya sé que podría escuchar una música que no me interesase, pero es que no me interesa. Existe una posibilidad, ciertamente, la de hacer «filosofía de la música», pero es algo que jamás me ha interesado y que me considero incapaz de perpetrar (como, por otra parte, me pasa con cualquier clase de «filosofía de...» lo que sea), porque creo que eso lo hacen mucho mejor los músicos. No es mi pretensión «pensar la música» sino más bien musicalizar el pensamiento: producir, en filosofía, un efecto análogo al que la música consigue con sus propios medios. Como decía antes, desde hace mucho tiempo dejo que se cuelen en mis textos fragmentos de letras de canciones, aunque nunca lo había hecho de



forma tan sistemática como en *La regla del juego*. Con todo, se trata de un procedimiento aún demasiado simple y externo. Mi intención no es utilizar la música como acompañamiento del concepto, ni ponerle a la música un concepto, por así decirlo, sino ponerle música al concepto, también por así decirlo (porque es mucho decir), procurar que ella sea más protagonista que acompañante.

Si ves el índice de *Esto no es música*, descubrirás con un poco de penetración que es una *versión* de *Abbey Road* (tiene los mismos cortes, con los mismos títulos, con ingredientes parecidos). Pero, ¿se puede hacer un libro de filosofía que, sin dejar de ser un libro de filosofía, sea una *versión* de *Abbey Road*? Cuando uno escucha el disco, se ponen en marcha una serie de resortes, algunos emocionales (la mayoría), pero otros no tanto. ¿Puede hacerse lo mismo con un ensayo filosófico? Yo, en todo caso, elegí esa estructura porque *necesitaba* el *tono* de *Abbey Road* para contar lo que yo quería contar, que, con todo tipo de infraestructuras histórico-filosóficas, era una suerte de elegía del «Estado del bienestar» y un indicio de la aparición del «Estado del malestar» que entonces –era 2007– estaba asomando la patita por debajo de la puerta. Ahora, esto se dice mucho más fácil de lo que se hace. Así que, de alguna manera, tuve que inventarlo todo. Se trata, por eso, del libro más difícil y más arriesgado que he escrito nunca (y probablemente de una de las cosas más peligrosas que he hecho en la vida). Tuve que construir una suerte de voz narradora cuya biografía se va deshilachando capítulo a capítulo, tuve que dosificar la metafísica, la sociología y la cultura popular de masas en estado más o menos salvaje, tuve que idear figuras acrobáticas para poder transitar desde Platón hasta Elvis sin desesperar al lector más de lo estrictamente imprescindible y pasajes lo suficientemente acogedores para albergar todas esas historias; desde este punto de vista, es un libro experimental o al menos todo un experimento en forma de libro. Creo que a veces hay que hacer algo así –arriesgarse un poco más, no hacer un libro de filosofía como los que ya hay tantos ni un ensayo sobre la cultura de masas como los que salen todos los meses–, hay que procurar jugarse un poco el tipo si uno cuenta con editores que, como los de esta *Galaxia*, son capaces de apostar por estas aventuras.

Es la diferencia que existe entre escribir un libro sobre un cuadro de Picasso y escribir un libro picassiano, por decirlo de esta manera tan burda. Una manera de explicarme sobre esto sería la siguiente. Mucha gente (no mucha, en realidad, pero quizá demasiada) sabe que yo amo las canciones de *Los Beatles*, y en especial las de Lennon & McCartney. Pero esto significa para mí una sola cosa: no es que las considere las mejores del mundo, o que me parezcan un monumento de sabiduría ontológica, o que me produzcan un estado espiritual superior cuando las escucho, no. A mí lo único que me interesa de esas canciones es *cantarlas*, es para eso para lo que las quiero. Como, por desgracia, no soy buen músico, se comprenderá que tenga que hacerlo de una manera un poco más rara, más complicada. No tengo intención de pensar sobre *Los Beatles* sino de *cantar* con ellos. Alguien dijo que los cuadros son el pensamiento de los pintores, que no es

que los pintores piensen en sus ratos libres, cuando no pintan, sino que piensan en pintura, piensan pintando. Digo yo que también se podrá pensar cantando o cantar pensando.

BQ: ¿Y ese efecto en qué se parece a los medios que pueda poner en práctica un libro convencional a través de los capítulos, partes, etc.? Porque alguien le podría decir que los discos están divididos en canciones, que se puede asemejar en un libro a lo que son los capítulos.

JLP: Bueno, vamos a ver, el fundamento de ambas cosas es el mismo: los libros tienen capítulos (y los capítulos párrafos, etc.) y los discos canciones (y las canciones estrofas, etc.) porque somos mortales y no podemos captar las cosas de una vez por todas sino sucesivamente, una después de la otra. ¿Es el *Tratado de la naturaleza humana* de Hume un libro convencional, con sus capítulos y todo lo demás? No lo sé. El caso es que, cuando uno tiene algo que decir, o al menos cree tenerlo, no puede decirlo todo de golpe, sino que tiene que ir, como Jack el destripador, por partes, y eso inevitablemente crea un ritmo, una cadencia, no solamente una secuencia, sugiere un hilo o varios, una trama, una letanía incluso (en *Esto no es música* hay varias, lo de «cobrar por nada», por ejemplo, del mismo modo que en *Abbey Road* está la letanía de *Here comes the sun* o de los acordes que se repiten de maneras ligeramente variadas, pero reconocibles, en la *suite* final de McCartney). Eso no es música, desde luego, pero tiene algo de música.

BQ: Desde algunos ámbitos se ha interpretado su libro *Esto no es música* como un libro donde juega con *Los Beatles* y otras figuras del pop por puro experimento filosófico. Si bien es cierto que tiene algo de eso, yo creo que es un libro sobre el cansancio de una sociedad que no juega con las mismas reglas del juego, un libro que busca otras armas que no son la del arte como política para el pueblo. ¿Qué tiene para usted de político, de popular y de nuevo *Esto no es música*?

JLP: En la primera página digo que este libro es una secuela de *La regla del juego*, y no lo digo en broma: lo es incluso en el sentido en el que se habla de las secuelas de una enfermedad. Como saben quienes han leído *La regla del juego*, en ella *Los Beatles* desempeñaban un papel bastante importante (*La regla del juego* es un libro muy rítmico, casi para ser leído en voz alta, y *Los Beatles* tienen algo que ver con eso), pero yo no escuchaba sus canciones mientras lo escribía porque no tenía en casa ni un disco suyo; por razones que tienen que ver con la pobreza pero también con la extravagancia, a pesar de mi enorme afición adolescente a la música popular, nunca tuve un verdadero tocadiscos. Tuve varios magnetófonos,

especialmente uno de cuatro pistas que contenía muchas horas de música, pero cuando la llegada del *cassette* lo convirtió en un trasto viejo tiré la toalla, y todavía hoy tengo muy pocos *CD's*. Así que, cuando la redacción de *La regla del juego* estuvo acabada (aunque todavía faltaba cerca de un año para que saliera el libro), decidí salir a la calle y comprarme un par de discos de *Los Beatles*. Entonces la vi. La portada del *Sgt. Pepper's*. Estaba allí, como hace cuarenta años, transmitiendo esa sensación de batiburrillo, de desjerarquización, de revoltijo, Marilyn Monroe con Oscar Wilde, Stockhausen con *Sonny Liston*, Marx con Stan Laurel. Entonces reparé en la posible interpretación que hoy alguien podría hacer de esa imagen: «de aquellos polvos vienen estos lodos, ese desprecio de la jerarquía y de la selección nos ha traído la crisis de la autoridad, el todo-vale posmoderno, los alumnos apedreando a sus maestros, los jueces que quieren ser estrellas y las estrellas que quieren ser jueces, los pacientes que quieren enmendar la plana a los médicos, etc.» Pero yo guardaba en la memoria el recuerdo de cuando vi por primera vez esa foto, y yo *sabía* que no se trataba de eso en absoluto. Sentí una urgencia inaplazable de contar eso que yo sabía, de contrarrestar la posible confusión, y para ello empecé a hurgar en la portada. Descubrí en ella a varios personajes que me llevaron a los orígenes de la *Sociedad Fabiana*, germen del Partido Laborista británico; descubrí a una serie de actores cuya referencia indiscutible era la historia del *Music Hall*, y tuve que bucear en toda su alegría y su melancolía. El *Music Hall* –y todas las formas de cultura popular con él emparentadas– es algo así como la banda sonora de la clase obrera del siglo *xix*, una banda confusa y ruidosa como la del *Sgt. Pepper*, y por eso estaba también en la portada Carlos Marx. Tuve que releer el desternillante panfleto *La sagrada familia* y muchas otras historias, algunas de ellas sorprendentes. Para colmo de males, descubrí en la portada a un personaje literario, Stephen Crane, cuyo nombre me sonaba de otra guerra. En un libro de uno de mis filósofos contemporáneos favoritos, el pensador francés Gilles Deleuze, se mencionaba a Crane como el más grande narrador de batallas, por encima de Tolstoi o de Stendhal. Agité un poco más las páginas escritas por Deleuze y de ellas salieron en seguida otros miembros del club del Sargento Pepper: Lewis Carroll, Richard Lindner, Laurel & Hardy, W.C. Fields, Bob Dylan..., y en el mismo libro se designaba la tarea de la filosofía del futuro con la consigna nietzscheana de «invertir el platonismo», y se mencionaba el *pop' art* como el momento álgido de esa inversión. Fue en ese momento cuando el libro se convirtió definitivamente en un libro de filosofía, por así decirlo, en toda *la regla*. Así que, para gran desconsuelo de mi familia, descubrí que, a diferencia de lo que creía, aún no había terminado de escribir. *La regla del juego* no está inacabada, este otro libro no es un capítulo faltante de ella sino más bien una especie de suplemento casi gratuito en el cual me enfrasqué al principio al modo de un capricho: estaba a punto de cumplir una edad muy redonda y muy mala, muy preocupante, y me dije a mí mismo que si no hacía esta faena en ese momento y como una suerte de celebración de cumpleaños, probablemente no la haría nunca.

Ya he dicho que *Esto no es música* es, al menos entre otras cosas, una elegía del Estado del Bienestar, un atisbo de cómo el Estado social de derecho, que fue la gran construcción biopolítica posterior a la Segunda Guerra Mundial, se ha ido viniendo abajo, y de cómo la historia de su ascenso y de su decadencia se puede constatar a través de la cultura popular y haciendo un poco historia de la cultura popular (no solamente de la música), de la cultura de la clase obrera, para detectar cuáles son los gérmenes de ese nuevo tipo de malestar que ya se ha impuesto casi definitivamente entre nosotros no sabemos para cuánto tiempo. En ese sentido, no se trataba desde luego de tener nostalgia de *Los Beatles*, no (creo que también he explicado ya lo que me pasa con *Los Beatles*). Lo de la nostalgia ya sé que está muy mal visto pero, aunque duela mucho pensarlo, puede suceder que en alguna ocasión haya habido algún tiempo pasado que en algún sentido haya sido mejor. No necesariamente todo tiempo pasado fue peor, hubo alguno que pudo ser en algún aspecto mejor... vamos, que tampoco hay que pensar que todo tiempo futuro será mejor, igual que tampoco todo tiempo pasado fue necesariamente peor. Pero para mí no es una cuestión de tiempo, no; es una cuestión, básicamente, de cómo se ha generado la idea de un Estado social de derecho, que es una construcción histórica complicadísima y larguísima, del papel que ha desempeñado en eso la cultura popular en todos los órdenes, y de cómo eso se ha ido viniendo abajo y se ha ido generando, en fin, un Estado del malestar que es el que se acaba imponiendo hoy. En 2007 no era tan fácil verlo como lo es ahora. ¿Qué papel desempeñan *Los Beatles* en eso? Podría decir «*Los Beatles* son la banda sonora del Estado del Bienestar»... pero no sé si esto es exagerado. Son la banda sonora de una cosa que estaba pasando en esos años, que si no hubiera sido por *Los Beatles* no se habría notado tan rápido y tan claramente, pues sin ellos mucha gente en el mundo no se hubiera dado cuenta al mismo tiempo de que estaba pasando y de que se podía no solamente pensar sino cantar. En ese sentido, había un sentimiento de conexión durante unos años que fueron absolutamente excepcionales en el terreno de la música popular, que no funcionaba como funciona ahora (con la lógica del negocio por encima de cualquier otra consideración), donde *Los Beatles* podían hacer música experimental tranquilamente porque aquello, no se sabía por qué, daba dinero; había unos jóvenes de las clases trabajadoras que, por primera vez en la historia, en vez de haberse puesto a trabajar a los 12 años, podían ir al Instituto y hasta a la Universidad, y disponían de la posibilidad de comprarse un disco o al menos de escuchar la radio. *Los Beatles* son un acompañamiento necesario para poder escribir ese libro, para poder encontrar la forma de contar lo que yo quería contar.

BQ: En *Nunca fue tan hermosa la basura* trata ese saber cruel del eterno reciclaje. ¿En qué consiste, cómo se concreta en nuestra vida cotidiana?

JLP: Yo creo que la obligación de reciclarse no es nueva; en cierta manera, siempre, desde que han existido los procesos de modernización, ha habido una necesidad de que las poblaciones se adapten a ellos. Quiero decir que tampoco tenemos que tener la sensación de que esta época es una época de mucha precariedad; lo es, pero el precariado de los años 1910, 1920 o 1930 no tenía nada que envidiarnos, sólo hay que ver las películas de Chaplin. Esta es una época muy mala contando que venimos de tres décadas, digamos, muy buenas, pero ha habido momentos realmente pavorosos. La obligación de un reciclaje perpetuo de la fuerza de trabajo es un modelo que contradice todos los conocimientos y, sobre todo, todas las costumbres que teníamos acerca de lo que es el *estado de adulto*, es decir, el modo como una persona joven puede alcanzar la madurez: un trabajo estable, una familia estable, un domicilio estable. Todo eso de pronto parece haberse esfumado como si se debiera a una imposición que viene de alguna parte y con el añadido de una cierta ideología que nos lo quiere presentar como una gran revolución, es decir, como un factor de progreso. Yo creo que eso es lo más dañino, en el sentido de que aquél que tiene problemas para reciclarse –que, en el fondo somos todos– ve esa dificultad como algo de lo que sentirse culpable, como una incapacidad de adaptarse, como un déficit casi psicológico. Además, no hay nada a largo plazo. Y eso no solamente deshace las relaciones personales sino que, poco a poco, crea un estrés de tal naturaleza que suscita cuestiones como la de la conciliación de la vida laboral con la vida familiar. Sin duda es un infierno, porque si tú tienes que trabajar un día sí y otro también, y un día aquí y otro día allá... lo único que se plantea es la conciliación entre lo personal (privado) y lo económico (privado), pero, ¿y la vida pública? ¿Dónde queda el tiempo para la participación en la vida pública? Eso ni siquiera se plantea.

HV: Al hilo de la basura y el reciclaje, usted introduce una distinción entre «basura» y «ruina». ¿Qué relación o qué oposición existe entre la basura y la ruina?

JLP: Lo de la ruina es para mí una construcción teórica que tiene que ver con *La regla del juego* y con la idea de que para nosotros, los modernos, todo el legado de la Antigüedad no puede ser otra cosa más que ruina. Ruina no significa una cosa que ya está pasada, que ya está periclitada, sino algo que no se puede reconstruir pero que tampoco se puede destruir del todo, o que se podría destruir pero que, en todo caso, hemos optado por no destruir, puesto que ser moderno consiste en no destruir las ruinas. Y, en esa medida, es interesante observar que la Modernidad, a pesar de ser un tiempo que parece que todo lo lamina, todo lo homogeneiza, todo lo iguala, sin embargo mantiene una cierta relación con un

pasado que no se puede del todo manipular, que no se puede del todo reducir a nada. En ese sentido la relación entre Modernidad y Antigüedad, por decirlo de esta manera, para mí sería una forma de «historificar» o de «historizar» lo que en *La regla del juego* era la relación entre el «Juego 2» y el «Juego 1». Es decir, el Juego 1 es un juego que siempre está arruinado ya, que no se puede recuperar, pero que tampoco se puede eliminar, en el sentido de que todos los poetas ya están muertos cuando nosotros llegamos a la lengua, y es precisamente por eso que podemos hablar y entendernos entre nosotros. La filosofía es un juego que inventaron los griegos de la Antigüedad clásica, y que para nosotros sólo puede ser una ruina, como el *Partenón* o la *Metafísica* de Aristóteles, porque no tenemos la menor oportunidad de resucitar aquella sociedad. Pero sólo con respecto a ese juego al que ya no jugamos podemos definir en términos modernos qué significa «filosofía» en un sentido radical. La época moderna es la única en la que hay por primera vez propiamente ruinas. Decía Marc Augé que en el futuro ya no habrá ruinas porque todo se reciclará, los edificios, etc.; probablemente, pero tampoco en el pasado hubo ruinas. La única época que tiene claramente ruinas es la época moderna.

Vamos ahora con la basura. ¿Qué es basura? En las sociedades industriales basura es todo aquello que se pretende reciclar y rejuvenecer porque ha quedado obsoleto, todo lo que no está en su sitio. Pienso en los textos de Benjamin sobre Baudelaire, en donde presenta al poeta como una especie de traperero que va buscando en la basura el bizcocho de Proust; y, claro, no toda la basura es el bizcocho de Proust. Quiero decir: el método de búsqueda de Baudelaire, igual que el de su discípulo Proust, es un método ametódico, no puede saberse de antemano dónde va a estar, dónde va a saltar esa chispa de otro tiempo, de otra temporalidad que de alguna manera contrarreste el efecto laminador del tiempo moderno. El poeta sale a la calle dispuesto a encontrarse lo maravilloso *en el fango*. En el fondo, eso de rebuscar en la basura es no solamente lo que hacían los traperos, esa relación del que rebusca en la basura en el fondo se parece mucho a la relación de los que buscamos en Internet; en el fondo, el 90% de lo que hay es basura, pero puedes encontrar alguna cosa no reciclable, alguna ruina.

BQ: Hace algunos años afirmabas que, por mucho que te gustara Bob Dylan, no, los tiempos no estaban cambiando. ¿Qué significa eso de que los tiempos cambien o no lo hagan? ¿Han cambiado o no lo tiempos?

JLP: Aquello de si los tiempos estaban cambiando yo creo que era para un extra de *Babelia* que se iba a llamar algo así como «20 ideas que cambiarán el mundo»; entonces dije: «no, espérate, a ver si no va a cambiar». Esa maldad mía sobre Dylan en el fondo se puede convertir en una experiencia personal, quiero decir que cuando escuchaba de joven a Dylan diciendo «los tiempos están cambiando»

a mí me parecía de perlas, «ya era hora», porque cambiaban (o eso me parecía a mí) a mi favor, «ahora viene lo bueno». Ahora lo escucho y pienso, caramba, sí que están cambiando, pero en el sentido de que están disparando cerca. En aquel artículo me burlaba un poco del «cambio de paradigma» que se descubre cada día, un día Facebook va a cambiar el paradigma de la revolución, otro día es Twitter, y otro Whatsapp. Eso delata las ganas que tenemos de cambiar, de que finalmente pase algo pero, por otra parte, también la imposibilidad de cambiarlo, incluso el miedo a que cambie; si tenemos que descubrir todas las semanas un cambio de paradigma es que no conseguimos realmente cambiar.

BQ: Sorprende la manera en la que se asume como algo natural el concepto de posmodernidad, del que se ha dicho que es un concepto un tanto vacío. Sin embargo, si se analizan los rasgos de la metrópolis, la organización del espacio, del tiempo, de la vida pública, de la vida privada parece que hay algo nuevo. ¿Qué opina del debate sobre la posmodernidad? ¿Acepta usted la caracterización de la posmodernidad como la época en la que terminaron los metarrelatos?

JLP: El llamado «debate de la posmodernidad», que comenzó siendo una discusión entre teóricos de la filosofía y de las ciencias sociales, aunque haya perdido mucha de su lozanía y se reconozca con otros nombres (tardocapitalismo, globalización, sobremodernidad, realidad virtual, sociedad del conocimiento, sociedad de control...) y, sobre todo, con otros «posts» (post-industrial, post-nacional, post-metafísico, post-artístico, post-humanismo, post-ciudad, post-política...), remite a un asunto («¿estamos entrando en un momento histórico posterior a la Modernidad y cualitativamente distinto de ella?») que alcanza –y hasta– a la sociedad en su conjunto pero que, en su planteamiento actual, no puede ser nunca más que una discusión estéril y fatigosa en la que se desperdician grandes caudales de pensamiento que habría que liberar para mejores empeños. Expresado de un modo simple, digamos que el mencionado «debate de la posmodernidad» pretende dirigir nuestra atención exclusivamente a la cuestión del *post-*, es decir, quiere que la discusión verse (o que al menos sus participantes y espectadores creen que versa) sobre la cuestión de si este tiempo que vivimos *desde* 1945 es o no un tiempo posterior y distinto con respecto al anterior (que, según este planteamiento, sería el tiempo que se llamaría «moderno» sin discusión ni precisión alguna).

No hace falta ser muy suspicaz para notar que esta manera de presentar el problema es extraordinariamente rara: es como si nos imaginásemos a los atenienses del siglo -IV discutiendo entre ellos acerca de si el período histórico en el que vivían era el clasicismo o el helenismo. La apariencia de que el debate de la posmodernidad es una discusión historiográfica (o sea, sobre períodos históricos

y sus delimitaciones cronológicas) se desvanece rápidamente cuando descubrimos tras ella una soberbia metodológica incompatible con el espíritu científico: la pretensión, completamente desmesurada, de *nombrar el propio tiempo* en lo que tiene de diferencia sustantiva con todos los demás, la pretensión de escribir nosotros mismos nuestra historia y, sobre todo, el final de ella. Es completamente obvio que Aristófanes o Cleopatra –digámoslo de esta horrible manera para que se note la falacia– no *sabían* que eran «antiguos» y, en rigor, no lo eran en absoluto en sus respectivos tiempos y lugares. Conceptos tales como «la Antigüedad», «el Barroco» o «el clasicismo» son creaciones historiográficas ideadas mucho después de esos períodos (de hecho, sólo pueden considerarse del todo elaboradas cuando dichos períodos están ya clausurados) para dar cuenta de un plexo de significaciones que nos ayudan a comprender los sucesos de esos tiempos y a descubrir en ellos un sentido compartido. La labor *interpretativa* del historiador es en este punto completamente incompatible con la ingenuidad que comportaría el aceptar como buena la imagen que de su propio tiempo tenían quienes lo estaban viviendo (algo parecido, como alguien dijo, a juzgar a un hombre exclusivamente por el testimonio que él aporta sobre sí mismo), dejando aparte que no todos ellos tendrían la misma imagen. Afirmar algo así como que «somos post-modernos», pretendiendo que dicha afirmación sea tenida por una verdad historiográfica capaz de expresar globalmente el sentido de nuestro tiempo es sencillamente cometer el mismo fraude que cometería quien nos asegurase que ya ha leído el periódico de un lunes que todavía no ha amanecido. Por muy bien que comprendamos los motivos de aquellos que querrían sobrevivirse a sí mismos, decretar su propia muerte (como modernos) y a continuación resucitar salvados de la catástrofe como post-modernos (una ambición mucho más arrogante que la de construir un «imperio de mil años», que a menudo manifestaron los antiguos), quienes se fingen historiadores del futuro sólo pueden ser, hoy como ayer, farsantes. En este intento de supervivencia anida una perniciosa filosofía de la historia que hay que sacar a la luz.

Y esto quiere decir, por tanto, que el «debate de la posmodernidad» no trata en absoluto (aunque parezca que lo hace) acerca de la cuestión de si somos o no somos post-modernos, sino de otra cosa. Esto lo entendemos rápidamente si reparamos en que lo que podría parecer en primera instancia una discusión especulativa no lo es en absoluto. Pues es notable que, dependiendo de cuál sea la respuesta que le demos a la pregunta de si aún somos modernos o ya no lo somos, se seguirán orientaciones políticas (no me refiero solamente a orientaciones ideológicas, sino a políticas culturales, sanitarias, educativas, económicas) muy distintas, cuya distinción puede repercutir con gran impacto en toda la ciudadanía, como de hecho sucede ya en diferentes grados y circunstancias. Es decir, que bajo la apariencia de una cuestión descriptiva, lo que en realidad tenemos es una controversia valorativa: la de si somos o no post-modernistas. Los «partidarios» de la post-modernidad no son, pues, quienes afirman que estamos en esa nueva



época del tiempo, pues eso es lo que equivaldría a decir que estamos entrando en el futuro, cosa que –por ir en contra de lo que significa estrictamente «futuro»– constituye el fraude al que acabo de referirme y, por tanto, se trata de una afirmación teóricamente nula. Por ejemplo, David Hume denunciaba en el siglo XVIII lo que luego se ha llamado «falacia naturalista», es decir, la (falsa) apariencia de deducción racional de esos argumentos que intentan extraer de una situación de hecho conclusiones en términos de deber. Aquí se trata de algo aún peor (una suerte de «falacia anti-naturalista»), pues es de lo que (aún) no es hecho alguno de donde se quieren deducir deberes para todo el mundo.

Los post-modernistas son quienes se manifiestan a favor de la destrucción de la modernidad en nombre de ese mismo futuro cuyos contenidos (inexistentes por definición) aseguran conocer de primera mano. Por tanto, el post-modernismo es un programa político –en el aludido sentido de las «políticas» recién mencionadas– con respecto al cual la (falsa) descripción historiográfica funciona como una justificación ideológica que intenta persuadir a sus destinatarios de la ineluctable necesidad de su implantación: «puesto que estamos en un nuevo período histórico, *debemos* implantar nuevas políticas coherentes con la situación emergente». Y si el debate en cuestión, al menos como «debate de la posmodernidad», parece haber perdido actualidad en las últimas décadas no es porque el asunto esté «superado» (no tenemos, en realidad, ningún otro asunto que debatir, tan molesto y pegajoso es), sino porque tanto si la justificación ideológica hace efecto como si es desarbolada y denunciada como embuste, la etiqueta elegida para designar esas «nuevas políticas» (post-modernidad, globalización, tercera vía, neoconservadurismo, etc.) resulta, en definitiva, irrelevante.

Para que esa justificación ideológica tenga alguna efectividad es esencial la indicación antes subrayada, que sitúa el inicio de la era post-moderna alrededor de 1945. Al forzar nuestra mirada hacia el *post-* (es decir, hacia la situación del mundo *a partir de* esa fecha, que es la única cuestión en la que se desea centrar la discusión), se deja en las sombras justamente lo que hay antes de ella, esa «Modernidad» presuntamente indiscutida y aproblemáticamente moderna. Esta es una estrategia fundamental, ya que en esas sombras reside el verdadero secreto del post-modernismo: que esta polémica *ya tuvo lugar* (pero justamente «antes de 1945», que es donde no se quiere que miremos), que no es en absoluto una discusión *diferente* que haya venido a renovar el panorama intelectual occidental, sino que se trata de la reiteración envejecida y encubierta de una batalla ya librada y decidida (relativamente, como todo en la historia) hace más de cien años. Para esta operación de ocultación es indispensable la ambigüedad del término «post-modernidad» (que se habría dicho construido al azar o, más bien, al dictado de la necesidad y sin mucha reflexión), y el doble juego que incorpora: por una parte (desde su vertiente más «filosófica»), la Modernidad aludida en el término sería la Edad Moderna en su conjunto, con lo cual la ruptura que implica el *post-* sería equivalente a la que la Edad Moderna supuso con respecto a la Edad

Media o, quizá más propiamente, con respecto a la Edad Antigua: el comienzo de los «grandes relatos» que según Lyotard definen la condición moderna podría muy bien retrotraerse al menos hasta Descartes, aunque esta extrema relevancia del corte hace también más difícil de entender la elección del punto de desgaste (¿qué tuvo de especial lo ocurrido en la mitad del siglo xx en comparación con los 492 años anteriores, en los que ninguno de los cataclismos acaecidos fue suficiente para acabar con la Modernidad?).

Pero, por otra parte (desde su vertiente más «estética», a la que se atiene Jameson), la Modernidad que implica esta fórmula remite a lo que en inglés se conoce como *modernism*, que designa en general la época de los «ismos» artísticos europeos (que suelen considerarse como una reacción contra la Ilustración, que sería entonces el «gran relato» del sujeto moderno) y, más específicamente, los movimientos que hoy catalogamos como «vanguardias históricas» (sobre todo el dadaísmo, el futurismo, el cubismo y el surrealismo). Esta segunda implicación, además de corregir la «excesiva» ambición temporal de la primera (a la que, sin embargo, no se renuncia del todo), consigue el objetivo principal, que es el de desligar el post-modernismo de sus verdaderas raíces históricas (que se hallan justamente en esas «vanguardias», aunque no solamente en las artísticas), sin las cuales es completamente incomprensible, y el de presentarlo como un producto específico de la década de 1960 (en la que habrían alcanzado su madurez los «hijos» de 1945), que es casualmente la década del estructuralismo y del neo-nietzscheanismo a la que están vinculados intelectualmente los dos viejos marxistas que suscitaron principalmente este debate: Lyotard y Jameson. Al asegurarnos (en la literalidad del rótulo) que los post-modernistas *ya no* son vanguardistas, se eliminan toda una serie de connotaciones incómodas (básicamente, las que contienen las ligaduras del vanguardismo artístico con el vanguardismo político de los totalitarismos), aunque el precio (abusivo) que se pague por ello sea el de convertir el post-modernismo en un fenómeno completamente ininteligible. Y no sólo porque, en el terreno «histórico-filosófico», no parece justificable que las décadas de 1940, 1950 o 1960 sean especialmente «fatales» para el discurso epistemológico o moral de la Modernidad, sino porque tampoco en el terreno estético puede entenderse, si se desvinculan de las vanguardias históricas, por qué las obras de arte post-modernas (es decir, las habitualmente llamadas «contemporáneas») son tan *raras* que necesitan residir en otro tipo de entornos (los «centros de arte contemporáneo» en la Europa continental, los de «arte moderno» en el Reino Unido y en los EE.UU., y sus correspondientes Ferias y Bienales) diferentes de los «museos» tradicionales (están fuera del Prado, del Louvre, de la National Gallery o de la Gemäldegalerie), justamente al lado de esas obras vanguardistas de las que proceden pero de cuya paternidad reniegan.

Así que podríamos decirlo de este modo: la «post-modernidad» (que, por las razones esgrimidas, deberíamos llamar más bien «post-modernismo»), sea cual sea el nombre con el que la conozcamos (pues cada temporada adopta uno nue-

vo) es un programa que pretende resucitar, muchos años después de su derrota histórica, el experimento que en la primera mitad del siglo xx se llevó a cabo con la intención declarada de terminar con los tiempos modernos.

En rigor, las dos definiciones aparentemente incongruentes de lo «moderno» que constituyen la ambigüedad del post-modernismo, a los que me refería, podrían encontrar un «término medio» que se encuentra, por así decirlo, a medio camino entre esas dos orillas inconmensurables, y es el significado que la expresión «vida moderna» (para decirlo con las palabras de Baudelaire) adquirió en ciertos lugares de Europa en el siglo xix para referirse solamente a una última fase de la Edad Moderna, aquella que se caracteriza, por una parte, por la Ilustración (las revoluciones inglesa, americana, francesa y alemana) y, por otra, por la Industrialización urbana, el movimiento obrero y el nacimiento de las clases medias. Como señalaba Jean Starobinski a propósito de los *Cuadros parisinos* de Baudelaire, en la «vida moderna» coexisten conflictiva pero inseparablemente los estentóreos alborotos de las industrias con las invitaciones a la eternidad de los campanarios y, en definitiva, lo más moderno con lo más antiguo y tradicional, la actualidad que impone su ritmo frenético al compás de los relojes mecánicos y el «mundo anterior», que el reloj no puede gobernar, y que hace saltar una chispa poética inesperada en el tráfico de la cotidianeidad despiadada. Estos son aún los «tiempos modernos» de la película de Chaplin, y esta (y no la de las catedrales renacentistas, las iglesias barrocas o los palacios neoclásicos) es la Modernidad *contra la que luchan* esos post-modernistas *ante litteram* que son los que ahora llamamos vanguardistas. Pero, ¿son también aún *nuestros* tiempos?

BQ: Me sorprendió la frase con la que finalizaba «La vida y las cadenas» (*Babelia*, *El País* 3/8/2013) donde decía que «Necesitamos urgentemente nuevos órganos de escucha». ¿Podría explicarla con más detenimiento?

JLP: Para no darle tampoco más grandilocuencia, que no tiene mucha, lo que creo es que hay ahora mismo un malestar al que podemos considerar, como decía Benjamin, como una cierta pobreza de la experiencia, que aunque tenga parentesco con muchos malestares que ha habido a lo largo de la historia, en cierta manera es bastante nuevo por lo menos para nosotros; es un malestar que no está nada bien detectado, o sea, que ni siquiera tiene cauces de expresión muy determinados, que las herramientas de la filosofía no son suficientes para hablar de él, que ahí se requiere cierta sabiduría sociológica, antropológica, etc. Habría que juntar muchas cosas para poder dar voz y dar nombre a esa especie de lamento que atraviesa nuestra época y que creo que hemos escuchado mal, que no podemos captar bien, necesitaríamos algo capaz de objetivar esa sensación de malestar, de incomodidad social y política que se apodera cada vez más de nosotros.

BQ: Y los nuevos órganos de escucha, ¿qué son?

*JLP:* Formas de expresión...

BQ: ...¿nuevas categorías?

*JLP:* ...categorías que, por lo menos, tendríamos que afinar, porque con las que tenemos ahora escuchamos lo de siempre. Con estos órganos de escucha que tenemos o por lo menos en la frecuencia en la que los tenemos sintonizados escuchamos siempre cosas muy parecidas y no entendemos bien el tipo de sufrimiento que nos atraviesa a todos.

BQ: Lo que se plantea como nuevo, las nuevas formas políticas, parece que al final son siempre lo mismo porque reproducen la misma forma, los mismos mecanismos. Entonces ¿consistiría en no seguir esos mismos planos sino en crear otros aunque todavía no sepamos cuáles son ni si se pueden crear?

*JLP:* Esta manera de plantear la cuestión, que es la manera en que todos hemos aprendido a plantearla, tiene algo de angustioso y de perverso. No importa lo mucho que inventemos, siempre todo acaba corrompido. Hay algo que viene, supongo, de un cierto pesimismo antropológico: los hombres somos malos, echamos a perder las buenas ideas y el poder todo lo corrompe. Creo que hay que romper con esa lógica, porque por este camino sólo podríamos esperar la salvación de una intervención extraterrestre. Los hombres no somos gran cosa, desde luego, pero hay ideas que son mucho peores que nosotros; los Dioses, como también decía Benjamin, son mucho más malos que los mortales. A pesar de que el propio Foucault era consciente de este problema, creo que la noción de «poder», expresada así, en abstracto (de tal manera que ni siquiera podemos distinguir el poder político del que no lo es, o saber qué significa «político» cuando se le añade a «poder»), conduce a este tipo de callejones sin salida. Esa sensación de que «todo es igual» o de que «todo es mentira» viene justamente de una idea del «poder» demasiado abstracta y vacía, y cuando el poder es simplemente poder, en abstracto y en vacío, entonces en seguida vienen a llenar ese vacío el dinero, la corrupción, la endogamia, la infamia, por eso es importante ponerle adjetivos al poder, dotarle de contenido. No es crear desde cero, como si hubiese que inventar algo inédito para evitar todos los males sobrevenidos históricamente, sino inventar a partir de lo dado, profundizar en el significado institucional del poder político, aprender a gestionar el mal en lugar de prometer su erradicación completa y perpetua.

HV: Uno de los rasgos que se le atribuyen a la sobremodernidad es que la historia que comienza con la segunda mitad del siglo xx no es ya la historia de los grandes hombres, sino más bien una pluralidad de historias de la gente común. En ese sentido, puesto que el sufrimiento que deben registrar parece ser mucho más individual, más particular, ¿esos órganos de escucha desbordarían la idea de clase?

JLP: No podemos decir que es el sufrimiento de una clase porque, si fuera así, tendríamos un cauce de expresión que sería el partido político que encarnase la conciencia de esa clase. El problema es que todo esto se ha venido abajo en la medida en que, por ejemplo, la desigualdad ahora mismo ya no está organizada en forma de clases, se produce en un ámbito social en el cual los viejos partidos y sindicatos que estaban bien preparados para el discurso de la clase ya no son aptos para denunciar ese tipo de desigualdad. A veces criticamos a los políticos porque gobiernan a golpe de sondeo y un día se hacen los simpáticos con las feministas, otro con los catalanes, y luego todo eso lo juntan y es un follón, porque no por juntar muchos intereses particulares te sale el interés general; el interés público es diferente de la suma de intereses particulares. Pero aparte de que podamos reprochar a los políticos todo eso, es que la sociedad se va desliendo así, las propias estructuras de la injusticia, de la desigualdad, de la explotación, de la humillación han perdido los cauces en los cuales se podían estructurar. Entonces, en ese sentido es en el que se necesitan otras formas de expresión capaces de dar voz a esa desigualdad o de integrar de alguna forma esas diferentes desigualdades en algo común. Porque la Modernidad es eso, la Revolución francesa es en cierto modo el ascenso de la gente común, la reclamación de un grado de dignidad cuyo rasero es el hombre común. La gracia que tenía eso al calor de la revolución ilustrada es que justamente a ese ascenso del pueblo, de lo común, como queramos llamarle, se le dio una gran estructura jurídica que era el Estado de derecho, que justamente permitía *institucionalizar* esos cauces, y eso es lo que poco a poco se va minando. Pero no es fácil decir, bueno, vamos a inventar otra cosa que no sea el Estado de derecho, vamos a inventar otra cosa que no sea el parlamento, vamos a inventar otra cosa que no sean los tribunales de justicia. Por eso, la primera clase de resistencia, que no requiere mucha imaginación, consiste en resistirse a ese minado del Estado social de derecho. Lo he contado muchas veces: una vez estuve reunido con gente del movimiento *Ocupa Wall Street*, que estaban intentando organizar una especie de universidad popular, lo cual era complicadísimo porque eran profesores que venían de todo lo ancho de los Estados Unidos, que es muy ancho. Claro: había una forma de solventar eso que era la universidad pública. Lo que en el fondo pretendían hacer era reinventar la universidad pública; no es mala idea, pero quizá antes tendríamos que intentar que no nos la quitasen del todo, una manera de resistir es no vender demasiado barato el desmontaje de la universidad pública, camuflándolo como si fuera la

gran revolución pedagógica de los tiempos. Ya hemos visto en qué se ha convertido la universidad.

HV: Cuando Foucault publicó *Vigilar y castigar*, que, entre muchas otras cosas, es una crítica a algunas de las instituciones de la sociedad burguesa como la escuela, por lo que tiene de disciplina, pero también por ser uno de los engranajes fundamentales del Estado nación, desde muchos ámbitos se suscribió esa crítica. Y, sin embargo, hoy, ante su privatización, no podemos sino resistirnos. ¿En qué medida la situación actual, en perspectiva, no nos ha hecho más conservadores?

JLP: Efectivamente, con la perspectiva actual, podríamos preguntarnos incluso si se trataba de una crítica de la sociedad burguesa, sobre todo porque Foucault, por una parte, casi se deleitaba en la no presentación de alternativas a la sociedad disciplinaria (incluso la idea de presentar alternativas le habría parecido una grosería), pero por otra parte se deleitaba igualmente con la idea de que su crítica era mucho más radical que la que habían hecho anteriormente los pensadores de la izquierda social (marxistas o anarquistas), e incluso que la que hacían en ese momento los maoístas. Todos ellos (marxistas, anarquistas y maoístas) parecían entonces mucho más «conservadores» que Foucault, que era el radical del momento, por no hablar de los defensores de la Ilustración, que en ese momento aparecían simplemente como perros reaccionarios. Así que fijate cómo vamos a quedar nosotros (de conservadores y de reaccionarios para arriba) defendiendo la Escuela pública, cuando justamente Foucault ya decía en su tiempo que la operatividad política de la distinción entre lo público y lo privado había quedado obsoleta. Esto es lo que pasa casi siempre cuando aplicamos la óptica de Foucault a nuestras sociedades: desde el punto de vista de la descripción, se diría que es de una exactitud casi cruel, pero desde el punto de vista crítico, tiene un efecto desactivador muy notable. Es lo que antes decíamos: si ya no «funcionan» los conceptos de lo público y lo privado, ¿qué hacemos luchando por defender la escuela pública? ¿No sería mejor inventar otras estrategias, otras formas de lucha, otras instituciones (eso es lo que Foucault siempre estimulaba en las discusiones)? Pero nos estrujamos los sesos buscando esas instituciones o esas nuevas luchas y no nos sale nada verdaderamente nuevo, o si nos sale es algo bastante cutre y siempre tenemos miedo de que nos digan que no somos lo suficientemente revolucionarios o radicales, porque nuestra futura «universidad popular» se parecerá demasiado a la «burguesa» universidad pública... Esa actitud es la que resulta, como antes decía, exasperante, angustiada, desactivadora. En fin, según parece Foucault, al final de su vida, era partidario de una reevaluación de la Ilustración. A mí me parece que la evocación de esas «nuevas formas de lucha» inéditas, radicales, ultra-revolucionarias, se convierte fácilmente en una retórica

vacía y solamente apta para discusiones entre militantes muy convencidos, muy aislados, muy desorientados y muy autodestructivos. Yo creo que sí tiene sentido la distinción entre lo público y lo privado, y por eso he apelado antes al «Estado del bienestar», sin entender por tal cosa el bienestar material de la población (o al menos no solamente), sino ante todo bienestar *jurídico*, o sea, los derechos consolidados, el Ministerio de Trabajo, la Seguridad Social, como el mayor logro político del siglo xx con mucha diferencia. Todo lo que hagamos para fomentar la destrucción, el desmontaje, la pérdida de eso, lo pagaremos con creces en algún momento. Y una de las razones de la desgracia actual de la izquierda socialdemócrata es justamente esa: ella hizo un contrato después de la Segunda Guerra Mundial que comporta, si quiere decirse en el lenguaje de Foucault, disciplina y biopolítica pero, por ello mismo Seguridad Social, Educación pública de calidad, garantías legales, etc. En el momento en el que utilizas los votos de esos ciudadanos con quienes has pactado para destruir ese logro, y sobre todo si encima les dices que no se preocupen, que les vas a dar algo mejor... cuando además sabes que no será posible, entonces haces algo muy indecente que no podrá olvidarse así como así. Evidentemente, ese contrato social, que en España fue el contrato de la Transición, los famosos Pactos de la Moncloa, implicó la renuncia a los discursos más ideológicos para alcanzar el acuerdo en esos mínimos absolutamente indispensables. Y ahora le hemos dado la vuelta a la cuestión en el sentido de que, ahora, de eso se puede prescindir, se puede privatizar o semiprivatizar. Y mientras se lleva a cabo esta destrucción, la aceleración de la frecuencia de las pulsaciones del tiempo fundamental del mercado y de la guerra estrecha los márgenes de desviación, reduce los intervalos en los cuales se podría escuchar una *blue note* alejada del *beat*, y este estrechamiento del tiempo produce lo que Richard Sennett ha llamado «la corrosión del carácter», la perversión del *éthos* a favor de las nuevas cornetas del destino tocadas por los generales del aire y del fuego. Por eso mismo, los fantasmas característicos de los nuevos emperadores ya no son ni siquiera estados-simulacros, naciones-fantasmas o empresas ilusorias, sino otros tantos relámpagos de aire y de fuego que no residen en territorio alguno y que tampoco aspiran a la menor soberanía porque, como sus hercúleos enemigos, se alimentan precisamente de su inexistencia.

.....  
ENTREVISTA realizada por Belén Quejigo (Universidad Complutense de Madrid) y Héctor Vizcaíno (Universitat de València).