

RAYMOND WILLIAMS

La política del Modernismo

Contra los nuevos conformistas

*Compilación e introducción
de Tony Pinkney*

MANANTIAL

Título original: *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*
Verso, Londres, Nueva York
© The Estate of Raymond Williams, 1989
© Introducción, Tony Pinkney, 1989

Colección: Utopía y crítica
Director: Horacio Tarcus

Traducción: Horacio Pons

Diseño de tapa: Estudio R

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina

© 1997, de la edición en castellano, Ediciones Manantial
Avda. de Mayo 1365, 6° piso.
(1085) Buenos Aires, Argentina
Tel: 383-7350/383-6059
Fax: 813-7879

ISBN: 987-500-011-6

Derechos reservados
Prohibida su reproducción total o parcial

Índice

Reconocimientos.....	9
Nota editorial	11
Frontispicio: facsímil del borrador del plan para <i>La política del Modernismo</i>	13
Introducción del compilador: Modernismo y teoría cultural.....	15
1. ¿Cuándo fue el Modernismo?.....	51
2. Las percepciones metropolitanas y la emergencia del Modernismo	57
3. La política de la vanguardia	71
4. El lenguaje y la vanguardia	89
5. El teatro como foro político.....	109
6. Epílogo a <i>Modern Tragedy</i>	125
7. Cine y socialismo	137
8. Cultura y tecnología	151

9. Política y políticas: el caso del Consejo de las Artes	175
10. El futuro de "Estudios Culturales"	187
11. Los usos de la teoría cultural	201
Apéndice. Medios de comunicación, márgenes y modernidad <i>Raymond Williams y Edward Said</i>	217
Bibliografía selecta de Raymond Williams	241
Índice analítico.....	243

Reconocimientos

"¿Cuándo fue el Modernismo?" es una conferencia dada en la Universidad de Bristol el 17 de marzo de 1987; el texto fue reconstruido por Fred Inglis, Profesor de Educación de la misma universidad, a partir de sus propias notas y de las utilizadas por Raymond Williams. "Las percepciones metropolitanas y la emergencia del Modernismo" se publicó por primera vez como "The Metropolis and the Emergence of Modernism" ["La metrópoli y la emergencia del Modernismo"] en Edward Timms y David Kelley (comps.), *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*, Manchester University Press, 1985. "La política de la vanguardia" y "El teatro como foro político" se publicaron por primera vez en Edward Timms y Peter Collier (comps.), *Visions and Blueprints: Avant-Garde Culture and Radical Politics in Early Twentieth-Century Europe*, Manchester University Press, 1988. "El lenguaje y la vanguardia" es una conferencia dictada en el ciclo "La lingüística de la escritura" en la Universidad de Strathclyde, realizado entre el 4 y el 6 de julio de 1986, y publicada a continuación en Nigel Fabb, Derek Attridge, Alan Durant y Colin MacCabe (comps.), *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*, Manchester University Press, 1987. "Epílogo a *Modern Tragedy*" se publicó en *Modern Tragedy*, edición revisada, Verso, 1979. "Cine y socialismo" es una conferencia dictada en el National Film Theatre, Londres, el 21 de julio de 1985; se publica aquí por primera vez. "Cultura y tecnología" es el capítulo 5 de *Towards 2000*, Chatto and Windus, 1983. "Política y políticas: el caso del Consejo de las Artes" fue la Conferencia Conmemorativa de W. E. Williams de 1981, dictada en el National Theatre, Londres, el 3 de noviembre de 1981, y se publicó por primera vez en el folleto *The Arts Council:*

Politics and Policies, Arts Council of Great Britain, 1981. "Los usos de la teoría cultural" es una conferencia dada en el ciclo "El estado de la crítica", organizado por Oxford English Limited en el St Cross Building, Oxford, el 8 de marzo de 1986; se publicó por primera vez en *New Left Review* 158, julio-agosto de 1986. "El futuro de 'Estudios Culturales'" es una conferencia dictada en la Asociación de Estudios Culturales del NorthEast London Polytechnic, el 21 de marzo de 1986; el texto es una transcripción editada de la grabación de la conferencia. "Medios de comunicación, márgenes y modernidad: Raymond Williams y Edward Said" es la transcripción editada de una conversación que tuvo lugar como parte de un ciclo de conferencias sobre Estudios Culturales, Estudios de Medios de Comunicación y Educación Política, que se realizó en el Institute of Education, Londres, en 1986.

Nota editorial

El muy detallado plan de Raymond Williams para su "posible libro" se reproduce en la página siguiente, pero el lector advertirá enseguida que nuestra organización de los artículos difiere en algunos aspectos de la de Williams. Hay tres razones para no considerar como definitivo el proyecto de programa de éste. Primero, omite "El lenguaje y la vanguardia"; segundo, como sugieren las diversas flechas, asteriscos y paréntesis, parece que el propio Williams estuviera sopesando aún diferentes posibilidades para sus artículos; tercero, existen otros dos planes, apenas un poco menos detallados, que difieren en aspectos importantes del que se reproduce aquí. Por otra parte, la ausencia de redacciones finales de dos capítulos e incluso de ciertas piezas clave que Raymond Williams finalmente no escribió y nuestra decisión, según se explica en la introducción, de incluir otros textos relacionados que podrían representar temáticamente a los no escritos, hicieron necesarios más cambios en el orden de los artículos. Por consiguiente para organizar estos ensayos tuvimos que recurrir a lo que creíamos era la lógica subyacente de una discusión en desarrollo, con la esperanza de haber permanecido con ello fieles al proyecto que Raymond Williams tenía en mente.

T. P.

The Politics of Modernism

↓
Possible book

Nov *

* (New) Modernism & the Modern		
→	Culture & Technology (from 2000)	12
	Politics of the Avant-Garde	7
	Reproductive Reception	7
	Modernism as a Political Project	7
	Cinema Lecture	5
	Art's Council Lecture	3
	Nature of Cultural Theory	8
→	Against ^{the New} Conformism	10

→	Development of Cultural Studies (Lecture Lecture)	5

		<u>62</u>

Introducción del compilador:

Modernismo y teoría cultural

Invitado en diciembre de 1987 a dirigirse a la sesión plenaria de un próximo ciclo de conferencias sobre "La política del Modernismo", Raymond Williams contestó el 14 de enero de 1988: "Me gustaría mucho dar la charla sobre 'Marxismo y Modernismo' en Oxford el 7 de mayo"; y agregó: "Tengo dos nuevos artículos sobre el Modernismo que están por salir en *Visions and Blueprints*".^{1*} Los ensayos, en efecto, se publicaron unos meses más tarde, pero la conferencia nunca se escribió ni se dictó, ya que, doce días después de aceptar la invitación, Raymond Williams murió en su casa de Saffron Walden, a los 66 años de edad.

Ya hacía cierto tiempo que era evidente que Williams trabajaba sobre el Modernismo y la vanguardia o en torno de ellos. En 1981 aparecieron en *Culture* un conjunto de cinco "hipótesis" especulativas acerca de la naturaleza de las formaciones de vanguardia; mordaces análisis breves del Modernismo y su destino paradójico en la época del capitalismo "paranacional" figuran en "Beyond Cambridge English", incluido en *Writing in Society*, y en *Hacia el año 2000*. En 1985, Williams contribuyó con un artículo de apertura sobre "La metrópoli y la emergencia del Modernismo" al volumen *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*, en el que se encontró con un equipo intelectual con el

1. Carta al compilador, 14 de enero de 1988.

* Cuando se conoce la existencia de una edición en español, los libros se citan con el título de ésta. En caso contrario, se deja el título en inglés que figura en el original. Lo mismo vale para los nombres de las películas; en este caso, el título en español corresponde al que se dio en la Argentina (n. del t.).

que volvería a colaborar en *Visions and Blueprints*. Es improbable que ninguno de los presentes en la conferencia sobre "El estado de la crítica", dictada en Oxford en 1986, olvide el resonante apasionamiento de su exigencia en favor de una "discriminación de los modernismos" (para tomar una antigua expresión de Frank Kermode); los mismos "Usos de la teoría cultural" consistirían entonces en la separación de las "formas reductivas y despectivas" con respecto a las genuinamente exploratorias y experimentales. Durante ese mismo año, Williams dictó la conferencia "El lenguaje y la vanguardia" a una concurrencia en Glasgow. En ese período también aparecieron algunas reseñas de libros relacionados, incluyendo "Realism Again" sobre los *Essays in Realism* de Lukács en 1980 y "The Estranging Language of Post-Modernism" en 1983. Por último, "La política de la vanguardia" y "El teatro como foro político" se publicaron póstumamente en *Visions and Blueprints*, durante la primavera de 1988.

Pero después de la prematura muerte de Williams, en un principio no resultó claro a qué equivalía este conjunto de obras, y pareció probable que los artículos que enumeré fueran absorbidos gradualmente por las diversas colecciones de sus escritos que comenzaron a programarse en seguida. Sólo con el descubrimiento, entre sus papeles y notas, de planes detallados para un "posible libro" sobre *La política del Modernismo* quedaron finalmente claros el alcance y la unidad de éste, su último proyecto, y pudieron rescatarse sus componentes de la distribución entre diversos conjuntos de *Ensayos selectos* cuya publicación estaba prevista: uno de esos planes se reproduce aquí como frontispicio. No obstante, los mismos planes planteaban varios problemas editoriales. En sustancia, el cuerpo del texto existía, aunque una pieza clave sobre "El desarrollo de los Estudios Culturales" nunca alcanzó su forma final escrita; en particular, las ideas de Williams sobre la publicidad como morada final del Modernismo nunca se elaboraron plenamente. Lo más significativo, sin embargo, es que el primero y el último capítulos —alfa y omega de sus reflexiones sobre el Modernismo, y titulados respectivamente "El Modernismo y lo moderno" y "Contra los nuevos conformistas"— no parecen haber sido escritos. Sobrevive un conjunto de notas para la conferencia "¿Cuándo fue el Modernismo?", que probablemente sea un borrador del primer capítulo; pero de la conclusión no queda nada aparte de su intrigante título.

La pérdida de ese texto es dolorosa, ya que priva a este volumen de la formulación polémica decisiva de un argumento intelectual que se construye en toda su extensión. Desde que Edward Thompson, en su reseña de *Culture and Society*, propuso "un modo total de lucha" como una mejor definición de la cultura que la de "un modo total de vida" del propio Wi-

lliams, se afirmó con frecuencia que éste era moral y políticamente demasiado generoso (y también estilísticamente demasiado abstracto) para ser un polemista eficaz. Pero aquí, en el vigor y la sostenida vehemencia de "Los usos de la teoría cultural" puede advertirse cuán errónea es esa suposición; el hecho de que "Contra los nuevos conformistas" no exista es sin duda una suerte para sus objetos previstos, que probablemente hubieran sentido, como consecuencia de él, la justicia de la descripción que Williams hacía de sí mismo como "un frío y duro bastardo" por momentos.² Pero "conformismo", como lo sugiere globalmente *La política del Modernismo*, califica un intento de ruptura con el Modernismo o un diagnóstico de éste, que en realidad permanece secretamente bajo el puño de sus propias categorías, lo cual ejemplifica un ejemplo de la incorporación "trágica" que para Williams se concentra decisivamente en los dramas de Henrik Ibsen. Por consiguiente, decidimos incluir en este volumen el Epílogo de 1979 a *Modern Tragedy*, que al menos capta el aspecto específicamente literario de cualquier crítica del "nuevo conformismo", demostrando con sobriedad con cuánta frecuencia los radicalismos dramáticos autocongratulatorios son capturados por las mismas estructuras de sensibilidad de sus supuestos oponentes. Una de las tareas de esta Introducción será extender este argumento a la teoría cultural. Pues *La política del Modernismo* insiste en que el Modernismo, como fenómeno histórico y cultural, no puede ser comprendido por corrientes de la teoría literaria que, en una circularidad que se sirve a sí misma, se originan en realidad en sus propios procedimientos y estrategias; y el libro, por consiguiente, debe entenderse como una poderosa intervención tópica, lo mismo que como el estudio de un caso histórico local en alguna sociología general de la cultura.

En 1983, Williams anunció grandilocuente que "el período del 'modernismo' consciente está terminando";³ pero si era así, ¿cuándo había comenzado? ¿A quiénes incluía? ¿Era la "vanguardia" uno de sus sinónimos, una de sus subsecciones internas o una alternativa a él? Además, ¿qué es modernismo "consciente"? ¿Podría haber uno inconsciente?

2. Citado por Francis Mulhern en "Living 'the work'", *The Guardian*, 29 de enero de 1988.

3. "The Estranging Language of Post-Modernism", *New Society*, 16 de junio de 1983, pág. 439. A lo largo del libro, de acuerdo con la lógica del desarrollo del argumento de Williams, el Modernismo como fenómeno histórico específico (situado, digamos, entre 1880 y 1930) se cita con mayúsculas, en tanto el modernismo como una teoría general y a menudo ideológica de lo que *significa* ser "moderno" se cita con minúsculas. [Lo mismo vale para Modernista y modernista (n. del t.).]

Como lo señalaron críticos de muchas tendencias, "modernismo" es el más frustrantemente inespecífico, el más recalcitranamente *no* periodizador de todos los grandes "ismos" o conceptos de la historia del arte. Al anunciar meramente el flujo vacío del tiempo mismo, en un sentido el modernismo comienza cuando termina la (no) temporalidad estática, mítica o circular de la "comunidad orgánica"; y ese momento trágico y disociador —como lo muestra Williams en su investigación finamente cruel del "escalador" de retrospectivas de la sociedad orgánica en *The Country and the City*— está sometido a una regresión infinita. No hay duda de que todas las innovaciones estéticas se experimentan como alarmantemente modernas en su propio momento histórico, aun cuando se presenten bajo la polémica consigna de un "retorno a los orígenes". No obstante, cuando esa inevitable novedad, mero subproducto formal de una innovación estilística cuya sustancia se deriva de otras fuentes (religiosas, sociales), se resume como un contenido por propio derecho —forma convertida en sustancia, una matriz que, paradójicamente, ahora hace las veces de su propio material—, entramos en efecto en la época del "modernismo consciente".

De todos modos, los límites de esta época demuestran ser perturbadoramente elásticos. Por definición, un modernismo "consciente" trae aparejada una teoría de su propia modernidad, eufórica o dispéptica, según corresponda. En el primer caso, el arte debe poner en vigor, tanto en tema como en forma, el dinamismo vivificante de una sociedad postradicional que repentinamente barre con los restos restrictivos del feudalismo y libera no sólo la ciencia y la industria sino también las posibilidades de experiencia del yo individual. Es cierto, ese dinamismo puede tener aspectos tanto destructivos como vigorizantes; pero aún sus devastaciones son de una magnitud tan "histórico-mundial" o una intensidad interna tan falta de precedentes, que un arte que le da la espalda a una turbulencia semejante se condena, con ese mismo gesto, al academicismo más gris. Esta ideología del modernismo capta ciertamente mucho de lo que convencionalmente querríamos clasificar con esa etiqueta: la poesía de Baudelaire, de quien Williams escribe en *The Country and the City* que "el aislamiento y la pérdida de contacto fueron las condiciones de una percepción nueva y vívida [...] un 'jolgorgio de vitalidad', un mundo transitorio e instantáneo de 'febriles alegrías' [...] una nueva clase de placer, una nueva ampliación de la identidad, en lo que él llamaba empaparse en la multitud",⁴ o la famosa clarinada de Rimbaud, "*il faut être absolument moder-*

4. Raymond Williams, *The Country and the City*, Frogmore, St Albans, 1975, págs. 281-282.

ne", o la efectivización, en el "fluir de la conciencia" de Joyce y Woolf, de las identidades perceptivas simultáneamente fragmentadas y múltiples de la vida urbana contemporánea; el "Renuévalo" de Ezra Pound y, lo más clamoroso de todo, el futurismo italiano y ruso, del cual es representativo el Primer Manifiesto Futurista de Marinetti: "Hasta ahora, la literatura exaltó una inmovilidad mediatunda, el éxtasis y el dormir. Nosotros pretendemos exaltar la acción agresiva, un insomnio febril, las zancadas del corredor, el salto mortal, el puñetazo y la bofetada".⁵

Pero este enfoque cronológico, desde alrededor de 1850 a 1920, no puede sostenerse. La celebración del dinamismo, la multiplicación delirante de las posibilidades del yo, preceden y suceden sustancialmente a esta fase particular. Después de todo, William Wordsworth no había leído a Marinetti y Mayakovsky cuando, pese a ello, registró una intoxicante expansión "postradicionalista" de la psique en los primeros versos del *Preludio*:

Toda la tierra está frente a mí. Con el corazón
Gozoso, y sin temor ante su propia libertad,
Miro a mi alrededor; y aunque la guía que escoja
No sea nada mejor que una nube errante,
No puedo extraviarme. ¡Vuelvo a respirar!
Éxtasis del pensamiento y elevaciones de la mente
Me acometen veloces...

Una vez que el modernismo se define esencialmente como *aceleración*, la exploración romántica de los peligros y posibilidades del desarraigo cultural ("Libertad") y su sujeto de dimensiones infinitas se convierte en el acto en un modernismo, aun cuando le falten en especial las motocicletas y ametralladoras de Marinetti. Pero lo mismo ocurre, en el otro extremo del espectro cronológico, con gran parte de lo que en otros aspectos podríamos considerar como *posmodernismo*. Cuando Deleuze y Guattari declaran en el *Anti-Edipo* que "un esquizofrénico que sale a dar un paseo es un mejor modelo que un neurótico tendido en el diván del analista",⁶ se mantienen claramente dentro de la problemática modernista del *flâneur* de Baudelaire o la Mrs Dalloway de V. Woolf, que deambula

5. Umbro Apollonio (comp.), *Futurist Manifestos*, Londres, 1973, pág. 21.

6. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Nueva York, 1977, pág. 2 [Trad. cast.: *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Barral Editores].

sin rumbo por el centro de Londres. "Flujos" y "desterritorializaciones" son aquí otras maneras de aludir a la "belleza de la velocidad" o las "mareas multicolores y polifónicas de la revolución" de Marinetti; y el enemigo inmovilizador ya no es el *establishment* artístico italiano sino el Edipo freudiano. De acuerdo con esta presentación, en síntesis, el modernismo se convirtió en una constante, que abarca virtualmente toda la extensión de la modernidad posfeudal; en caso necesario, aun podrían incluirse el Edmundo, la Gonerila y la Regania de Shakespeare.

"¡Dejad entonces que vengan los alegres incendiarios con dedos carbonizados!" Así aludía Marinetti a la nueva generación futurista a la que procuraba dar origen. Pero dentro de un segundo "modernismo consciente" los incendiarios ya habían llegado, quemando las bibliotecas, desviando los canales a través de los museos y destruyendo las normas estéticas en nombre de una "cultura de masas" banalizada. Esta segunda ideología modernista se superpondrá a veces a la primera en términos de sus valores últimos —intensidad, calidad—, pero ve a éstos como virtudes que deben defenderse a contrapelo de la nueva civilización (industrial, democrática, "de masas"), y no liberados por ella. En este sentido, el modernismo es reactivo, no activo a la manera futurista: todavía comprometido con lo "multicolor" y lo "polifónico" (aunque seguramente se opondría a la "revolución"), los considera amenazados por las grises presiones "uniformadoras" de su ambiente contemporáneo. Cuanto más gris se vuelve ese mundo, más extravagantemente suena su propia retórica apocalíptica, a tal extremo que, en la cena de frijoles cocidos de su secretaria, en *La tierra baldía* ("saca comida enlatada"), T. S. Eliot ve una amenaza final a la Gran Tradición que ha llegado hasta nosotros desde Homero. El modernismo y la modernidad son ahora antagonistas mortales, no hermanos de sangre.

Como lo señala Raymond Williams en varios de los artículos de este volumen, esta posición social tiende a expresarse como una proposición sobre el lenguaje: el "corriente" está lleno de clichés, es unidimensional y abstracto; y el lenguaje "poético", por consiguiente, abordará difíciles formas experimentales en un esfuerzo por revitalizar la percepción. Este argumento también comprende gran parte de lo que agrupamos convencionalmente como "Modernismo": Flaubert y su *Dictionnaire des Idées Reçues*, el cada vez más intrincado estilo tardío de Henry James, Eliot y la necesidad del poeta moderno de "forzar el lenguaje, dislocarlo si fuera necesario, hasta que entre en su significado",⁷ la "desfamiliarización" de

7. T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets", *Selected Essays*, tercera edición ampliada, Londres, 1951, pág. 289.

los formalistas rusos, las dislocaciones narrativas de los últimos capítulos de *Ulises* o de las novelas de William Faulkner. Dentro de la oposición binaria de lenguaje corriente y poético (o *fabula* y *syuzhet*, en términos de ficción), son posibles varios tipos de política cultural. La obra modernista puede destruir las expectativas lingüísticas rutinarias: 1) porque la percepción renovada es un fin en-sí-mismo kantiano (formalismo ruso); 2) porque al demostrar que las normas sociales se constituyen históricamente podemos alcanzar el poder de cambiarlas históricamente (Brecht), y 3) porque al destruir las totalidades "falsas" —el realismo, digamos—, el texto da al lector acceso a las "verdaderas" (la subestructura mítica de *Ulises* o *La tierra baldía*). Pero el valor de uso de estas hipótesis modernistas para la periodización literaria sigue siendo dudoso. Lo mismo que su contrapartida futurista, el romanticismo es absorbido de inmediato: Coleridge y Shelley habían hablado de "despojar los objetos comunes del velo de la familiaridad" mucho antes de que Viktor Shklovsky soñara siquiera con la *ostranenie*; Goethe y Schiller se atormentaron por la degeneración lingüística un siglo y medio antes de que T. S. Eliot, tras plagiar una expresión de Mallarmé, anunciara en los *Cuatro cuartetos* su intención de "purificar el dialecto de la tribu". Y es bastante obvio que la dislocación formal sigue caracterizando, desde el *nouveau roman* francés en adelante, a muchas obras que ahora nos gusta calificar de posmodernas.

Todo lo cual significa decir (como insistirá Williams) que el Modernismo no puede periodizarse con el recurso a sus propias ideologías internas, ni siquiera si admitimos que las posiciones "activa" y "reactiva" antes esbozadas son verdades parciales que deben sintetizarse, mitades gemelas "a la Adorno" de una práctica modernista integral a la que, sumadas, no equivalen del todo. Pero si su "interior" fuera tan traicionero, los historiadores culturales marxistas se inclinarían en seguida, en una violenta aplicación de la máxima de que "el ser social determina la conciencia", a saltar a un "exterior" absoluto y situar en él los orígenes del Modernismo.

La versión mejor conocida del argumento es la de Georg Lukács y Jean-Paul Sartre: cuando el proletariado de París se dirigió militantemente a las barricadas en 1848, abandonó la tradición literaria clasicista o realista antes o en el momento de *enfrentarse* con la Guardia Nacional.⁸

8. Un tratamiento más completo propondría una versión más matizada de Sartre, cuyos criterios literarios siguen siendo directamente políticos de un modo en que los de Lukács no lo son ("compromiso" más que "realismo"), y que tuvo más cosas positivas que decir acerca de la experimentación Modernista, particularmente en poesía, que el autor de *El significado del realismo contemporáneo*; pero es el 1848 de Lukács más que el de Sar-

Cuando la burguesía, bajo la presión de la clase obrera, comprometió en toda la línea su papel "histórico mundial" antifeudal, su producción artística e ideológica cayó en una declinación o "decadencia" terminal. Desde Baudelaire en adelante, pero cada vez más aceleradamente con los apretados "ismos" estéticos de nuestro siglo, la literatura va bajando las etapas de su "degeneración" Modernista; y la tarea del crítico social es entonces recordarle su anterior gloria realista o representacional, aunque ahora sobre una nueva base de clase. Mientras que la novela realista muestra la interacción dialéctica de la individualidad y la política dentro de la autoconstrucción histórica activa del período "heroico" de la burguesía, en el frío clima posterior a 1848 la dialéctica realista se divide entre una subjetividad exacerbada (*El grito* de Munch, digamos) y una objetividad extrema (Zola, los documentales, el realismo fotográfico). Precisamente fue un análisis semejante de la "disociación de la sensibilidad" Modernista el que Raymond Williams propuso en "Realism and the Contemporary Novel", incluido en *The Long Revolution*, de 1961: la novela de la subjetividad evanescente y la de la "fórmula social" —*Las olas* y *Un mundo feliz*— se enfrentan inflexiblemente a través de un gran abismo, como Zola y Mallarmé lo habían hecho para Lukács.

Pero es posible que el "caso de 1848" haya sido más influyente gracias a Roland Barthes. Puesto que en *El grado cero de la escritura* (1953) proporcionó un mecanismo de crisis literaria interna más específico que la "declinación" periódica de Lukács y, más decisivamente, valoró el ulterior proyecto Modernista más positivamente de lo que éste o Sartre se habían sentido inclinados a hacerlo. Cuando la burguesía ataca salvajemente a las masas parisinas, la afirmación de emancipación *universal* incorporada a su ideología y a la Ilustración se enfrenta trágicamente con sus propios límites sangrientos; "en lo sucesivo, esta misma ideología aparece meramente como una más entre muchas otras posibles; lo universal se le escapa, dado que trascenderse significaría condenarse".⁹ La universalidad se había personificado en la "transparencia" lingüística de la escritura clásica, una *écriture* que antaño se había identificado con la Naturaleza, la Razón, "las cosas como son", pero que ahora está manchada con la sangre del proletariado. Al espesar, torcer y dislocar el medio, la experimentación formal Modernista al mismo tiempo re-

tre el que en términos generales salió airoso y a menudo arrastró a este último a su órbita teórica.

9. Roland Barthes, *Writing Degree Zero*. Nueva York, 1968, pág. 60 [Trad. cast.: *El grado cero de la escritura/Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973].

conoce y resiste esta "culpa" de la Literatura; es (con permiso de Lukács) más contestataria que sintomática.

Éstas han sido, *grosso modo*, las fases del desarrollo: primero una conciencia artesanal de la elaboración literaria, refinada hasta el extremo del escrúpulo doloroso (Flaubert); luego, la voluntad heroica de identificar, en una y la misma materia escrita, la literatura y la teoría de la literatura (Mallarmé); después, la esperanza de eludir en cierta forma la tautología literaria posponiendo incesantemente la literatura, declarando que uno ya a escribir y convirtiendo esta misma declaración en literatura (Proust); más tarde, la puesta a prueba de la buena fe literaria con la deliberada y sistemática multiplicación al infinito de los significados de una palabra sin guiarse nunca por ninguno de los sentidos de lo que se significa (surrealismo); por último, y a la inversa, la rarefacción de estos significados al extremo de tratar de alcanzar un *Dasein* de lenguaje literario, una neutralidad (aunque no una inocencia) de la escritura: pienso aquí en la obra de Robbe-Grillet.¹⁰

Pero la misma nitidez de este reducido bosquejo expone a la vez sus límites. Es demasiado específico de una única tradición nacional para hacer las veces de una teoría general del Modernismo; en Gran Bretaña, después de todo, los levantamientos de 1848 condujeron a una vigorosa reafirmación de la escritura clásica con Matthew Arnold y George Eliot, no a su desintegración flaubertiana en una "problemática del lenguaje".¹¹ En segundo lugar, aparte del masivo arranque inicial dado a todo el proceso por las insurrecciones de 1848, este tratamiento del modernismo es tan internalista como los antes esbozados, que se basaban en sus *propias* ideologías; la evolución, tras el cataclismo inicial, es puramente autogénica. Por otra parte, para Barthes no parece posible ninguna subperiodización significativa dentro de esta época de lo "moderno", aunque lo exija su misma lista, en la cual el surrealismo como movimiento colectivo se destaca de inmediato de los otros proyectos estéticos individuales. Aun en la más refinada formulación de Barthes, entonces, la teoría de 1848 sigue siendo demasiado externa al Modernismo que aspira a explicar, agregando meramente un baño de sangre político a la fachada de lo que en otros aspectos sigue siendo una serie literaria autónoma. Las insurrecciones de 1848 no son una alternativa genuina a las ideologías del

10. Citado en Jonathan Culler, *Barthes*, Londres, 1983, pág. 29 [Trad. cast.: *Barthes*, México, Fondo de Cultura Económica].

11. Véase mi "Nineteenth-Century Studies: As They Are and As They Might Be", *News from Nowhere*, 2, octubre de 1986, págs. 38-55.

Modernismo respecto de sí; son más bien algo así como su imagen en el espejo, el horrible exterior de sus aerodinámicos interiores. Y sea lo que fuere lo que cambió *efectivamente* en la cultura europea, tendrá que ser considerado entonces según modelos de temporalidad y formación social mucho más complejos que el de la "totalidad expresiva" que permite a Lukács y otros ver hasta la última y más diminuta imagen poética mutar obedientemente en el momento mismo en que se alzan las barricadas.

La fortaleza constante de la obra de Raymond Williams a lo largo de muchas décadas consistió en evitar el estéril tipo de *impasse* binaria que he descrito aquí en el campo de las teorías del Modernismo; la conjunción más persistente en los títulos de sus libros fue precisamente "y", que intentaba volver a juntar las piezas diseminadas del rompecabezas de nuestro ser social. Muchos de los términos que más lo preocuparon unieron fértilmente en una sola categoría las posiciones atrincheradas de campos por otra parte en guerra: "cultura", el cuerpo de actividades intelectuales y artísticas pero también "todo un modo de vida"; "literatura", una selección privilegiada de obras creativas pero también, en su antiguo sentido del siglo XVIII, todo el campo de la escritura; "tragedia", lo que ejemplifican *Antígona* y *El rey Lear*, pero también "un desastre minero, una familia destruida por el fuego, una carrera rota, un choque en la carretera".¹² Tal actitud mental teórica fue siempre, desde luego, el producto de toda una experiencia social más que un diestro artilugio intelectual; y quizá nunca sea esto más evidente que la primera vez que Williams se expuso al Modernismo. Pues, siendo estudiante en Cambridge a fines de los años treinta, vivía en una subcultura política intensamente Modernista en torno del Club Socialista de la universidad, que en esa época se conectaba con un Modernismo radical socialmente más amplio; lo he descrito en otra parte.¹³ Cualesquiera fueran las discriminaciones que más adelante pudiera considerar necesario establecer entre las variedades de la vanguardia, en ese momento todas ellas parecían condensarse en una vigorosa iconoclastia político cultural. En literatura, *Ulises* y *Finnegans Wake* eran "los textos que más admirábamos". En cine, "la admiración por *El gabinete del doctor Caligari* o *Metrópolis* era virtualmente una condición de ingreso al Club Socialista", pero "también nos sentíamos atraídos por el surrealismo". En música, "el jazz era otra forma importan-

12. Raymond Williams, *Modern Tragedy*, Londres, 1966, págs. 13-14.

13. Véase mi "Raymond Williams and Modernism", en Terry Eagleton (comp.), *Raymond Williams: Critical Debates*, 1989.

te para nosotros".¹⁴ Esta orientación Modernista tampoco se abandonó en el período de la inmediata posguerra. Las lecturas compulsivas de Ibsen por parte de Williams ("hasta que, por unas pocas y necesarias semanas, hubo que pararme de hecho") dieron origen a un interés vitalicio por el drama moderno; Ibsen no era tanto *un* modernista, una posición específica dentro del Modernismo, como, en una sola obra extraordinaria, la gama entera de *todas* sus posibilidades ulteriores. Inventor de la primera y crucial forma disidente burguesa, el naturalismo (que en este volumen Williams llama "naturalismo Modernista"), y luego de ese modo de "simbolismo" dramático mediante el cual el naturalismo hace ademanes hacia todo lo que supera la encalmada clausura de sus salas burguesas, el propio Ibsen, finalmente, con *Cuando nosotros los muertos despertemos*, hace irrupción en el expresionismo. Por otra parte, fue un encuentro con el pensamiento social de la principal corriente del Modernismo angloamericano el que desencadenó lo que hoy consideramos la preocupación que mejor define a Williams. Las *Notas para una definición de la cultura* (1948), de Eliot, hicieron recordar forzosamente las perplejidades del Cambridge de posguerra cuando "me encontraba preocupado por una sola palabra, *cultura*";¹⁵ y esta deuda con Eliot se registra luego en la esfera dramática con la estimación excesiva de su "ruptura" con el naturalismo en *Drama from Ibsen to Eliot* en 1952.

Pero mientras Raymond Williams ponderaba el Modernismo de estas diversas maneras, el capitalismo de posguerra lo ponía en *práctica* en el "lustroso futurismo" de la "sociedad de consumo en boga que sería la nueva forma del capitalismo" desde los años cincuenta en adelante.¹⁶ Con la combinación del dinamismo futurista con el tecnopastoralismo más frío de la Bauhaus o Le Corbusier, tal consumismo llevó a Richard Hoggart a fulminar, en *The Uses of Literacy*, "los aspectos más superficiales del modernismo", "el carácter malicioso de sus chucherías modernistas", "el chicle barato de una locuacidad y un aerodinamismo descarados",¹⁷ e incluso hizo retroceder a Williams, hacia lo que podríamos denominar su fase "lukácsiana". No obstante, ahora mismo es necesario limitar la analogía con Lukács —persistente en los análisis de la obra de Williams—. Puesto que aunque éste defendió el realismo clásico en *The*

14. Raymond Williams, *Politics and Letters: Interviews with New Left Review*, Londres, 1979, págs. 45-46.

15. Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Londres, 1976, pág. 10.

16. Raymond Williams, *Problems of Materialism and Culture*, Londres, 1980, pág. 241.

17. Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*, Harmondsworth, 1958, págs. 192, 247 y 235.

Long Revolution y anunció que la crítica del Modernismo en *El significado del realismo contemporáneo* "merece el examen más cuidadoso", también declaró de manera contundente que "estaba fundamentalmente en desacuerdo" con los *Studies in European Realism* y consideró el argumento de *La novela histórica* de Lukács "difícil de aceptar según está expuesto".¹⁸ Y es notorio que los detallados estudios de una "cultura en expansión" en *The Long Revolution* —la educación, la prensa, el público lector y, un año después en *Communications*, la radio y la televisión— contradicen implícitamente la nostalgia cultural de "Realism and the Contemporary Novel". Esta contradicción estructural alcanza luego una virtual formulación explícita en su análisis de "The Social History of Dramatic Forms", y de un modo que nos lleva al núcleo de sus posteriores reflexiones en *La política del Modernismo*. Puesto que Williams ve el realismo dramático, en el drama social naturalista de John Osborne y sus Jóvenes Airados, como parte del problema y no de la solución. En contraste:

el dinamismo en el cual han sido maestros la técnica cinematográfica y el teatro expresionista, junto con la asociación de la música y la danza contemporáneas y un lenguaje dramático más variado, me parecen los elementos que corresponden a nuestra verdadera historia social.¹⁹

Yo sostendría que para Williams el medio Modernista preponderante es el *cine*; y esta predilección estética fundamental, que ahora es necesario establecer, colorea decisivamente toda su teorización posterior sobre la materia.

"Las películas más que cualquier otra cosa", escribió Williams recordando afectuosamente el Cambridge de 1939-1941: "Virtualmente toda la subcultura era filmica. Eisenstein y Pudovkin, pero también Vigo y Flaherty".²⁰ En 1948 escribió para Paul Rotha el guión de un documental sobre las revoluciones agrícola e industrial, aunque finalmente la película no se realizó. En 1953 planeaba un film con Michael Orrom —"un intento de reelaborar determinada leyenda galesa en términos de una situación contemporánea"—, aunque por último tampoco este proyecto se consumó. La reescritura de *Drama in Performance* en 1968, con su capítulo de cul-

18. Reseña de Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, en *The Listener*, 28 de marzo de 1963, pág. 385; "From Scott to Tolstoy", en *The Listener*, 8 de marzo de 1962, págs. 436-437.

19. Raymond Williams, *The Long Revolution*, Harmondsworth, 1965, pág. 299

20. Raymond Williams, "My Cambridge", en Ronald Hayman (comp.), *My Cambridge*, Londres, 1977, pág. 60.

minación sobre *Cuando huye el día*, de Ingmar Bergman, afirma con vigor la preeminencia del cine como un medio dramático contemporáneo, y gran parte de las ideas en que se basa esta afirmación se originan en el "manifiesto" del que Williams fue coautor con Orrom en 1954, *Preface to Film*. Como una crítica ampliada del cine naturalista, aun en su apariencia "modernista" como montaje eisensteiniano, este libro consideró como sus modelos estéticos positivos las películas expresionistas alemanas de los años veinte. *El gabinete del doctor Caligari*, *Metrópolis*, *Destiny*, *La última carcajada*, pese a ciertas reservas, son las que mejor confirman la noción de Williams de la "expresión total" (una conclusión que cabe percibir como preestablecida por el término mismo); y Orrom insiste en que "nuestra tarea es aplicar los principios establecidos en estos films a los sentimientos dramáticos de la hora actual".²¹ El cine surge entonces como el *telos* de los grandes dramaturgos naturalistas: lo que Ibsen había imaginado en *Peer Gynt* o Strindberg en *El camino de Damasco*, sólo sería técnicamente posible con las "imágenes en movimiento" del siglo xx. Y Williams vuelve a pensar entonces la totalidad del Modernismo a la luz del cine. También Woolf y Joyce son, parece, cineastas *manqués*; puesto que su fragmentario "fluir de la conciencia" está "profundamente relacionado con varias formas características de la imagen moderna, muy evidentes en la pintura y especialmente en el cine que, como medio, contiene gran parte de su movimiento intrínseco".²²

Esta última cita, sin embargo, pertenece a *The Country and the City*, que rompe de manera decisiva con las posiciones estéticas de *Preface to Film* para ir más allá de ellas. Puesto que, aunque el libro anterior es una defensa de la "abstracción", la "estilización", la "formalización", se mantiene en el dominio de un tenaz organicismo residual; "integración" es un término al menos tan frecuente como las tres palabras técnicas que acabo de mencionar. En este aspecto, Orrom enfoca las cuestiones en su crítica del montaje. Este método del "choque" o el "corte de impacto" crea, en su opinión, "una sensación de conmoción que en general es indeseable" y está al borde de ser un mero "truco técnico" y hasta una "debilidad desintegradora"; en esta modalidad filmica "nunca se establece una relación espacial adecuada". En contraste con todo esto, "la expresión filmica exige movimiento, y *flujo*":

Para obtener "flujo", el nuevo concepto se introduce desde el interior de la expresión del viejo: comienza como una pequeña parte del primero y gra-

21. Raymond Williams y Michael Orrom, *Preface to Film*, Londres, 1954, pág. 101.

22. *The Country and the City*, op. cit., pág. 290.

dualmente lo eclipsa. Pero el nuevo se presenta desde un punto de referencia dentro del viejo. Éste es precisamente el método que debemos usar en el cine para evitar los perturbadores tirones del corte.²³

Que Williams compartía estas posiciones se deduce claramente de la cercanía de la retórica a sus propias preocupaciones en este período: la defensa de Edmund Burke en (*Culture and Society*), cuya "circunspección" y sentido de la "dificultad" surgen de una reverencia hacia las texturas orgánicas de lenta evolución de la comunidad, en contraposición a los innovadores racionalistas (los futuristas de su propia época) que barrerían de un solo golpe con lo viejo en nombre de lo "nuevo"; o el método narrativo de *Border Country*, cuyo corte "a tirones" entre el pasado del padre y el presente del hijo se relaciona precisamente con un fracaso social de lo nuevo en encontrar su "punto de referencia dentro de lo viejo".

Pero en las dos décadas que separan a *Preface to Film* de *The Country and the City*, la concepción de Williams sobre la naturaleza inherente del cine como un medio cambia de manera decisiva. En "Cine y socialismo", incluido en este volumen, señala que "los primeros públicos cinematográficos estaban compuestos por miembros de la clase obrera de las grandes ciudades del mundo industrializado"; pero esto, así expresado, aún podría ser una mera conexión externa entre medio y jurisdicción. Pero ya en *Second Generation*, cuando el cine se utiliza como metáfora, se alude a una relación más fuerte entre él y la modernidad urbana; cuando Peter Owen vuelve en auto a Oxford, las escenas a orillas del camino "fulguraban momentáneamente en una pantalla. [...] Como en el tránsito, en estas imágenes aisladas la mayoría de las personas eran conocidas, con una rápida decisión sobre la pertinencia para uno mismo, en la serie velozmente cambiante".²⁴ *The Country and the City* teoriza luego aquello a que se había tomado el pulso en la ficción. La cita que inicié antes continúa: "hay sin duda una relación directa entre la película, especialmente en su desarrollo en el corte y el montaje, y el movimiento característico de un observador en el ámbito cercano y multiforme de las calles".²⁵ Lejos de desnaturalizar el film, el montaje es ahora su esencia misma, o, más bien, la esencia del film consiste en no tener esencia, en ser un medio singularmente sensible al desorientador carácter efímero de la ciudad moderna. El film secreta la ciudad en su *forma* misma mucho antes de que nos la

23. *Preface to Film*, op. cit., pág. 84.

24. Raymond Williams, *Second Generation*, Londres, 1988, pág. 233.

25. *The Country and the City*, op. cit., págs. 290-291.

haya anunciado siquiera como tema explícito (*Metrópolis* y sus sucesores) y, de hecho, aun si no la aborda específicamente. Pero si el cine es la modalidad modernista definitiva, entonces el Modernismo puede situarse ahora, no en el "interior" de sus ideologías autorratificantes ni en el "exterior" de un trauma político del tipo de 1848, sino en la zona *intermedia* de la experiencia urbana, en solución y no como un precipitado, en una "estructura de sensibilidad" que todavía no asumió la configuración relativamente formalizada de la doctrina estética o el acto político.

La posición de Williams recuerda ya los intentos de Walter Benjamin de situar los orígenes del Modernismo en "París, capital del siglo XIX". La afirmación de Benjamin de que "el dadaísmo trató de crear con medios pictóricos —y literarios— los efectos que el público hoy busca en el cine" anticipa la percepción de Williams sobre las imaginaciones dramáticas prefigurativas de Ibsen y Strindberg; y también para Benjamin en las grandes ciudades "la experiencia de la conmoción se ha convertido en la norma", y "en un film, la percepción en forma de conmociones se estableció como principio formal".²⁶ Sin embargo, lo central para la teoría del Modernismo de Benjamin no es en definitiva la tecnología del siglo XX sino la poesía lírica del siglo XIX; y su concentración en Baudelaire tiene entonces al mismo tiempo sus límites así como sus iluminaciones múltiples. Ya que en Baudelaire el Modernismo es más una cuestión de tema que de forma. Es cierto, el poeta francés declaró una vez sobre el poema en prosa, ese género indeterminado, que era "hijo de las grandes ciudades, de la intersección de sus miríadas de relaciones",²⁷ pero en *Las flores del mal* las cuartetos rigurosamente rimadas del poema lírico tradicional sobreviven intactas. Es posible que tanto Baudelaire como Proust intenten (al decir de Benjamin) producir sintéticamente una experiencia (*Erfahrung*) auténtica, pero para hacerlo el primero emplea seis estrofas nítidas y el segundo dos mil extrañas páginas; una teoría del Modernismo fundada en Baudelaire no puede, evidentemente, tocar la especificidad de estos extraordinarios proyectos Modernistas posteriores. Si no surge la cuestión de las formas, tampoco lo hace el problema de las *formaciones*, una ausencia aún más crucial en los términos del propio materialismo cultural de Williams: intrépido pionero, Baudelaire es en virtud de ese mismo hecho distinto de los *grupos* militantes de vanguardia que lo sucedieron.

26. Walter Benjamin, *Illuminations*, compilación de Hannah Arendt, Glasgow, 1973, págs. 239, 164 y 177 [Trad. cast.: *Illuminaciones I. Imaginación y sociedad e Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1980].

27. Citado en Benjamin, *Illuminations*, op. cit., pág. 167.

La elaboración por parte de Benjamin de una teoría general del Modernismo a partir de Baudelaire, su identificación de “problemas de percepción y observación, que conducen a problemas de escritura, los cuales luego [son] referidos a fenómenos sociales”, eran en opinión de Williams “una sofisticada forma tardía de idealismo” y la “menos interesante” de las modalidades de análisis cultural de Benjamin.²⁸ En rigor de verdad, corría el peligro de ser *absorbida* precisamente por lo que afirmaba estar analizando. Aunque Benjamin mantiene en el caso de Baudelaire una distancia crítica adecuada con respecto a la estética de la connotación que constituye la modernidad de su tema, y reconoce en la doctrina de las *correspondances* un indicador del “precio por el cual puede obtenerse la sensación de la edad moderna: la desintegración del aura en la experiencia de la connotación”,²⁹ su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, de influencia masiva, tiende a fetichizar justamente dicha experiencia; el “aura” estética, que en la obra de Baudelaire es el recuerdo de una prehistórica *promesse de bonheur*, es allí casi exclusivamente elitista, pasiva e ideológica. Por otra parte, el Modernismo del tipo baudelaireano se expande más allá de cualquier posible especificidad histórica, pese al énfasis inicial en una fase única de la historia parisina: abarca igualmente *Las flores del mal* de 1857, la primera escritura de la *Recherche* de Proust entre 1909 y 1912 y una potencial estética antifascista a fines de los años treinta. Para quienes adhirieron acriticamente a las posiciones benjaminianas o brechtianas en los años sesenta o setenta, su influencia se extiende claramente aún más allá. Pero ahora hemos vuelto a los inabordables dilemas de la periodización con los que empezamos, y llegamos una vez más a un “perennialismo” que allí señalamos como característico de las propias ideologías internas del Modernismo.

No obstante, no puede decirse que *The Country and the City* salve con éxito los problemas que Williams había identificado con aptitud en Benjamin. Procura implícitamente periodizar el Modernismo (una palabra que en realidad nunca usa), pero sólo puede hacerlo en términos de un modelo binario de ascenso y caída, con lo que se vuelve víctima del tipo de crítica que Perry Anderson expuso en *New Left Review* sobre *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, de Marshall Berman. Para *The Country and the City*, como para Berman, en realidad los grandes “modernistas” de principios del siglo XX, paradójicamente, no son modernos en absoluto. La verdadera modernidad estética capta las indisociables

28. “A City and its Writers”, *The Guardian*, 30 de agosto de 1973, pág. 12.

29. Benjamin, *Illuminations*, op. cit., pág. 196.

ambigüedades de la vida urbana moderna: sus liberaciones y disociaciones simultáneas, su extraña conjunción de aislamiento existencial e intensa proximidad y hasta solidaridad social. Mientras que Berman exalta la multifacética comprensión de la modernidad en Goethe, Marx y Baudelaire, los héroes de Williams son Blake, Wordsworth y Dickens, autores conscientes de las contradicciones constitutivas de la “disolución social en el proceso mismo de agregación”, en contraste con “las visiones ulteriores, más totalizadoras, del período posterior a 1870”.³⁰ En esta fase cultural, que es otra versión del “interregno” insatisfactorio de *Culture and Society*, la anterior ambivalencia productiva se divide “en una estructura más simple: la observación indignada o aborrecida de los hombres en general; el reconocimiento excepcional o autoconsciente de unos pocos individuos”.³¹ Esta división se lleva luego a la forma misma de los artefactos Modernistas en la disociación dentro de *La tierra baldía* o *Ulises*, esos grandes prototipos del Modernismo urbano del siglo XX, entre textura y estructura, entre una subjetividad realzada e incluso patológica y los mitos estáticos, absolutistas que gobiernan estos textos. El argumento es un paralelo exacto de la afirmación de Berman de que, después del apogeo de su triunvirato decimonónico, sus sucesores “avanzaron con una vacilación mucho mayor hacia rígidas polaridades y totalizaciones chatas”, con una genuina ambivalencia Modernista que se disgrega en el tecnopastoralismo futurista o lecorbusiano y la *Angst* expresionista o eliotista.³²

Esta periodización del Modernismo como “decadencia y caída” es acompañada en *The Country and the City* por un cambio metodológico no anunciado. En efecto, mientras que las situaciones sociales de Blake, Wordsworth y Dickens se descomponen en el análisis literario de sus textos, lo cual presagia los procedimientos que Williams teorizaría más adelante como “materialismo cultural”, los pasajes de Eliot, Woolf y Joyce simplemente son arrojados ante nosotros como “palabras [práctico-críticas] en la página”, sin referencia a las formaciones y situaciones culturales extremadamente diversas de sus autores. El (innominado) Modernismo que se critica aquí es una construcción textual tan inmanente como la celebrada en algunos de los trabajos de Benjamin sobre Baudelaire. Su

30. *The Country and the City*, op. cit., págs. 260 y 190.

31. *Ibid.*, pág. 268.

32. Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, Londres, 1983, pág. 25 [Trad. cast.: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Buenos Aires, Siglo XXI].

análisis no pasó aún de lo formal a lo *formacional*, y por lo tanto es necesario que apliquemos a *The Country and the City* las mismas reflexiones metodológicas de Williams sobre Benjamin y Baudelaire. Ya que, de las tres "etapas" o métodos empleados en el *Passagenarbeit* de Benjamin —1) identificar rasgos urbanos y luego esbozar sus implicaciones culturales; 2) identificar formaciones y tipos sociales, rastreando sus medios por el análisis económico y sus modos de observación y escritura por el análisis cultural, y 3) identificar problemas de percepción y escritura referidos a fenómenos sociales—, sólo es "en la primera y la segunda" donde Benjamin es "tan indispensable como brillante".³³ Se requiere aquí una reflexión más sobre *The Country and the City*. Gran parte del libro está en un idioma "inglés" conocido por la obra anterior de Williams. Su impulso inicial provenía de la ideología leavisista del poema de la casa de campo inglesa, y aun cuando pasa a la época moderna su enfoque sigue siendo estrechamente inglés: se asigna a Balzac, Baudelaire y Dostoyevsky un solo párrafo en un libro de cuatrocientas páginas. Sólo el capítulo sobre "The New Metropolis" trasciende este marco nacional; dado que "uno de los últimos modelos de 'ciudad y campo' es el sistema que conocemos como imperialismo".³⁴ En cierto sentido, el análisis de Williams salta de Blake, Wordsworth y Dickens a Wilson Harris y James Ngugi, de Inglaterra al Tercer Mundo en una única y audaz extensión de la imaginación cultural y la simpatía política. Lo que falta, entonces, sobre todo en términos de una teoría del Modernismo, es Europa. El significado más simple de "nueva metrópoli" —no un sistema mundial sino las mutaciones internas de las capitales europeas como resultado de un sistema tal— está, en efecto, ausente del libro.

Es este silencio el que Williams procura compensar en este volumen con "La metrópoli y la emergencia del Modernismo"; en el proceso, suministra un nuevo "marco" para la polémica sobre el Modernismo entre Anderson y Berman en *New Left Review*. Aquí, Williams procura periodizar el Modernismo con el trazado de los efectos de un imperialismo cultural dentro de Europa que acompaña su dominación sobre el resto del mundo. El Modernismo es tanto innovación formal como tema baudelaireano, pero en ese caso, y de manera crucial, esas mismas formas tienen una base *formacional*, no en los *bohèmes* o *flâneurs* del París de mediados del siglo XIX, sino en las "funciones metropolitano-inmigratorias" del Londres, Berlín, Viena, París o San Petersburgo de principios del siglo

33. "A City and its Writers", art. cit., pág. 12.

34. *The Country and the City*, op. cit., pág. 335.

XX.³⁵ La inmigración siempre había sido una gran preocupación imaginativa en Williams: en *Border Country*, Matthew Price estudia los movimientos de población hacia los valles mineros galeses en el siglo XIX, y tanto él como la familia Owen en *Second Generation* representan un gran cambio poblacional que *se aleja* de ellos en el siglo XX. De la ficción, el tema de la inmigración se traslada a la teoría cultural; y para Williams las formaciones de vanguardia y sus formas distanciadas y "enajenadas" tienen su matriz en una generación de inmigrantes "provincianos" a las grandes capitales imperiales. El cubismo bien puede brindar el ejemplo más gráfico, fundado como lo estuvo en la reunión de Guillaume Apollinaire (nacido Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzki) y los españoles Picasso y Juan Gris en la primera década de este siglo. Si en este sentido la inmigración define la nueva base social del Modernismo, la paradoja del movimiento es que simultáneamente es el último suspiro de las viejas tecnologías culturales: escritura, pintura, escultura, teatro, las "pequeñas revistas". El cine ocupa entonces una posición paradójica dentro de la modernidad cultural, al asestarle un golpe mortal en el momento mismo en que da origen a sus más íntimas potencialidades estéticas. Puesto que aunque como medio se funda en la experiencia de la "conmoción" Modernista dentro de la metrópoli, salta casi de inmediato detrás y más allá del Modernismo, lo que da a los directores clásicos del cine mudo sólo un brevísimo momento para realizar sus potencialidades experimentales "inherentes". En un sentido, el cine anuncia la sustitución del Modernismo metropolitano en sus aspectos de distribución masiva (después más plenamente realizados en la televisión), en la que la dicotomía Modernista civilización de masas/cultura minoritaria da paso entonces a las aún indefinidas relaciones culturales de la "moderna metrópoli transmisora". Pero, en otro sentido, a medida que ingresa en sus nuevas fases tecnológicas del sonido y el color, el cine da un salto mortal hacia atrás del Modernismo, al reinventar tan exhaustivamente el pasado realista de éste en la dominación del medio por parte de Hollywood, que después de la Segunda Guerra Mundial toda una nueva corriente de Modernismo de *auteur* tiene que volver a intentar que retorne "a sí mismo" y arrastrarlo de nuevo al siglo XX cuyo mismísimo epítome fue alguna vez.

35. Raymond Williams, *Culture*, Londres, 1981. Williams dio a entender ocasionalmente que también el naturalismo tiene una base metropolitana, dramáticamente limitado como lo está a "ese espacio representativo, por encima de una ciudad capital", *Drama from Ibsen to Brecht*, Londres, 1973, pág. 374 [Trad. cast.: *El teatro de Ibsen a Brecht*, Barcelona, Ediciones 62, 1975].

Podemos reubicar la crítica de Perry Anderson a *Todo lo sólido se desvanece en el aire* en este marco más general. Su ataque a la versión indiferenciada del Modernismo que da Berman señala que aquél “puede entenderse como un campo de fuerzas cultural triangulado por tres coordenadas decisivas”: 1) la persistencia de clases dominantes aristocráticas o agrarias hasta 1914, cuyos análogos culturales fueron no sólo el entumecido academicismo estético contra el cual se rebelaron las vanguardias, sino también los códigos, valores y motivos aristocráticos que éstas invocaron como una crítica de las relaciones sociales burguesas; 2) la llegada a economías relativamente atrasadas de las tecnologías clave de la segunda revolución industrial, y 3) la proximidad de la revolución social, en especial después de la revolución rusa de 1905. En suma, el Modernismo “surgió en la intersección entre un orden dominante semiaristocrático, una economía capitalista semiindustrializada y un movimiento obrero semiemergente o semiinsurgente”.³⁶ Dentro del nuevo sistema mundial cuyos nudos eran las grandes metrópolis imperiales, estos desarrollos que, según los enumera Anderson, tienen un cierto aspecto *ad hoc*, ocupan su lugar apropiado. Ya en *The Country and the City* Williams señaló que aunque la aristocracia había perdido gran parte de su poder real, “su imaginaria social seguía predominando”;³⁷ en la época de los imperialismos competitivos no había una fuente más potente o “visceral” de ideología nacionalista. Y en *La política del Modernismo* la tensión latente entre los sentidos “aristocrático” y proletario de “antiburgués” se ve como un determinante clave de los destinos políticos ulteriores de las vanguardias. La segunda y la tercera coordenadas de Anderson también ocupan un notable lugar central en la fase metropolitana, donde dos “capas” de modernidad urbana se fusionan productivamente de maneras que ya ni siquiera podemos imaginar. La “Gran Depresión” de principios de la década de 1870 fortaleció la visión urbana del “barrio bajo clásico” del cual había surgido el socialismo como movimiento de masas, lo que constituyó, al decir de Williams, “la réplica humana de la ciudad a la prolongada inhumanidad tanto de la ciudad como del campo”;³⁸ hacia la década de 1890, la amorfa “multitud” baudelaireana había dejado su lugar a las filas masivas y disciplinadas de los partidos de la Segunda Internacional. Pero el renacimiento económico mundial de media-

36. Perry Anderson, “Modernity and Revolution”, *New Left Review* 144, marzo-abril de 1984, pág. 105.

37. *The Country and the City*, op. cit., pág. 338.

38. *Ibid.*, pág. 278.

dos de esa década, que suscitó innovaciones en el transporte e investigaciones sobre la aplicación de la electricidad a la industria, inaugura una nueva fase del planeamiento urbano en la cual se abordan algunos de los peores horrores del barrio bajo del siglo XIX y se debaten visiones utópicas de la descentralización urbana (sobre todo la “ciudad jardín” de Ebenezer Howard). Como causa y efecto de este renacimiento, también surge toda la serie de nuevos productos e invenciones —ropa, zapatos, vajilla, papel, alimentos y bicicletas de producción masiva; pero también autos, aviones, teléfonos, radios— que parece anunciar una nueva época humana y de la cual, por lo menos para el cubismo, la Torre Eiffel se convierte en el símbolo preponderante. Pero mientras que hoy la revolución y la mercancía, el activismo político y la novedad tecnológica, la responsabilidad y el hedonismo “posmoderno” forman una rígida oposición binaria de la que apenas podemos imaginar cómo salir, para la metrópoli de principios del siglo XX se cruzaban fructíferamente: la producción masiva es “democrática”, la tecnología barre los vestigios de supervivencias feudales y el socialismo liberará un dinamismo encadenado por el capitalismo. Es por ello que Anderson habla de “la alegría de los primeros automóviles y películas”, y John Berger clasificó conmovedoramente a los cubistas como “los últimos optimistas del arte occidental [...] Pintaban los buenos presagios del mundo moderno”.³⁹ Estos inmigrantes provenientes de culturas “provincianas” traen con ellos un recuerdo de relaciones sociales precapitalistas que, al parecer, el último grito de la innovación capitalista probablemente restaurará casi por sí solo: entre ellas, las máscaras africanas de Picasso y la Torre Eiffel de Delaunay pasan por alto toda la época burguesa.

Pero si Williams ha “diacronizado” el Modernismo, ¿acaso no debe también “sincronizarlo”? Sin lugar a dudas, éste ya no corre sin solución de continuidad desde el vértigo urbano de Wordsworth en el libro VI del *Preludio* hasta nuestros días, sino que corresponde a “la metrópolis imperial y capitalista como una forma histórica específica”; pero, ¿qué hay entonces con la distinción Modernismo/vanguardia, que ciertamente ya era operativa, aunque todavía no se había incorporado a una teoría, cuando Williams reeditó *Drama from Ibsen to Eliot* con el nuevo título de

39. John Berger, *The Success and Failure of Picasso*, Londres, 1980, págs. 70-71 [Trad. cast.: *El éxito y fracaso de Picasso*, Madrid, Debate]. Para una descripción más detallada de “la revitalización de las ciudades gigantes a partir de la década de 1890”, véase Anthony Sutcliffe (comp.), *Metropolis: 1890-1940*, Londres, 1984.

Drama from Ibsen to Brecht [El teatro de Ibsen a Brecht] en 1968? En el capítulo dos de *La política del Modernismo*, esa misma distinción parece ser diacrónica, una cuestión de grupos artísticos “plenamente opositores” que suceden a los meramente “autodefensivos”. Sin embargo, esta teoría no soportará un examen demasiado detallado: si las grandes obras de Brecht son posteriores a *La tierra baldía* (1922), los logros del cubismo, el expresionismo y el futurismo italiano y ruso la preceden sustancialmente. “El lenguaje y la vanguardia” formula la cuestión de manera diferente. Aquí se sostiene que la distintividad de la vanguardia, más allá de sus diferencias nacionales, reside en su desafío “no sólo a las instituciones artísticas sino a la institución misma del Arte o la Literatura”; y detrás de esta expresión podemos sentir la presencia de *Theory of the Avant-Garde* de Peter Bürger, sobre la cual, hasta donde yo sé, no hay una discusión explícita en la obra de Williams.

El proyecto de Bürger es paralelo al de Williams en la medida en que también procura ir más allá del análisis interno formal de los artefactos de la vanguardia (análisis que para él representan Lukács y Adorno); pero mientras que Williams investiga las formaciones de la producción, el interés de Bürger radica en lo que podríamos denominar “formaciones de la recepción”. Las obras de arte, sostiene, no son “recibidas como entidades únicas, sino dentro de marcos y condiciones institucionales que determinan en gran medida la función de las obras”.⁴⁰ En opinión de Bürger, la misma vanguardia llegó a comprenderlo, y se rebela no contra un estilo precedente específico (como lo habían hecho todos los innovadores anteriores) sino contra el modo mismo de recepción, el “discurso institucionalizado acerca del arte”, de la sociedad burguesa. Fundamental para esa formación de la recepción es la categoría de *autonomía*, prácticamente instituida con el paso del patronazgo al mercado literario en el siglo XVIII y luego teorizada como el “carácter desinteresado” del juicio estético en la Tercera Crítica de Kant. Liberación eufórica en un primer momento, la autonomía pronto condena al arte a una impotencia social que progresivamente se internaliza en el mismo artefacto. Menguan los contenidos morales con su determinación social residual, y el arte no tiene nada que decir excepto su obligación, dentro de la autonomía, de no decir nada; “marco y contenidos institucionales coinciden”, según lo expresa Bürger. Pero en este momento del siglo XIX, con la “estética” constituida como una zona de experiencia por propio derecho, el arte como institución está maduro para su desalojo por la vanguardia. Internamente,

40. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester, 1984, pág. 12.

la obra *antiorganicista* arranca una categoría clave que había cerrado al arte a cualquier función social; externamente, la vanguardia modifica los sitios mismos de recepción estética, pasando de las galerías o museos a las calles, las fábricas o los bares. Su proyecto puede resumirse en una sola frase: “reintegrar el arte a la praxis de la vida”.

Bürger aspira a pasar del análisis inmanente a la función social del arte, pero su versión de la función, debe admitirse, es señaladamente “internalista”; aparte de unos pocos gestos iniciales dirigidos a una sociología del mercado literario, hay poco de carácter concreto en su tratamiento de la “crisis” del arte burgués. Antes bien, lo que atestiguamos, en su marco hegeliano, son las mutaciones de un sistema dinámico que evoluciona por sí mismo, lo que en un momento denomina “el pleno desenvolvimiento del fenómeno del arte”. El momento “metropolitano-inmigratorio” de la modernidad urbana, la segunda revolución industrial y octubre de 1917 son interrupciones históricas menores que apenas perturban la elegante geometría de las exangües categorías de Bürger. Por otra parte, éste tiene considerables reservas acerca de la destrucción del status autónomo para el arte; junto con su ineficacia social, afirma, también se pierde su potencial para la distancia crítica, tras lo cual degenera en tосquedad cultural masiva o conformismo stalinista, las “reintegraciones” distópicas del oeste y el este. No obstante, no puede explicar, dentro de los términos de su sistema, por qué debería ser así.

Sobre todo es aquí donde Williams saca buen provecho de su materialismo cultural. Al ubicar la base social de las vanguardias en la burguesía disidente, puede mostrar a la vez cuán precaria fue siempre la superposición de la revolución social y la “revolución del mundo” y de qué manera, en algunos aspectos, la vanguardia realmente anticipó el nuevo orden mundial posterior a 1945. Fue el capitalismo, no el futurismo o el surrealismo, el que integró exitosamente la vida y el arte en una nueva fase en la cual la mercancía dejó de temer a la cultura porque ya la había incorporado, era más un significante estético que un vulgar valor de uso. Las nuevas tecnologías, tan inspiradoras para algunas vanguardias, ya anunciaban esta reintegración, aunque Anderson, desde luego, tiene razón al destacar su indeterminación social contemporánea. Con el automóvil, el teléfono, la radio, el avión, con la nueva publicidad y la “Revolución Northcliffe”, el capital se preparó para colonizar el ocio, la cultura y la psique. Al realizar en la práctica lo que los vanguardistas sólo soñaron, incluso es posible que el capitalismo haya tenido una deuda directa con los artefactos y tecnologías de aquéllos. El cine puede ser el medio Modernista arquetípico, pero hasta un “determinista antitecnológico” tan resuelto como Williams tiene que admitir en “Cine y socialismo” que reve-

la cierta "simetría" con su posterior explotación cultural de masas; "en un sentido, estaba escrito entonces el camino a Hollywood". Tomemos si no los productos de la Bauhaus de Weimar o los edificios de Le Corbusier. ¿Verdaderamente era su "nueva sobriedad" un abandono "progresista" de la histeria expresionista y los disparates socialistas utópicos en nombre de la eficacia comunista y la modernidad de masas aerodinámica y tecnológica, o presagió más bien un funcionalismo capitalista blanqueado que no tenía lugar para la naturaleza, la subjetividad o el sueño? La reintegración del arte y la praxis imaginada por William Morris iba a producirse en el proceso laboral, en la libertad creativa expresiva del artesano; no podía haber un desafío más radical a las relaciones de trabajo capitalistas. Pero la reintegración que nos ofrece el capitalismo "tardío" tiene efecto en el nivel del *consumidor*, con lo que cierra la brecha entre la estética y el valor de uso en mercancías que se presentan entonces al "individuo soberano" en cuyo nombre, al decir de Williams, se había suscitado gran parte de la revuelta vanguardista. En la utopía de Morris, con una lógica pasmosa, simplemente *no hay* obras de arte; lo "estético" se ha disuelto *in toto* en el trabajo. Los artefactos de vanguardia, consagrados a alguna reintegración semejante, siguen siendo, no obstante, precisamente *artefactos*, aun en su disonancia y fragmentación máximas; en cierto modo permanecen bajo el dominio de la misma lógica estética que procuraban destruir, como también parece sugerirlo Bürger cuando los describe como "auto-crítica" del arte burgués (más que una alternativa positiva a él). De ello se deduce que, como concluye sombríamente Williams en *Culture*, "las formaciones de vanguardia, al desarrollar estilos específicos y distanciados dentro de la metrópoli, reflejan y componen a la vez tipos de conciencia y práctica que se hacen cada vez más pertinentes para un orden social que a su vez se desarrolla hacia una significación metropolitana e internacional que desborda al Estado Nación y sus fronteras"⁴¹.

De todas las vanguardias europeas, el expresionismo parece haber sido la que más cautivó a Williams a lo largo de toda su vida; produjo las películas que más significaron para él como estudiante y siguió ocupando un lugar central, en su difícil ruptura con el naturalismo, en sus posteriores preocupaciones dramáticas. Y sin embargo es el futurismo, italiano y ruso, el que domina este volumen de meditaciones tardías sobre la vanguardia. Preguntar por qué será así nos lleva de inmediato a *La política del Modernismo* como polémica e intervención contemporáneas. En este

41. *Culture*, op. cit., pág. 84.

aspecto, el vínculo es la obra de Bertolt Brecht, aunque sin duda esto aún no era evidente para Williams cuando *Ibsen to Eliot* se convirtió en *Ibsen to Brecht*. No obstante, aun aquí se presagia la forma de las disensiones venideras. A mediados de los años cincuenta, las giras europeas del Berliner Ensemble de Brecht sentaron las bases de su ulterior dominación masiva de la teoría y la práctica cultural radicales. En París, Roland Barthes se sintió "arder" (*incendié*) por una representación de *Madre Coraje* y los párrafos de la teoría dramática brechtiana impresos en el programa. Su revista *Théâtre Populaire* había hecho llamamientos en favor de un teatro que abordara cuestiones sociales y políticas, y ahora lo había encontrado; las defensas de Brecht que Barthes escribió entonces se reunieron con trabajos sobre Robbe-Grillet y la semiología en los influyentes *Ensayos críticos* de 1964. Los rigores de la Teoría en *La revolución teórica de Marx* (1965), de Althusser, fueron aligerados por un capítulo sobre estética —"The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht"—, y aquél terminó por generalizar la teoría brechtiana de la *Entfremdung* a todo el arte en su "Letter on Art in Reply to André Daspre" (1966). En agosto de 1956, el Berliner Ensemble representó *Madre Coraje, El círculo de tiza caucasiense* y *Bombos y platillos* en el Palace Theatre de Londres, lo que dio comienzo al prolongado influjo de Brecht sobre la cultura radical británica. Más importante para nosotros que sus manifestaciones en el teatro mismo (de lo cual Williams consideró *Sergeant Musgrave's Dance*, de John Arden, como el ejemplo clave) es la forma que asumió en la teoría cultural, a menudo mediada, por supuesto, por los propios Barthes y Althusser. Unos pocos ejemplos famosos deben bastar: Stephen Heath publicó "Lessons from Brecht" y Colin MacCabe "Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses" en *Screen* en 1974; Terry Eagleton escribió una obra, *Brecht and Company*, en 1979, y es difícil que alguno de sus libros recientes haya carecido de un capítulo sobre el dramaturgo alemán. Por otra parte, toda una serie de libros, entre ellos *Critical Practice* de Catherine Belsey y *Poetry as Discourse*, de Anthony Easthope, cuyos maestros confesos son Althusser, Lacan y Macherey, se mantienen bajo el dominio de la problemática brechtiana. Eagleton presentó su *Walter Benjamin* como un "cambio de dirección", casi una *coupure épistémologique*, después de su intensamente althusseriano *Criticism and Ideology*, y el primer libro es sin duda mucho más entretenido de leer que el segundo; pero entonces el paso de Althusser/Macherey a Benjamin/Brecht tiene más de "retorno a los orígenes" que de ruptura teórica de la clase que sea.

En el comienzo mismo de esta "época Brecht", Raymond Williams registró reservas capitales. En *El teatro de Ibsen a Brecht* el peso de su crítica recae en el hecho de que la "visión compleja" que desea Brecht

debe alcanzarse "no en el espectador sino en la pieza", no como un mero conjunto de técnicas presentacionales de *Verfremdung* sino como una "convención" dramática incorporada a la estructura profunda de la obra. Y lo que encuentra en esa estructura es más una "negativa dramática" o autocrítica al estilo Bürger de la tradición naturalista que su sustitución positiva. La obra de Brecht conserva "los polos característicos del expresionismo", el individuo aislado contra el sistema total, aun cuando también lo pone de cabeza al situar la referencia positiva en el mundo objetivo más que en el interno. Pero "la forma dramática no se orienta al crecimiento" y Brecht "apenas se interesa por las relaciones intermedias".⁴² Lo que se tomaba de Brecht en el floreciente culto británico de su obra era, en opinión de Williams, completamente diferente. Reducido a "un nuevo método de puesta en escena", el drama brechtiano podía representarse como "la entronización del espectador crítico. Para muchas personas fue y sigue siendo muy difícil separar esta posición, que suscribieron de inmediato porque era donde ellas mismas querían vivir, de las acciones dramáticas reales".⁴³ Y la oposición brechtiana de empatía y distanciamiento activo se vio de inmediato con una pesada carga de mayor bagaje teórico sobre los hombros: el dualismo de Imaginario y Simbólico de Lacan, los textos "lectorales" versus los textos "autorales" de Barthes en *S/Z*, la distinción de Althusser entre ideología y ciencia, las teorías marxista y freudiana del fetichismo, todo lo cual resulta en la formación teórica que recientemente Easthope ha bautizado como "posestructuralismo británico".⁴⁴

Ahora, el nombre del juego era *Verfremdung*. El texto "realista clásico" confirmaba al sujeto en una posición de plenitud ideológica, que ocultaba las contradicciones sociales y psíquicas; el texto vanguardista, colmado con efectos de alienación, desorganizaría y diseminaría tales firmezas. Y era una suerte que lo lograra, dado que, al parecer poco más había con la capacidad de hacerlo. En su versión althusseriana, la ideología se expandió hasta devorar todo el ámbito de la experiencia vivida, de la que sólo podían escaparse los desecantes algoritmos de la Teoría o la violencia "internamente distanciadora" de la obra Modernista. Por esa época, esta "forma a la moda del marxismo", en las amargas palabras de Williams, había hecho "de todo el pueblo, incluida la clase obrera ínte-

42. *Drama from Ibsen to Brecht*, op. cit., págs. 318 y 330-331.

43. *Politics and Letters*, op. cit., pág. 216.

44. Véase su *British Post-Structuralism Since 1968*, Londres, 1988, y mi reseña en *THES*, 30 de septiembre de 1988.

gra, meros portadores de las estructuras de una ideología corrupta".⁴⁵ De *Politics and Letters* podría extraerse toda una antología de observaciones en las cuales Williams, con una ira atractivamente desenvuelta, que no se encuentra en la crítica más abstracta del marxismo estructuralista en *Marxismo y literatura*, aborda este "nuevo idealismo"; pero lo que nos importa aquí es su ulterior intento de trazar la genealogía de esta formación. La ambición del materialismo cultural ya había sido situar la teoría de la alienación de Brecht dentro de las dislocaciones generales y la derrota, y luego dentro de su propio exilio real tras el ascenso de Hitler al poder; así, Brecht permanece (para tomar una expresión aplicada a Peter Owen en *Fight for Manod*) "dentro de la alienación analizando la alienación". Ya está claro que no podía haber una sencilla transferencia general de dichos métodos a la situación completamente diferente de la Gran Bretaña de los años sesenta.

La identificación del Modernismo como momento específico dentro de la forma social de la metrópoli permite llevar el análisis aún más adelante. El distanciamiento brechtiano derivaba de la "desfamiliarización" del formalismo ruso, y éste, a su vez, como ya podía ver Williams gracias al redescubrimiento de la obra de Mikhail Bajtin y sus colaboradores, era la teorización del futurismo en su fase más temprana, ese "momento precisamente violento pero vacío y sin filiación", según lo describe en "Los usos de la teoría cultural". La propia crítica de Lukács del modernismo podía entonces "bajtinizarse", como hace Williams cuando selecciona una frase de la gran conminación de Lukács al expresionismo para aplicarla a los dilemas del teatro político británico contemporáneo:

se hará cada vez más necesario distinguir entre una vitalidad genuinamente innovadora —un recurso único para el amargo período que tenemos por delante— y lo que Lukács, al escribir sobre una etapa en cierto modo comparable, llamó un "dinamismo vacío". Creo que parte del acento puesto en la vitalidad del teatro vivo como tal, y por lo tanto el contraste demasiado simple con "la caja", necesitan reconsiderarse con esta distinción en mente.⁴⁶

Al ver ahora *Caligari* y *Metrópolis*, señala Williams en *Politics and Letters*, "lo que siento es 'aquí vienen los años sesenta'. [...] Hay [...] en gran parte, en los años sesenta y en los veinte, la misma confusión interesante entre un tipo de radicalismo formalista y un radicalismo socialista,

45. *Problems in Materialism and Culture*, op. cit., pág. 241.

46. "Radical Drama". *New Society*, 27 de noviembre de 1980, pág. 432.

que por razones históricas se habían mezclado a fondo. Finalmente, ambos tuvieron que ser separados y tendrán que volver a serlo".⁴⁷

El dinamismo vacío, del cual el futurismo es desde luego un ejemplo mucho más puro que el expresionismo, tiene su fundamento teórico (esto es, ideológico) en los "absolutos" Modernistas de percepción metropolitana que Williams discute en el capítulo dos: lo eternamente nuevo que, en los propios ritmos de la mercancía, es la eterna recurrencia de lo mismo. Lejos de poder "situar" el modernismo, es su producto más distintivo, con lo que reduce tanta teoría cultural de izquierda desde 1968 a lo que Franco Moretti denomina un "círculo vicioso hermenéutico [...] poco más que una 'apología izquierdista del Modernismo'".⁴⁸ Provistos de una mera "energía negativa", tales vanguardismos se dispersan al verse enfrentados con la cuestión que Williams plantea en su Epílogo a *Modern Tragedy*, cuando "en una segunda etapa moderadora [...]" el problema crucial pasa a ser "aquello en que queremos convertirnos, más que lo que no queremos ser" (éste es, en sustancia, un retorno a la crítica que Michael Orrom hace del montaje en *Preface to Film*). Para un tipo de radicalismo formalista, estas dos cuestiones son una: el deseo sólo puede definirse negativa, diferencialmente; no puede alcanzarse en ninguna relación establecida. Pero con esta afirmación la vanguardia ha retrocedido detrás del mismo naturalismo; pues ya Ibsen en su fase fundamental había articulado los límites, la "tragedia" de cualquiera de esos proyectos de liberación individualistas o burgueses disidentes. Desde *Espectros* en adelante, se demuestra que el supuesto vanguardista lleva insuperablemente dentro de sí la sustancia del viejo mundo rechazado. Pero si, como en el marxismo estructuralista, el radicalismo dinámico de la estética de la conmoción se vincula a una gran visión englobadora de determinación estructural, llegamos entonces a una estructura de sentimiento específicamente modernista; puesto que, como en *Ulises* o *La tierra baldía*, el desconcertante montaje de nuestro avance línea a línea es controlado por las majestuosas subestructuras míticas del texto literario o social.

Como Williams lo señala intermitentemente en esta obra, la configuración de un presente cultural más allá de tales modernismos sin salida y las teorías culturales que los ratifican sigue siendo oscura. Ya cité su afirmación de que "el período de 'modernismo' consciente está terminando",

47. *Politics and Letters*, op. cit., págs. 232-233.

48. Franco Moretti, "The Spell of Indecision", en *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*, Londres, 1988, pág. 240.

pero si nos volvemos a sus reseñas televisivas de fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, podemos rastrear el momento mismo en que aparece esta percepción de la desaparición del Modernismo, como un impacto o ruptura súbita en la textura de la experiencia más que como una afirmación teórica fundada. Al observar la dramatización hecha por la BBC de *Los caminos de la libertad* y relacionarla con obras de Huxley y Bergman, escribe:

el arte elevado que recibimos de la era moderna es de este otro tipo frío y neutro. Reaccioné con tanta fuerza contra él a lo largo de una generación, que me sorprendió descubrirme pensando que la obra de Sartre, hoy, se había convertido en algo fijo y pasado, pero también que se la podía ver con mayor claridad. Sentí que no era necesario combatirla, del mismo modo que no hace falta combatir a Wycherley. No es ningún camino a la libertad, salvo en un sentido negativo. Hay un sentimiento diferente, histórico: la cosa está acabada y terminada, y puesta allí para que la miremos. Se levanta de manera muy similar a un monumento de una era y consagrado a su fin: distante, sólido, frío.⁴⁹

En definitiva, desde luego, y gracias al vudú brechtiano que antes describí, el Modernismo fue capaz durante más o menos otra década de mantener una horrible vida después de la muerte en la teoría cultural y su producción estética asociada. Pero si en un sentido más sustancial fue sustituido, ¿qué fue lo que lo reemplazó, cuáles fueron los contornos y la política de un nuevo momento putativamente "posmoderno"? Aquí se condensan dos preguntas, una descriptiva y otra prescriptiva: ¿cómo hacía el capitalismo tardío en general para llevar más allá su momento de Modernismo elevado, pero también y por lo tanto, cómo debíamos nosotros, críticos socialistas de ese orden, esbozar una cultura activa más allá de las ambivalencias del mismo Modernismo? Dos preguntas, pero un único motivo político —el populismo— y una única tecnología cultural —la televisión— están en el centro de las reflexiones de Williams sobre ellas. Mucho de lo que hoy calificamos de posmodernismo es, en su opinión, simplemente una continuación del Modernismo, las antiguas formas y gestos desfamiliarizantes lanzados desde los viejos centros metropolitanos pero hoy tolerados y hasta activamente cultivados por la misma burguesía a la que antaño escandalizaron, las antiguas formaciones ahora integradas en un capitalismo que por su parte había mutado en su propia dirección "paranacional".

49. Alan O'Connor (comp.), *Raymond Williams on Television: Selected Writings*, Londres, 1989, pág. 124, artículo del 12 de diciembre de 1970.

Lo distintivo del posmodernismo, sin embargo, es el impulso *populista* efectivamente captado en el título de *From Bauhaus to Our House* de Tom Wolfe o en la conversión que hace Andy Warhol de los apocalípticos frijoles cocidos de *La tierra baldía* en sus propias *Cien latas de sopa Campbell*: el impulso antiséptico, elitista y directivo de alta cultura del Modernismo, asaltado en nombre del mundo más cálido y humano de la cultura de masas en que la mayoría vivimos realmente la mayor parte del tiempo. Williams demostró poca paciencia ante las manifestaciones más chillonas de esta tendencia; sobre el arte pop neoyorquino y su actitud de "despojar a los objetos de sus funciones", señaló una vez con frialdad que meramente confirmaba "el patrón de lo establecido: órdenes viejos y jóvenes pseudolibertades".⁵⁰ No obstante, el valor del impulso populista posmoderno no podía al menos rechazarse con facilidad; a decir verdad, en cierto sentido está en el centro del proyecto mismo de los "estudios culturales" que Williams inventó a principios de los años sesenta. En "Cine y socialismo", incluido en este volumen, vuelve una vez más a la cuestión de lo "popular", una categoría que tenía que ser reivindicada contra sus detractores althusserianos o del alto Modernismo pero al mismo tiempo rescatada de sus explotadores posmodernos o, más adelante, thatcheristas. Su novela *The Volunteers* es en sí misma consonante con este impulso posmoderno, ya que habita y reelabora, en vez de darles la espalda con desdén eliotista (George o T. S.), los géneros de la cultura de masas del *thriller* político o la ficción policial; y por consenso crítico común alcanza un éxito considerable en el proceso. Pero el populismo estético de esta clase debe convertirse en sí mismo en una cuestión formacional más que meramente formal, un cambio en las relaciones sociales de las formas culturales más que un puro acto de volición autoral individual. O bien, como Williams expresa este aspecto en una discusión sobre los géneros masivos de la televisión, "en esta forma necesariamente popular la base social de la ficción debe ser popular: una vida vista y experimentada desde adentro, más que por visitantes profesionales".⁵¹ En cuyo momento él y un posmodernismo populista, todavía secreta y culpablemente sojuzgado (como lo sugiere su nombre) al mismo Modernismo que afirmaba haber superado, se separan de manera decisiva. Puesto que las latas de sopa de Warhol *sólo* funcionan si uno recuerda el estremecimiento de *Crepúsculo de Occidente* correspondiente a Eliot; su vitalidad es simplemente el mandarínismo de éste invertido, y en rigor

50. *Ibid.*, pág. 68, artículo del 10 de julio de 1969.

51. *Ibid.*, pág. 82, artículo del 27 de noviembre de 1969.

de verdad vuelve a inclinarse hacia los tecnopastoralismos clásicos del propio futurismo.

A esta altura, ya hemos comenzado a entrar ilegalmente en la segunda pregunta, *prescriptiva*, planteada por el "fin" del Modernismo: ¿cómo podría una cultura socialista o genuinamente popular esforzarse por superar las antinomias congeladas de Rilke y la radio, Proust y las palomitas de maíz, la alta modernidad y las tonterías masivas? En cierto sentido, éste fue el proyecto cultural de Georg Lukács. Pues podría demostrarse que su versión de la estética reflexionista, más que anular los efectos de choque de la vanguardia, los descentró, al exponer su verdadera naturaleza como mero "radicalismo de primera fase" (para adoptar la descripción de Williams en *Culture and Society*). En contraste con la fotografía pasiva del naturalismo, el realismo lukacsiano es una "revelación" o "penetración" activa de la red inmediatamente perceptible de relaciones sociales; un reflexionismo como éste, tan activo en sus metáforas, es, evidentemente, más una versión de la desfamiliarización que su rechazo contundente. No obstante, la percepción de Lukács de las nuevas relaciones exploratorias que podrían encontrarse más allá de esta fase necesaria de limpieza agresiva del terreno cae luego notoriamente víctima de la nostalgia cultural realista. La recomendación fundamental de Raymond Williams en este aspecto parecería ser: la *televisión*, que según él tiene la capacidad de renovar el "proyecto naturalista" de una manera en que no pueden hacerlo los teatros de minorías, por más experimentales y socialmente conscientes que sean. En esto, al menos, se mantiene fiel a la vanguardia a la que en *La política del Modernismo* dirige tantas duras observaciones. Su "Cine y socialismo" examina rigurosamente el argumento o la esperanza de que las nuevas tecnologías culturales son intrínsecamente populistas y hasta radicales, una posición elocuentemente representada por "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", de Benjamin; y pocos de los mitos asociados a esa primera euforia sobreviven a su escrutinio investigador. No obstante, a principios de los años sesenta él mismo parece haber visto la televisión en términos bürgerianos, como una posible ruptura con el "discurso institucionalizado sobre el arte" o el modo aurático de recepción en la sociedad burguesa, ya que proporcionaba vastas audiencias tan relajadas y "distráidas" como los adeptos al box o el ciclismo que el propio Brecht había considerado como el modelo de un público teatral ideal. Al repetir en este sentido el proyecto de la vanguardia, retroceder de éste al naturalismo en su recreación de una ventana hacia el mundo externo desde una sala cerrada y avanzar decisivamente más allá de él hacia las nuevas relaciones culturales de la "metrópoli transmisora", la televisión como medio evoca en Williams to-

da la ambivalencia que la muchedumbre urbana representó para Baudelaire y el cine para Walter Benjamin; y queda por estudiarse plenamente su papel en el pensamiento cultural general de Williams. Es cierto que sus juicios sobre ella se endurecieron en la década de 1970; tanto que algunos de sus géneros populares y, sobre todo, las técnicas formales de su publicidad llegaron a parecer la última parada de las dimensiones más negativas del proyecto modernista original, al dislocar y fragmentar los objetos, los cuerpos y las identidades hasta el extremo de hacer posible la reinscripción de sus sujetos mediante los imperativos de un consumismo metropolitano: ¡compre esto!, ¡tenga aquello! Y no obstante, aun durante este período de evaluaciones más cortantes del nuevo medio, es digno de señalarse que los dos "héroes" políticos de las posteriores novelas de Williams —Lewis Redfern en *The Volunteers* y Jon Merritt en *Loyalties*— surgen precisamente de la televisión.

He dicho que, aunque fue el expresionismo el que formó estéticamente a Williams, sus meditaciones finales sobre el modernismo están ocupadas por el futurismo. Pero entonces es necesario destacar en qué escasa medida, relativamente, pesan en su tratamiento las dimensiones de "alta tecnología" del futurismo. Lo que aparece fundamentalmente en los análisis de Williams sobre éste es el tema del *irracionalismo*, como si el primer acento expresionista en las fuerzas primigenias (*Baal*) o el posterior énfasis surrealista sobre lo inconsciente fueran sustancialmente importados por él; o como si, dentro del mismo futurismo, su principal representante fuera Khlebnikov más que Marinetti o Mayakovsky. "Existe una diferencia decisiva —escribe Williams más adelante— entre las apelaciones a la tradición de la razón y la nueva celebración de la creatividad que encuentra muchas de sus fuentes en lo irracional". El contexto de esta observación es un contraste entre los modelos leninista y marinettista de revolución; registra un desasosiego con respecto al primero que en modo alguno implica un respaldo al segundo. No obstante, nos movemos aquí hacia una descripción de la política del Modernismo que en cierto modo corre oblicua a la línea oficial del volumen de Williams. De acuerdo con ésta, la vanguardia es una formación burguesa disidente cuyo radicalismo formalista y/o libertario podría relacionarse a lo sumo con la clase obrera sólo en el modo de "identificación negativa" teorizado por primera vez en *Culture and Society*; si su sociología cultural aún espera una elaboración completa, parecía improbable, no obstante, que su producción de intuiciones políticas fuera elevada. Pero el "subtexto" de *La política del Modernismo* maneja el argumento de manera bastante diferente: el leninismo y la vanguardia son ahora las mitades disociadas de una política

vivida integral, un "tercer espacio" de la Nueva Izquierda entre la reforma y la revolución que queda por inventar en su plenitud. La afirmación aparece a menudo más como tropo que como argumento, en la persistente yuxtaposición o montaje que hace Williams de las dos fuerzas. *Modern Tragedy* era ya un ejemplo de ello, en el que una obra sobre Stalin y meditaciones sobre la revolución bolchevique como tragedia se situaban incómodamente lado a lado con una vigorosa crítica de las modalidades del drama modernista desde Ibsen en adelante. Dichos efectos se reproducen en una escala menor en este libro, en la viñeta de la celebración de la Comuna de los Trabajadores por parte de Strindberg o la de Lenin (tal vez apócrifa) sentado ante su escritorio en Zurich y escuchando los sonidos que salen de un cabaret dadá en la acera de en frente de la Spiegelgasse. "¿Es el dadaísmo algo así como la marca y el gesto de una contrapartida del bolchevismo?", cita Williams la pregunta de Hugo Ball.

Años antes, en *Culture and Society*, había citado la afirmación de Lenin en *¿Qué hacer?* en el sentido de que "la clase obrera, exclusivamente por su propio esfuerzo, sólo puede desarrollar una conciencia sindical",⁵² que había considerado fundada precisamente en el dualismo civilización de masas/cultura minoritaria del mismo Modernismo. (También se alude a la observación de Lenin en *Second Generation*, donde la relación triangular entre Harold y Kate Owen, y Arthur Dean es una réplica implícita a ella.) Pero una razón tan divorciada de la experiencia —su apariencia ulterior sería la teoría althusseriana— amenaza convertirse en la funesta "voluntad revolucionaria abstracta" de *Modern Tragedy*, y reproducir dentro del socialismo la relación de "dominación" con la naturaleza y otras características del capitalismo. El Modernismo ya había sido un pobre recurso contra esa dominación: Ibsen había mostrado tanto la imposibilidad real (*Espectros*) como las desastrosas consecuencias humanas (*El pato salvaje*) de la voluntad abstracta, y reveló un sentido casi burkeano de las texturas orgánicas de la "comunidad" que deben defenderse contra la depredación del "planeamiento" desde arriba. Y en las obras posteriores de Williams la vanguardia parece generalizar esta función de Ibsen dentro de su pensamiento, y se une (una vez despojada de sus euforias tecnicistas) con el anticapitalismo romántico en general. Sobre ambos movimientos, quedan por hacerse muchas preguntas políticas difíciles, tanto sobre las fuentes como sobre los destinos finales de las fuerzas irra-

52. V. I. Lenin, *What Is To Be Done?*, Pckú, 1978, pág. 38 [Trad. cast.: *¿Qué hacer?*, Buenos Aires, Anteo, 1972]; citado en Raymond Williams, *Culture and Society: 1780-1950*, Londres, 1958, pág. 283.

cionales aquí invocadas. Pero se trata ahora de preguntas abiertas, que hay que volver a contestar ante cada caso específico: la sanguinaria historia de la sinrazón fascista sigue siendo una sombría advertencia pero no una prohibición final para que la razón sondee sus propias fronteras.

No son abiertas, sin embargo, para la comunista Emma Broase en *Loyalties*: "La subjetividad antes que la política", resopla despectivamente, "pura podredumbre de posguerra".⁵³ El propio Williams se inclina a atribuir la "podredumbre" de una vanguardia occidental subjetivista posterior a 1950 a "lo que puede verse como un fracaso en la tendencia política más extrema —la variante bolchevique del socialismo— que se había consagrado a las ideas y proyectos de la clase obrera". En *Georg Lukács: from Romanticism to Bolshevism*, al criticar el enérgico rechazo que Michael Löwy hace del "anticapitalismo difuso" de la Alemania anterior a 1914; sostiene que el "bolchevismo, en esta perspectiva, parece bastante menos una solución que un atajo, tanto a nuevas posibilidades como a algunos de los viejos problemas".⁵⁴ El intento de reintegración del arte y la praxis social por parte de la vanguardia, ya se entienda como la incorporación a la producción estética del cuerpo que tanto el clasicismo como el realismo habían excluido, o como el cambio de los ámbitos de la recepción estética de la galería a la fábrica, llega así a presentarse en el pensamiento de Williams como una figura en favor de una integración de la teoría y la práctica, la doctrina revolucionaria y la experiencia real de la clase obrera, que es más íntima de lo que autorizan las formulaciones "verticales" de Lenin sobre la cuestión. Es cierto, en la propia obra de éste hay mucho que apunta a una imbricación más estrecha de ambas. Incluso en *¿Qué hacer?*, sólo una o dos páginas antes del párrafo sobre la "conciencia sindical", sugiere que "el 'elemento espontáneo', en esencia, representa ni más ni menos que la conciencia en una *forma embrionaria*", y el libro contiene la famosa defensa del "derecho a soñar" de un marxista, que habría confortado el corazón de William Morris.⁵⁵ Pero pese a ello, en líneas generales, en algunas de sus manifestaciones la vanguardia podría al menos remediar ese "rechazo bolchevique del pensamiento utópico" que Williams señala en *Hacia el año 2000*.⁵⁶

Por último, hay entonces en este libro dos visiones casi incompatibles

53. Raymond Williams, *Loyalties*, Londres, 1985, pág. 185.

54. "What Is Anti-Capitalism?", *New Society*, 24 de enero de 1980, pág. 189.

55. Lenin, *What Is To Be Done?*, *op. cit.*, págs. 37 y 211-212.

56. Raymond Williams, *Towards 2000*, Londres, 1985, pág. 12 [Trad. cast.: *Hacia el año 2000*, Barcelona, Crítica].

del Modernismo y la vanguardia: puesto más avanzado de la disidencia burguesa, en ocasiones es también la "corriente cálida" potencial (en la expresión de Ernst Bloch) de un socialismo excesivamente científico. En "El teatro como foro político", Raymond Williams habla de "la única cuestión importante: la de las direcciones *alternativas* que podría tomar una disidencia burguesa constante". Importante, sin duda, pero no necesariamente más crucial, o más punzante, que la de las "direcciones alternativas" que tomarían sus propias evaluaciones de la vanguardia: una tensión tanto perturbadora como indispensable, una ambivalencia verdaderamente productiva que ahora, en definitiva, nunca se resolverá en una u otra dirección; el teórico cultural sesentón, luego de su propio "desvío" realista a mitad de camino, otra vez tan fascinado por la totalidad del extraordinario proyecto Modernista como el muchacho de dieciocho años en Cambridge.

TONY PINKNEY
Universidad de Lancaster

Me gustaría agradecer a Perry Anderson por sus iluminadores comentarios sobre una versión anterior de esta introducción.

¿Cuándo fue el Modernismo?

Esta conferencia se dictó en la Universidad de Bristol como parte de un ciclo anual, fundado por un ex estudiante y posterior benefactor de ésta. Raymond la dio el 17 de marzo de 1987, y esta versión se reconstruyó a partir de mis breves notas y de las suyas, aún más breves. Vale la pena agregar que si bien en esa oportunidad él habló con una prosa segura, delicada y vigorosa —el inconfundible y, cuando era necesario, vehemente estilo Williams—, sus notas están constituidas por simples apuntes y encabezados muy generales ("Metrópolis", "Exiliados", "La década de 1840 o 1900-1930", etcétera). Sobre el margen izquierdo hay señalados intervalos de diez minutos cada uno: de acuerdo con el plan, terminó exactamente a los cincuenta minutos.

Mi versión no tiene la pretensión de haber captado su voz con exactitud, pero la agudeza y pertinencia de una de las últimas conferencias públicas que dictó no están en duda. Para él, el posmodernismo era un compuesto estrictamente ideológico de una formación enemiga, y largamente necesitado de esta refutación perentoria. Fue una conferencia dada por el "europeo galés" en contra de una ideología internacional actualmente dominante.

FRED INGLIS

Tomé el título de esta conferencia de un libro de mi amigo, el profesor Gwyn Williams: *When was Wales? [¿Cuándo fue Gales?]*. En su caso, se trataba de un cuestionamiento histórico de una historia problemática. Mi propia indagación es un cuestionamiento histórico de lo que también es, de maneras muy diferentes, un problema, pero igualmente una ideología hoy dominante y engañosa.

“Moderno” comienza a aparecer como término más o menos sinónimo de “hoy” a fines del siglo XVI, y en todo caso se lo utiliza para señalar el período que se distingue de las épocas medieval y antigua. En el momento en que lo usó con una inflexión característicamente restringida, Jane Austen pudo definirlo (en *Persuasión*) como “un estado de perturbación, tal vez de mejoría”, pero sus contemporáneos del siglo XVIII utilizaban “modernizar”, “modernismo” y “modernista”, sin la ironía de ella, para indicar actualización y mejoramiento. En el siglo XIX comenzó a cobrar un matiz más generalizadamente favorable y progresista; *Los pintores modernos*, de Ruskin, se publicó en 1846, y Turner se transforma en el emblema del pintor moderno por su demostración de la calidad distintivamente actual de la fidelidad a la naturaleza. Muy rápidamente, sin embargo, “moderno” cambia su referencia de “hoy” a “hace poco” e incluso “entonces”, y durante algún tiempo es una designación siempre referida al pasado, a la cual puede contraponerse “contemporáneo” debido a su condición de presente. En cuanto título para todo un movimiento y un momento cultural, “Modernismo” ha sido pues retrospectivo como término general desde los años cincuenta, con lo que la versión dominante de “moderno”, y hasta de “moderno absoluto”, queda encallada entre, digamos, 1890 y 1940. Aún usamos habitualmente “moderno” para un mundo que tiene una antigüedad de entre un siglo y un siglo y medio. Cuando advertimos que, al menos en inglés (el uso francés todavía conserva parte del significado para el que fue acuñado el término), “avant-garde” [“vanguardia”] puede emplearse de manera indiferente para referirse al dadaísmo setenta años después de ocurrido o al reciente teatro marginal, la confusión tanto deliberada como involuntaria que deja en el anonimato a nuestra propia época mortalmente separada se convierte menos en un problema intelectual y más en una perspectiva ideológica. Desde su punto de vista, todo lo que nos queda es transformarnos en posmodernos.

Determinar el proceso que fijó el momento del Modernismo conlleva, como tantas otras veces, identificar la maquinaria de la tradición selectiva. Si vamos a seguir la victoriosa definición que los románticos dan de las artes como precursoras, heraldos y testigos del cambio social, podemos preguntarnos entonces por qué las extraordinarias innovaciones del realismo social, el control metafórico y la economía de visión descubiertos y refinados por Gogol, Flaubert o Dickens desde la década de 1840 en adelante, no deberían tener precedencia sobre los nombres convencionalmente Modernistas de Proust, Kafka o Joyce. Aquellos primeros novelistas, según se reconoce ampliamente, hicieron posible la obra de estos últimos. Sin Dickens, no hay Joyce. Pero al excluir a los grandes

realistas, esta versión del modernismo se niega a ver cómo éstos idearon y organizaron todo un vocabulario y su complejo de figuras del discurso con los cuales comprender las formas sociales sin precedentes de la ciudad industrial. Por la misma razón, en pintura, los impresionistas también definieron en la década de 1860 una nueva visión y una nueva técnica que se correspondieran con su presentación de la vida parisina moderna, pero desde luego sólo se incluye en la tradición a los posimpresionistas y los cubistas.

Las mismas preguntas pueden formularse al resto del canon literario, y las respuestas parecerán igualmente arbitrarias: desde 1910 en adelante, los imagistas, surrealistas, futuristas, formalistas y otros hacen que los poetas simbolistas de la década de 1880 sean anticuados. En el teatro, Ibsen y Strindberg quedan atrás, y Brecht domina el período que va desde 1920 hasta 1950. En todas estas oposiciones, la reciente nacida ideología del modernismo selecciona al grupo siguiente. Al hacerlo, pone a los escritores y pintores posteriores en línea con los descubrimientos de Freud y les atribuye una visión de la primacía de lo subconsciente o inconsciente así como, tanto en literatura como en pintura, un cuestionamiento radical de los procesos de representación. Se aplaude a los escritores por desnaturalizar el lenguaje, romper con el punto de vista presuntamente anterior de que éste es un cristal claro y transparente, o un espejo, y hacer de pronto evidente, en la textura misma de sus narraciones, el status problemático del autor y su autoridad. Así como el autor aparece en el texto, el pintor lo hace en la pintura. El texto autorreflexivo ocupa el centro del escenario público y estético, y al hacerlo repudia manifiestamente las formas fijas, la autoridad cultural establecida de las academias y su gusto burgués, y la necesidad misma de la popularidad en el mercado (como la de Dickens o Manet).

Sin duda, éstos son los perfiles teóricos y los autores específicos del “modernismo”, una versión muy selecta de lo moderno que se propone entonces adueñarse de toda la modernidad. Sólo tenemos que revisar los nombres de la historia real para ver la ideologización abierta que permite la selección. Al mismo tiempo, es incuestionable que a fines del siglo XIX hay una serie de rupturas en todas las artes: rupturas, como lo hemos señalado, con las formas (desaparece la novela de tres niveles) y con el poder, en especial como se manifiesta en la censura burguesa; el artista se convierte en un dandy o en un radical antimercantil, y a veces en ambas cosas.

Cualquier explicación de estos cambios y sus consecuencias ideológicas debe comenzar con el hecho de que el fin del siglo XIX fue ocasión de los mayores cambios jamás vistos en los medios de producción cultural.

Los avances decisivos de la fotografía, el cine, la radio, la televisión, la reproducción y la grabación tuvieron lugar durante el período identificado como Modernista, y es en respuesta a ellos que surgen los que en primera instancia se constituyeron como agrupamientos culturales defensivos, y que rápida aunque parcialmente pasaron a autopromoverse de forma competitiva. La década de 1890 fue el primer momento de los movimientos, el momento en el cual el manifiesto (en la nueva revista) se convirtió en insignia de escuelas autoconscientes y autopublicadas. Futuristas, imaginistas, surrealistas, cubistas, vorticistas, formalistas y constructivistas anunciaron de diversas maneras su llegada con una apasionada y despreciativa visión de lo nuevo, y, como pronto se hicieron fisiparos, fue necesario que las amistades atravesaran las herejías para impedir que las innovaciones se fijaran como ortodoxias.

Los movimientos son, en el primer nivel histórico, productos de los cambios en los medios públicos de comunicación. Estos medios, la inversión tecnológica que los movilizó y las formas culturales que encauzaron la inversión y expresaron sus preocupaciones, surgieron en las nuevas ciudades metropolitanas, los centros del también nuevo imperialismo, que se proponían como capitales transnacionales de un arte sin fronteras. París, Viena, Berlín, Londres, Nueva York, asumieron un nuevo perfil de epónima Ciudad de los Extranjeros, el ámbito más apropiado para el arte hecho por el emigrado o exiliado incesantemente móvil, el artista internacionalmente antiburgués. De Apollinaire a Beckett y Ionesco, pasando por Joyce, los escritores se movían constantemente entre París, Viena y Berlín, donde se encontraban con los exiliados de la Revolución provenientes del otro lado, que traían con ellos los manifiestos de la formación posrevolucionaria.

Ese interminable cruce de límites en un momento en que las fronteras empezaban a ser vigiladas mucho más estrictamente y cuando, con la Primera Guerra Mundial, se instituyó el pasaporte, colaboró para volver habitual la tesis del status *no* natural del lenguaje. La experiencia de la ajenidad visual y lingüística, la narración fracturada del viaje y su inevitable apéndice de encuentros pasajeros con personajes que se presentaban de una manera desconcertantemente poco familiar, elevaron esta intensa y singular narrativa de inestabilidad, falta de hogar, soledad e independencia empobrecida al nivel de mito universal: el escritor solitario que contempla la ciudad inescrutable desde su miserable alojamiento. Toda la conmoción es final y crucialmente interpretada y ratificada por la misma Ciudad de los Emigrados y Exiliados, Nueva York.

Pero esta versión del Modernismo no puede verse y comprenderse de una manera unificada, cualquiera sea la semejanza de su imaginaria. Así

definido, el Modernismo *se divide* política y simplemente, y no sólo entre movimientos específicos sino incluso *dentro* de ellos. Al seguir siendo antiburgueses, sus representantes, bien escogen la valoración antiguamente aristocrática del arte como reino sagrado por encima del dinero y el comercio, bien las doctrinas revolucionarias, en vigor desde 1848, que lo consideran la vanguardia liberadora de la conciencia popular. Mayakovsky, Picasso, Silone, Brecht son sólo algunos ejemplos de quienes se encaminaron a un apoyo directo al comunismo, y D'Annunzio, Marinetti, Wyndham Lewis, Ezra Pound, de aquellos que eligieron el fascismo, dejando que Eliot y Yeats hicieran en Gran Bretaña e Irlanda su embozado y matizado pacto con el anglocatolicismo y el crepúsculo celta.

Sin embargo, después de que el Modernismo es canonizado por el orden de posguerra, con la asistencia y complicidad del apoyo académico, existe la presunción de que, como está *aquí* en esta fase o período específico, no hay nada más allá de él. Los artistas marginales o rechazados se convierten en clásicos para la enseñanza organizada y las exposiciones itinerantes por las grandes galerías de las ciudades metropolitanas. El "Modernismo" queda confinado a este campo altamente selectivo y negado a todo lo demás en un acto de pura ideología, cuya primera ironía inconsciente es que, absurdamente, para en seco la historia. Al ser el Modernismo el punto terminal, todo lo ulterior se considera al margen de la evolución. Está *después*; clavado en su sitio.

Sin duda, la victoria ideológica de esta selección debe explicarse por las relaciones de producción de los mismos artistas en los centros de predominio metropolitano, que vivían la experiencia de emigrados altamente móviles en los barrios de inmigrantes de sus ciudades. Estaban exiliados unos de otros, en una época en que ésta no era todavía la experiencia más general de otros artistas, instalados donde cabría esperar que estuvieran, en casa, pero sin la organización y promoción del grupo y la ciudad —simultáneamente instalados y divididos—. La vida del emigrado era dominante entre los grupos clave, y podían tratar unos con otros, y lo hacían. Su autorreferencialidad, su proximidad y aislamiento mutuo, servían para representar al artista como necesariamente apartado, y confirmar como canónicas las obras de extrañamiento radical. De tal modo, *querer* dejar la residencia y establecerse en ninguna parte, como Lawrence o Hemingway, pasa a presentarse, en otra mudanza ideológica, como una condición normal.

Lo que sucedió con bastante rapidez es que el Modernismo perdió muy pronto su postura antiburguesa, y se integró cómodamente al nuevo capitalismo internacional. Su intento de constituir un mercado universal, más allá de las fronteras y las clases, resultó espurio. Sus formas se pres-

taron a la competencia cultural y la interacción comercial generadora de obsolescencia, con sus cambios de escuelas, estilos y modas tan esenciales para el mercado. Las técnicas arduamente adquiridas de *desconexión* significativa se resitúan, con la ayuda de la insensibilidad especial de los técnicos capacitados y seguros, como los modos meramente técnicos de la publicidad y el cine comercial. Las imágenes aisladas y enajenadas de alienación y pérdida, las discontinuidades narrativas, se han convertido en la iconografía facilona de los comerciales, y el héroe solitario, amargo, sardónico y escéptico asume su lugar preparado de antemano como estrella del *thriller*.

Estas fórmulas sin corazón nos recuerdan agudamente que las innovaciones de lo que se llama Modernismo se convirtieron en las formas, nuevas pero fijas, de nuestro momento actual. Si hemos de escapar de la fijeza no histórica del *posmodernismo*, tenemos entonces que buscar y contraponerle una tradición alternativa tomada de las obras ignoradas, abandonadas en el ancho margen del siglo, una tradición que pueda dirigirse no a esta reescritura del pasado, ahora explotable a causa de su completa inhumanidad, sino, en nuestro propio bien, a un *futuro* moderno en el cual sea posible volver a imaginar la comunidad.

Las percepciones metropolitanas y la emergencia del Modernismo

Hoy es evidente que hay vínculos decisivos entre las prácticas e ideas de los movimientos de vanguardia del siglo xx y las condiciones y relaciones específicas de la metrópoli de nuestro siglo. La evidencia estuvo allí todo el tiempo, y en rigor de verdad en muchos casos es notoria. No obstante, hasta hace poco era difícil separar esta relación histórica y cultural específica de un sentido menos específico pero ampliamente celebrado (y execrado) de "lo moderno".

A fines del siglo xx, es cada vez más necesario señalar cuán relativamente atrás parece estar hoy el período más importante del "arte moderno". En muchos aspectos, las condiciones y relaciones de la metrópoli de principios de siglo se intensificaron y extendieron ampliamente. En el sentido más simple, las grandes aglomeraciones metropolitanas, que continúan la transformación de las ciudades en vastos conurbanos, todavía están creciendo históricamente (a un índice aún más explosivo en el Tercer Mundo). En los antiguos países industriales, ha sido notorio un nuevo tipo de división entre el "centro" de la ciudad, atestado y a menudo abandonado, y los suburbios y urbanizaciones en expansión de las afueras. Por otra parte, dentro de los tipos más antiguos de metrópolis, y por muchas de las mismas razones, aún persisten y florecen diversas clases de movimientos vanguardistas. No obstante, en un nivel más profundo las condiciones culturales de la metrópoli cambiaron de manera decisiva.

Las tecnologías e instituciones artísticas más influyentes, aunque aún centradas en esta o aquella metrópoli, se extienden y, en realidad, se dirigen más allá de ellas hacia áreas culturales completamente diversas, no mediante una lenta influencia sino por una transmisión inmediata. Difícilmente pueda haber un contraste más grande que el existente entre las

tecnologías e instituciones de lo que todavía se llama principalmente "arte moderno" —escritura, pintura, escultura, teatro, en diarios y revistas minoritarios, pequeñas galerías y exposiciones, salas teatrales del centro de la ciudad— y la producción efectiva de la metrópoli de finales del siglo xx en cine, televisión, radio y música grabada. Los analistas conservadores todavía reservan las categorías "arte" o "las artes" para las primeras tecnologías e instituciones, con una asociación constante con la metrópoli en tanto centro donde puede encontrarse un enclave para ellas o en la cual éstas pueden desplegarse, a menudo como "logro" nacional. Pero esto es apenas compatible con el constante énfasis intelectual sobre su "modernidad", cuando los verdaderos medios modernos son de una clase tan diferente. En segundo lugar, la metrópoli ha cobrado un significado mucho más amplio, en la extensión de un mercado organizado y global de las nuevas tecnologías culturales. No todas las vastas aglomeraciones urbanas, y ni siquiera todas las grandes ciudades capitales, tienen este carácter cultural metropolitano. La verdadera metrópoli —como lo demuestra la adopción de la palabra para indicar relaciones entre naciones en el mundo neocolonial— es hoy la moderna metrópoli transmisora de las economías técnicamente avanzadas y dominantes.

De tal modo, la conservación de categorías como "moderno" y "Modernismo" para describir aspectos del arte y el pensamiento de un mundo indiferenciado del siglo xx, es hoy, en el mejor de los casos, anacrónica, y en el peor arcaica. Lo que explica su persistencia es materia de un complejo análisis, pero pueden destacarse tres elementos. Primero, hay una persistencia fáctica, en las antiguas tecnologías y formas pero con extensiones seleccionadas a algunas de las nuevas, de las relaciones específicas entre artes minoritarias y privilegios y oportunidades metropolitanas. Segundo, hay una perdurable hegemonía intelectual de la metrópoli en su dominio de las más serias editoriales, diarios y revistas, e instituciones intelectuales, formales y especialmente informales. Irónicamente, en la mayoría de los casos estas formaciones son en algunos aspectos importantes residuales: las formas intelectuales y artísticas en que tienen sus principales raíces corresponden, por razones sociales —especialmente en sus formulaciones básicas de "minoritario" y "masivo", "de calidad" y "popular"—, a ese período más antiguo, de principios del siglo xx, que para ellas es lo perennemente "moderno". Tercero, y lo más fundamental, el producto central de ese período anterior, por razones que deben examinarse, fue un nuevo conjunto de "universales", estéticos, intelectuales y psicológicos, que puede contraponerse agudamente a los "universales" más antiguos de culturas, períodos y creencias específicas, pero que precisamente en ese carácter se resisten a cualquier otra especificidad, de

cambio histórico o diversidad cultural y social: en la convicción de lo que es, sin lugar a ninguna duda y para todo tiempo real, lo "moderno absoluto", la universalidad definida de una condición humana que es efectivamente permanente.

Hay varias posibles salidas de este estancamiento intelectual, que tiene ahora tanto poder sobre toda una dimensión del pensamiento filosófico, estético y político. Las más efectivas implican el análisis contemporáneo en un mundo todavía rápidamente cambiante. Pero también es útil, cuando nos enfrentamos a esta curiosa condición de estasis cultural —curiosa porque es una estasis que se define continuamente en términos dinámicos y empíricamente precarios—, identificar algunos de los procesos de su formación: ver un presente más allá de "lo moderno" al ver cómo se formó, en el pasado, ese "moderno" específicamente absoluto. Para esta identificación, son básicos los hechos de la transformación de la ciudad en metrópoli. Podemos ver de qué manera ciertos temas del arte y el pensamiento se desarrollaron como respuestas específicas a los nuevos tipos de ciudad decimonónica en expansión y luego, como punto central del análisis, observar cómo atravesaron una diversidad de transformaciones artísticas reales, respaldados por universales estéticos recién propuestos (y competitivos), en ciertas condiciones metropolitanas de principios del siglo xx: el momento del "arte moderno".

Es importante destacar cuán relativamente antiguos son algunos de estos temas aparentemente modernos. Pues tal es la historia inherente de temas contenidos al principio en formas "premodernas" de arte que luego, en ciertas condiciones, condujeron a cambios formales reales y radicales. Lo que tenemos que explorar es la historia largamente oculta de las condiciones de estos profundos cambios internos, a menudo contra el clamor de los mismos "universales".

Por razones de conveniencia, tomaré los ejemplos de temas de la literatura inglesa, que es particularmente rica al respecto. Gran Bretaña atravesó muy pronto las primeras etapas del desarrollo industrial y metropolitano, y casi de inmediato se establecieron ciertos temas persistentes. Así identificó Wordsworth, de una manera que iba a perdurar, el efecto de la ciudad moderna como multitud de extraños.

¡Oh, Amigo! Hubo un sentimiento que perteneció
A esta gran ciudad, por derecho exclusivo;
¡Cuántas veces, en las atestadas calles,
Me topé con la multitud y me dije:
"¡El rostro de cada uno
De los que pasan a mi lado es un misterio!"

Así miré, y no dejé de hacerlo, oprimido
 Por pensamientos sobre el qué y el adónde, el cuándo y el cómo,
 Hasta que ante mis ojos las formas se hicieron
 Una procesión clarividente, como deslizamientos
 Sobre silenciosas montañas, o apariciones en sueños.
 Y todo el lastre de la vida conocida,
 El presente, y el pasado; la esperanza, el temor; todos los sostenes,
 Todas las leyes del hombre que actúa, piensa, habla,
 Me abandonaron, ni conociéndome, ni conocidos.¹

Lo evidente aquí es la rápida transición, desde el hecho mundano de que las personas de la calle atestada son desconocidas para el observador —aunque ahora olvidamos, en todo caso, cuán novedosa debe haber sido la experiencia para gente acostumbrada a las pequeñas poblaciones habituales— hasta la hoy característica interpretación de la ajenez como “misterio”. Los modos corrientes de percibir a los otros se consideran avasalladas por el colapso de las relaciones normales y sus leyes: una pérdida del “lastre de la vida conocida”. Se ve entonces a los otros como en una “clarividencia” o, de manera crucial, como en los sueños: un punto de referencia fundamental para muchas técnicas artísticas modernas posteriores.

Estrechamente relacionado con este primer tema de la multitud de extraños hay un segundo gran tema, el del individuo solitario y aislado dentro de la muchedumbre. Podemos advertir cierta continuidad en cada uno de ellos a partir de motivos románticos más generales: la aprehensión general del misterio y de formas extremas y precarias de conciencia; la intensidad de una autorrealización paradójica en el aislamiento. Pero lo que ocurrió, en cada caso, es que para cada una de estas condiciones se identificó en la ciudad moderna recientemente atestada y en expansión un medio aparentemente objetivo. Hay centenares de ejemplos, de James Thomson a George Gissing y más allá, de la transición relativamente simple desde formas anteriores de aislamiento y alienación hasta su ubicación específica en la ciudad. El poema de Thomson “La condena de una ciudad” (1857) aborda el tema explícitamente, como “Soledad en medio de una gran Ciudad”:

Las cuerdas de la simpatía que deberían haberme atado
 En dulce comunicación con la hermandad de la tierra,

1. William Wordsworth, *The Prelude*, VII, en *Poetical Works*, compitadas por De Selincourt y Darbishire, Londres, 1949, pág. 261 [Trad. cast.: *Preludio*, Madrid, Alberto Corazón, 1981].

Las apreté más y más aún en torno de mí,
 Sofocando mi existencia perdida por un mal talante.²

En el más conocido “Ciudad de la noche espantosa” (1870), se propone una vez más una relación directa entre la ciudad y una forma de conciencia atormentada:

Es la Ciudad de la Noche, pero no del Dormir;
 No hay en ella dulce sueño para la mente fatigada;
 Las horas se arrastran despiadadas como años y siglos,
 Una noche parece un infierno sin fin. Esta horrible tensión
 Del pensamiento y la conciencia que no cesa,
 O que el estupor de un momento no hace sino aumentar,
 Ésta, más que maldita, enloquece allí a los desdichados.³

Hay una influencia directa de Thomson en los primeros poemas urbanos de Eliot. Pero más importante en general es la ampliación de la asociación entre el aislamiento y la ciudad a la alienación en su sentido más subjetivo: una serie desde el sueño o la pesadilla (el vector formal de “La condena de una ciudad”), a través de las distorsiones del opio o el alcohol, a la verdadera locura. Se da a estos estados una situación social convincente y en última instancia convencional.

Por otro lado, puede hacerse un hincapié más social que psicológico en la alienación en la ciudad. Esto es evidente en la interpretación que hace Elizabeth Gaskell de las calles de Manchester en *Mary Barton*, en gran parte de Dickens, especialmente en *Dombey e hijo*, y (aunque aquí con más énfasis en el observador aislado y oprimido) en *Demos* y *The Nether World* de Gissing. Se trata de un acento tomado de Engels, quien lo sostiene formalmente:

Se apiñan como si no tuvieran nada en común, nada que ver uno con otro. [...] La indiferencia brutal, el aislamiento insensible de cada uno en sus intereses privados se vuelven más repulsivos y ofensivos cuanto más se apiñan estos individuos dentro de un espacio limitado. Y, por más que uno sea consciente de que este aislamiento del individuo, el egoísmo estrecho es en todas partes el principio fundamental de nuestra sociedad, en ningún lado es tan vergonzosamente descarado, tan autoconsciente como aquí, en el apiñamiento

2. A. Ridler (comp.), *Poems and Some Letters of James Thomson*, Londres, 1963, pág. 25.

3. *Ibid.*, pág. 180.

to de la gran ciudad. La disolución de la humanidad en mónadas [...] llega aquí a su último extremo.⁴

Estos énfasis alternativos en la alienación, primordialmente subjetiva o social, a menudo se funden o confunden dentro del desarrollo general del tema. En cierto modo, su doble posición en la ciudad moderna contribuyó a superar lo que en otros aspectos es una pronunciada diferencia de énfasis. No obstante, tanto las alternativas como su fusión o confusión apuntan hacia adelante, a tendencias observables en el arte vanguardista del siglo XX, con sus orientaciones por momentos fusionadas, por momentos divisorias, encaminadas a la subjetividad extrema (incluida la subjetividad como redención o supervivencia) y la revolución social o social/cultural.

Hay también un tercer tema, que propone una interpretación muy diferente de la ajenidad y el apañamiento, y por lo tanto de la "impenetrabilidad" de la ciudad. Ya en 1751, Fielding había observado:

Quienquiera considere las ciudades de Londres y Westminster, con la reciente vasta ampliación de sus suburbios, la gran irregularidad de sus edificios, la inmensa cantidad de callejuelas, callejones, plazuelas y pasajes, ha de pensar que, si se las hubiera concebido con el propósito mismo del ocultamiento, no podrían haber sido mejor ideadas.⁵

En este caso se trataba de la preocupación por el delito urbano, y el énfasis perduró. El "Londres oscuro" de fines del siglo XIX, y en particular el East End, se veían con frecuencia como madrigueras de la delincuencia, y una importante respuesta a ello fue la nueva figura del detective urbano. En los cuentos de Conan Doyle sobre Sherlock Holmes hay una imagen recurrente acerca de la penetración, por parte de una inteligencia racional aislada, de una zona oscura del delito que debe encontrarse en la que, en otros aspectos (por concretas razones físicas, como la niebla londinense, pero también por razones sociales, en esa zona atestada, laberíntica y a menudo ajena) es una ciudad impenetrable. Esta figura persistió en el "detective privado" urbano (por casualidad, una expresión exacta para la posición básica de conciencia)* de las ciudades sin niebla.

4. Friedrich Engels, *The Condition of the Working Class in England in 1844*, traducido por F. K. Wischniewetzky, Londres, 1934, pág. 24 [Trad. cast.: *La condición de la clase obrera en Inglaterra*, Madrid, Akal, 1976].

5. Henry Fielding, *Inquiry into the Cause of the Late Increase in Robbers*, 1751, pág. 76.

* En referencia al "private eye", literalmente "ojo privado", con que en inglés se designa al detective o investigador privado (n. del t.).

Por otro lado, podía darse un acento social a la idea del "Londres más oscuro". Ya es significativo que Manchester haya sido, en la década de 1830, pionera en el uso de las estadísticas para comprender una sociedad de otro modo demasiado compleja y numerosa. En la década de 1880, Booth aplicó técnicas de investigación estadística al East End londinense. Hay cierta relación entre estas formas de exploración y las perspectivas panorámicas generalizadoras de algunas novelas del siglo XX (Dos Passos, Tressell). Hubo descripciones naturalistas desde el interior del medio urbano, también con el acento puesto sobre el delito, en varias novelas de la década de 1890, por ejemplo *Tales of Mean Streets* (1894), de Morrison. Pero en general hubo que esperar a la década de 1930, y a la sazón de un modo mayoritariamente realista, para que algunos de los verdaderos habitantes de esas zonas oscuras pusieran por escrito sus propios puntos de vista, que incluían la pobreza y la mugre pero también, en aguda contradicción con las anteriores descripciones, la buena vecindad y el sentido comunitario que eran las reales respuestas obreras.

Un cuarto tema general, sin embargo, puede conectarse con esta precedente respuesta explícita. No carece de interés señalar que Wordsworth no sólo vio la ciudad alienada sino nuevas posibilidades de unidad:

entre las multitudes

De esa enorme ciudad, a menudo se veía

Conmoveramente expuesta, más de lo que es posible

En otras partes, la unidad de los hombres.⁶

Lo que podía verse, como sucedía con frecuencia en Dickens, como uniformidad aislante, también se advertía —en éste y, ciertamente de manera crucial, en Engels—, como ámbito de nuevos tipos de solidaridad humana. La ambigüedad había estado presente desde el inicio, en la interpretación de la muchedumbre humana como "masa" o "masas", un cambio significativo con respecto a la anterior "turba". En rigor de verdad, las masas podían verse, y así ocurre en uno de los énfasis de Wordsworth, como:

esclavos sin respiro de bajos intereses

Que viven en medio del mismo flujo perpetuo

De objetos triviales, disueltos y reducidos

A una sola identidad...⁷

6. Wordsworth, *op. cit.*, pág. 286.

7. *Ibid.*, pág. 292.

Pero "masa" y "masas" también se convertirían en las palabras heroicas y organizadoras de la solidaridad obrera y revolucionaria. El desarrollo objetivo de nuevos tipos de organización radical tanto en las ciudades capitales como en las industriales sostuvo este énfasis urbano positivo.

Un quinto tema va más lejos que éste, pero también en la misma dirección positiva. El Londres de Dickens puede ser oscuro, y su Coketown oscuro aún más.* No obstante, aunque hay, lo mismo que más tarde en H. G. Wells, un tema convencional de huida hacia un ámbito rural más pacífico e inocente, existe un énfasis específico e inequívoco puesto en la vitalidad, la variedad, la diversidad y movilidad liberadoras de la ciudad. A medida que las condiciones materiales de las ciudades mejoraron, esta percepción surgió cada vez con mayor fuerza. La idea de la ciudad preindustrial y premetropolitana como lugar de luz y aprendizaje, así como de poder y magnificencia, se resumió con especial insistencia en la luz física: las nuevas iluminaciones de la ciudad. Esto es evidente en una forma muy simple en Le Gallienne, en la década de 1890:

Londres, Londres, nuestro deleite,
Gran flor que sólo se abre de noche,
Gran ciudad del sol de medianoche,
Cuyó día comienza cuando acaba el día.

Lámpara tras lámpara contra el cielo
Abren un súbito ojo brillante,
Brotó una luz a uno y otro lado,
Lirios de hierro del Strand.⁸

Lo que ahora debe destacarse no es sólo la continuidad sino también la diversidad de estos temas, que componen una parte tan grande del repertorio del arte moderno. Aunque se puede identificar claramente Modernismo como movimiento distintivo, en su distancia y desafío deliberados con respecto a formas más tradicionales del arte y el pensamiento, también cabe caracterizarlo vigorosamente por su diversidad interna de métodos y énfasis: una secuencia incesante y a menudo antagónica de innovaciones y experimentos, siempre reconocidos antes por aquello con lo que rompen que por aquello hacia lo que, de cualquier modo sencillo, se encaminan. Aun la gama de posiciones culturales básicas dentro del Mo-

* Coketown, literalmente "ciudad del coque", es el ámbito donde transcurre su novela *Tiempos difíciles* (n. del t.).

⁸ C. C. Trent, *Greater London*, Londres, 1965, pág. 200.

dermismo se extiende desde una ávida adopción de la modernidad, ya sea en sus nuevas formas técnicas y mecánicas, ya en las adhesiones igualmente significativas a ideas de revolución social y política, hasta opciones conscientes por culturas pasadas o exóticas como fuentes o al menos como fragmentos *contra* el mundo moderno, desde la afirmación futurista de la ciudad hasta la repugnancia pesimista de Eliot.

Muchos elementos de esta diversidad tienen que relacionarse con las culturas y situaciones específicas dentro de las cuales iban a desarrollarse diferentes tipos de trabajo y posición, aunque dentro de la ideología más simple del modernismo a menudo se opone resistencia a ello: las innovaciones sólo se relacionan directamente consigo mismas (como insistieron en señalarlo los procedimientos críticos conexos del formalismo y el estructuralismo). Pero la diversidad de posiciones y métodos tiene otra clase de significación. En su variedad, los temas, que, como hemos visto, incluían actitudes diametralmente opuestas así como diversas hacia la ciudad y su modernidad, habían estado previamente incorporados a formas relativamente tradicionales del arte. Lo que se destaca entonces como nuevo, y es "moderno" en este sentido determinante, es la serie (incluida la secuencia antagónica) de rupturas en la forma. No obstante, si sólo decimos esto volvemos a caer en la ideología, ya que ignoramos la continuidad de temas desde el siglo XIX y aislamos las rupturas de forma o, peor, como sucedió a menudo en pseudohistorias posteriores, relacionamos las rupturas formales con los temas como si unas y otros fueran comparablemente innovadores. Puesto que no son los temas generales de respuesta a la ciudad y su modernidad los que constituyen algo que verdaderamente pueda llamarse Modernismo. Se trata más bien de la nueva ubicación específica de los artistas e intelectuales de este movimiento dentro del cambiante medio cultural de la metrópoli.

Por una serie de razones sociales e históricas, la metrópoli de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX ingresó en una dimensión cultural completamente nueva. Ahora era mucho más que una ciudad muy grande o incluso la capital de una nación importante. Era el lugar donde comenzaban a formarse nuevas relaciones sociales, culturales y económicas, más allá de la ciudad y la nación en su sentido más antiguo: una fase histórica distinta que en la segunda mitad del siglo XX iba a extenderse, al menos potencialmente, a todo el mundo.

En sus primeras etapas, este desarrollo tuvo mucho que ver con el imperialismo: con la concentración magnética de riqueza y poder en las capitales imperiales y el acceso cosmopolita simultáneo a una amplia variedad de culturas subordinadas. Pero siempre fue más que el sistema colonial ortodoxo. En la misma Europa hubo una muy notable desigualdad

de desarrollo, incluso dentro de países específicos, donde las distancias entre las capitales y las provincias se agrandaban social y culturalmente, con la evolución desapareja de la industria y la agricultura, como de una economía monetaria y la simple subsistencia o las formas mercantiles. Entre países distintos, diferencias aún más cruciales surgieron que llegaron a constituir un nuevo tipo de jerarquía, no simplemente de poderío militar, como en los viejos términos, sino en el carácter del desarrollo y por lo tanto de la ilustración y la modernidad percibidas.

Por otra parte, tanto dentro de muchas ciudades capitales como especialmente en las grandes metrópolis, existían a la vez una complejidad y una sofisticación de las relaciones sociales, complementadas en los casos más importantes —París sobre todo— por libertades excepcionales de expresión. Este medio complejo y abierto contrastaba de manera muy pronunciada con la persistencia de formas sociales, culturales e intelectuales tradicionales en las provincias y en los países menos desarrollados. Una vez más, en lo que era no sólo la complejidad sino el carácter misceláneo de la metrópoli, tan diferente en estos aspectos de las culturas y sociedades tradicionales que estaban fuera de ella, podía tener cabida toda la gama de actividades culturales.

La metrópoli albergaba las grandes academias y museos tradicionales y sus ortodoxias; su misma proximidad y facultades de control eran a la vez una norma y un desafío. Pero también, dentro del nuevo tipo de sociedad abierta, compleja y móvil, podían encontrar alguna clase de apoyo pequeños grupos de expresión de cualquier forma de divergencia o disidencia, de maneras que no habrían sido posibles si los artistas y pensadores que los conformaban hubieran estado dispersos en sociedades más tradicionales y cerradas. Además, tanto en el carácter misceláneo de la metrópoli —que en el transcurso del desarrollo capitalista e imperialista había atraído de manera característica a una población muy mezclada, de gran variedad de orígenes sociales y culturales— como en su concentración de la riqueza y por lo tanto de oportunidades de patrocinio, dichos grupos podían abrigar la esperanza de atraer y sin duda de formar nuevos tipos de audiencia. En las primeras etapas, el apoyo era habitualmente precario. Hay un contraste radical entre estos grupos a menudo en lucha (y pendencieros y antagónicos), que hicieron en conjunto lo que hoy se menciona en general como "arte moderno", y las instituciones consolidadas y mercantiles, académicas y comerciales, que finalmente se generalizarían y difundirían entre ellos. La continuidad es la de la ideología subyacente, pero hay pese a ello una diferencia radical entre las dos generaciones: los innovadores luchadores y el *establishment* modernista que consolidó sus logros.

De tal modo, el factor cultural clave del cambio modernista es el carácter de la metrópoli: en estas condiciones generales pero, aun más decisivamente, en sus efectos directos sobre la forma. El elemento general más importante de las innovaciones formales es la inmigración a la metrópoli, y nunca se destacará demasiado cuántos de estos grandes innovadores eran inmigrantes en este sentido preciso. En el nivel del tema, esto subyace de una manera evidente a los elementos de ajenidad y distancia, e incluso de alienación, que con tanta regularidad forman parte del repertorio. Pero el efecto estético decisivo se produce en un nivel más profundo. Liberados de sus culturas nacionales o provinciales, o en ruptura con ellas, colocados en relaciones completamente nuevas con las otras lenguas o tradiciones visuales nativas, y puestos entretanto frente a un novedoso y dinámico ambiente común del cual muchas de las formas más antiguas estaban obviamente alejadas, los escritores, artistas y pensadores de esta etapa encontraron la única comunidad que estaba a su disposición: una comunidad del medio, la de sus propias prácticas.

Así, el lenguaje empezó a percibirse de una manera completamente diferente. Ya no era, en el viejo sentido, habitual y natural, sino arbitrario y convencional en muchos aspectos. Para los inmigrantes, en especial, con su segunda lengua recién adquirida, era más evidente como medio —un medio que podía modelarse y remodelarse— que como costumbre social. Aun dentro de una lengua nativa, las nuevas relaciones de la metrópoli, y los ineludibles nuevos usos en los diarios y la publicidad a tono con ella, forzaron ciertos tipos productivos de ajenidad y distancia: una nueva conciencia de las convenciones, y con ello del carácter modificable de éstas, en razón de su apertura. Desde hacía tiempo había presiones para considerar la obra de arte como un artefacto y una mercancía, pero ahora se intensificaron en extremo, y su combinación resultó en verdad muy compleja. La preocupación por las imágenes y estilos visuales de culturas particulares no desapareció, como tampoco lo hicieron las lenguas, los relatos y los estilos nativos de música y danza, pero todos atravesaron ahora la severa prueba de la metrópoli, que en los casos importantes no fue un mero crisol sino un proceso intenso y visual y lingüísticamente emocionante por derecho propio, del cual surgieron nuevas y notables formas.

Al mismo tiempo, dentro de la misma apertura y complejidad de la metrópoli, no había una sociedad formada y establecida con la cual pudiera relacionarse el nuevo tipo de obras. Las relaciones eran con el mismo proceso social abierto, complejo y dinámico, y la única forma accesible de esta práctica era el énfasis en el medio: el medio como aquello que, de una manera sin precedentes, definía el arte. Este énfasis en el me-

dio y en lo que podía hacerse en él, se convirtió en dominante sobre una amplia y diversa gama de prácticas. Por otra parte, junto con la práctica, surgieron posiciones teóricas de la misma clase, la más notable de todas la nueva lingüística, pero también la nueva estética de la forma y la estructura significantes, para dirigir, apoyar, fortalecer y recomendar. Esta vasta reforma cultural llegó a ser casi tan completa que, en los niveles directamente en cuestión —las formaciones metropolitanas sucesivas del aprendizaje y la práctica—, lo que antaño había sido desafiadamente marginal y opositor se convirtió a su turno en ortodoxo, aunque la distancia de ambos con respecto a otras culturas y pueblos siguió siendo grande. La clave de esta persistencia es, una vez más, la forma social de la metrópoli, puesto que la existencia de una movilidad creciente y la diversidad social, pasando por un predominio continuado de determinados centros metropolitanos y una desigualdad conexas de todos los demás desarrollos sociales y culturales, condujo a una gran expansión de las formas metropolitanas de percepción, tanto internas como impuestas. Muchas de las formas directas y procesos de los medios de la fase minoritaria del arte moderno se convirtieron así en lo que podría verse como moneda común de la comunicación mayoritaria, especialmente en el cine (una forma artística creada, en todos los aspectos importantes, por estas percepciones) y la publicidad.

Por lo tanto, es necesario explorar, en toda su complejidad de detalle, las muchas variaciones de esta fase decisiva de la práctica y la teoría modernas. Pero también es hora de explorarla con algo de su propia sensación de ajenidad y distancia, más que con las cómodas y hoy internamente adaptadas formas de su incorporación y naturalización. Esto significa, sobre todo, ver a la metrópoli imperial y capitalista como una forma histórica específica, en diferentes escenarios: París, Londres, Berlín, Nueva York. Lo cual implica observarla de vez en cuando desde afuera: desde los desposeídos interiores, donde se mueven fuerzas diferentes, y desde el mundo pobre que siempre fue periférico a los sistemas metropolitanos. No es necesario que esto entrañe una reducción de la importancia de las grandes obras artísticas y literarias modeladas por las percepciones de la metrópoli. Pero sin duda hay que poner en tela de juicio un nivel: la interpretación metropolitana de sus propios procesos como universales.

El poder del desarrollo metropolitano no debe negarse. Las emociones y desafíos de sus intrincados procesos de liberación y alienación, contacto y ajenidad, estimulación y uniformación, son todavía vigorosamente accesibles. Pero ya no debería ser posible presentar estos procesos específicos y rastreables como si fueran universales, no sólo en la historia sino, por decirlo así, mucho más allá de ella. La formulación de los

universales modernistas es en todos los casos una respuesta productiva pero imperfecta, y en definitiva falaz a condiciones particulares de clausura, colapso, fracaso y frustración. A partir de las necesarias negaciones de estas condiciones, y de la estimulante ajenidad de una forma social novedosa y (según parecía) sin lazos, se dio, de manera impresionante e influyente, el salto creativo a la única universalidad disponible: la de la materia prima, el medio, el proceso.

En este nivel, como en otros —por ejemplo el de la “modernización”—, los supuestos universales corresponden a una etapa de la historia que fue creativamente precedida y creativamente sucedida. En tanto los universales aún se aceptan como procedimientos intelectuales estándar, las respuestas salen a la luz de manera tan impresionante como lo determinan las preguntas. Pero a la sazón es característico de cualquier gran fase cultural el que tome como universales sus posiciones locales y rastreables. Esto, que el Modernismo vio con tanta claridad en el pasado que rechazaba, sigue siendo cierto para él mismo. Lo que lo sucede es aún incierto y precario, como ocurrió en sus propias etapas iniciales. Pero puede preverse que el período en que la ajenidad y la exposición sociales aislaron al arte únicamente como medio toca a su fin, incluso en la metrópoli, dejando como herencia de sus fases más activas los nuevos monumentos culturales y sus academias que, a su turno, son puestas ahora en tela de juicio.

La política de la vanguardia

En enero de 1912, una procesión de antorchas, encabezada por miembros de la Comuna de los Trabajadores de Estocolmo, celebró el sexagésimo tercer cumpleaños de August Strindberg. Se hicieron ondear banderas rojas y se entonaron himnos revolucionarios.

Ningún momento ilustra mejor el carácter contradictorio de la política de lo que hoy se llama de manera multiforme (y confusa) "movimiento Modernista" o "vanguardia". En una dimensión simple, la aclamación de Strindberg no es sorprendente. Treinta años antes, al presentarse retóricamente como "hijo de una sirvienta", había declarado que en una época de erupción social se pondría del lado de quienes vinieran, armas en mano, desde abajo. En unos versos que contraponen a Swartz, el inventor de la pólvora —usada por los reyes para reprimir a sus pueblos— con Nobel, el inventor de la dinamita, escribió:

¡Tú, Swartz, hiciste publicar una pequeña edición
Para los nobles y las casas principescas!
¡Nobel! Tú publicaste una enorme edición popular
Constantemente renovada en cien mil ejemplares.¹

La metáfora de la edición hace explícita la asociación entre el escritor radical, experimental y popular y la clase revolucionaria en ascenso. Una vez más, desde 1909 había regresado a los temas radicales de su juventud, y atacaba a la aristocracia, los ricos, el militarismo y el *establishment* literario conservador. Esta asociación de enemigos era igualmente característica.

1. Citado en O. Lagercrantz, *August Strindberg*, Londres, 1984, pág. 97.

No obstante, cosas muy diferentes habían sucedido en los años intermedios. El hombre que había escrito: "Cuando pienso en la demencia del mundo puedo llegar a enloquecer", había proseguido: "Estoy empeñado en tamaña revolución contra mí mismo, y se me cae el velo de los ojos".² Ésta es la transición que llegaremos a reconocer como un movimiento clave en el arte moderno, y que ya en 1888 permitió que Nietzsche escribiera sobre la pieza de Strindberg *El padre*: "Me ha sorprendido más allá de toda medida encontrar una obra en la que mi propia concepción del amor—cuyo medio es la guerra y el odio mortal de los sexos su ley fundamental— está tan magníficamente expresada".³ Strindberg confirmó el reconocimiento mutuo: "Nietzsche es para mí el espíritu moderno que se atreve a predicar el derecho del fuerte y el sabio contra el necio y el pequeño (los demócratas)".⁴ Esto sigue siendo radicalismo, y sin duda un radicalismo osado y violento. Pero lo que ocurre no es sólo que ahora los enemigos han cambiado y se identifican en lo sucesivo con las tendencias que antes habían sido reconocidas como liberadoras: el progreso político, la emancipación sexual, la opción de la paz contra la guerra. También sucede que los antiguos enemigos desaparecieron detrás de éstas; en rigor de verdad, quienes portan hoy las semillas del futuro son el fuerte y el poderoso: "Nuestra *evolución* [...] quiere proteger a las especies fuertes contra las débiles, y la agresividad actual de las mujeres me parece un síntoma del retroceso de la raza".⁵ El lenguaje es el del darwinismo social, pero podemos distinguir su uso entre estos artistas radicales con respecto a las justificaciones relativamente banales de un nuevo y duro (descarnado) orden social planteadas por los apologistas directos del capitalismo. Lo que surgió en las artes es un "darwinismo cultural", en el cual los espíritus radicales fuertes y osados constituyen la verdadera *creatividad* de la raza. De tal modo, no hay sólo una acometida contra los débiles—los demócratas, los pacifistas, las mujeres— sino contra todo el orden social, moral y religioso. El "retroceso de la raza" se atribuye al cristianismo, y Strindberg podía saludar a Nietzsche como "el profeta del derrocamiento de Europa y la cristiandad".⁶

Tenemos que volver a pensar, entonces, en las antorchas y banderas rojas de la Comuna de los Trabajadores. En determinado tipo de análisis

2. *Ibid.*, pág. 122.

3. Citado en M. Meyer, *August Strindberg*, Londres, 1985, pág. 205.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

es importante trazar los cambios de posición, y en realidad también las contradicciones, de los individuos complejos. Pero para comenzar a entender las complejidades más generales de la política de la vanguardia, tenemos que observar, más allá de estos hombres singulares, la turbulenta sucesión de movimientos artísticos y formaciones culturales que conforman la verdadera historia del Modernismo y por lo tanto de la vanguardia en tantos países de Europa. La emergencia de estos grupos autoconscientes, designados y autodesignados es un indicador clave del movimiento en su sentido más amplio.

Podemos distinguir tres fases principales que se habían desarrollado rápidamente durante fines del siglo XIX. Inicialmente, hubo grupos innovadores que procuraron proteger sus prácticas dentro del creciente predominio del mercado artístico y contra la indiferencia de las academias formales. Estos grupos se transformaron en asociaciones alternativas más radicalmente innovadoras, que trataban de obtener sus propios instrumentos de producción, distribución y publicidad; por último, pasaron a ser formaciones plenamente opositoras, decididas no sólo a promover su propia obra sino a atacar a sus enemigos del *establishment* cultural y, más allá de ellos, a todo el orden social en el cual esos enemigos habían obtenido su poder y ahora lo ejercían y reproducían. Así, la defensa de un tipo particular de arte se convirtió en principio en la autogestión de un nuevo tipo de arte y luego, de manera crucial, en un ataque en su nombre contra todo el orden social y cultural.

No es fácil hacer distinciones simples entre el "Modernismo" y la "vanguardia", en especial debido a que muchos usos de estos rótulos son retrospectivos. Pero puede tomarse como hipótesis operativa que el Modernismo comienza con el segundo tipo de grupo—los artistas y escritores experimentales alternativos y radicalmente innovadores—, mientras que la vanguardia se inicia con los grupos del tercer tipo, plenamente opositores. La vieja metáfora militar de la vanguardia, que había sido empleada en política y en el pensamiento social desde no antes de la década de 1830—y que había implicado una posición dentro de un progreso humano general—, se aplicaba ahora directamente a estos recientes movimientos militantes, aun cuando hubieran renunciado a los elementos recibidos del progresismo. El Modernismo había propuesto una nueva clase de arte para una nueva clase de mundo social y perceptivo. La vanguardia, agresiva desde el principio, se veía a sí misma como la brecha hacia el futuro: sus miembros no eran los portadores de un progreso ya repetitivamente definido, sino los militantes de una creatividad que reanimaría y liberaría a la humanidad.

Así, dos años antes del homenaje de la Comuna de los Trabajadores a

Strindberg, los futuristas habían publicado sus manifiestos en París y Milán. Podemos percibir claros ecos del Strindberg y el Nietzsche de la década de 1880. En el mismo lenguaje del darwinismo cultural, la guerra es la actividad necesaria de los fuertes, y el medio de hacer saludable a la sociedad. Se señala a las mujeres como ejemplos especiales de débiles que refrenan a los fuertes. Pero hay ahora una militancia cultural más específica: "Tomad vuestros picos, vuestras hachas y martillos, y demoled, demoled sin piedad las venerables ciudades. Adelante, prended fuego a los estantes de las bibliotecas. Desviad los canales para inundar los museos. [...] Dejad entonces que vengan los alegres incendiarios con dedos carbonizados. [...] ¡Aquí estamos! ¡Aquí estamos!"⁷ Las direcciones son más particulares, pero podemos recordar, mientras los escuchamos, la celebración de Strindberg de la dinamita en "una enorme edición popular". Con la salvedad de que su violencia se había vinculado a "quienes venían, armas en mano, desde abajo": una imagen central y tradicional de la revolución. Hay una diferencia significativa en el compromiso futurista con lo que, a primera vista, parece el mismo movimiento: "Cantaremos a las grandes muchedumbres excitadas por el trabajo, el placer y los disturbios [...] las marcas multicolores y polifónicas de la revolución".⁸ Cualquiera que tenga buen oído para los matices del palabrerío sobre la revolución, hasta nuestra propia época, reconocerá el cambio, y también los confusos y desconcertantes elementos de estos repetidos llamados a la revolución, muchos de los cuales, en las presiones de la historia ulterior, se convertirían no sólo en alternativas sino en verdaderos antagonistas políticos.

El llamamiento directo a la revolución política, basada en los movimientos obreros, estaba en ascenso justamente a lo largo de este período. La exhortación futurista a destruir la "tradición" se superpone con los llamados socialistas a destruir todo el orden social existente. Pero "las grandes muchedumbres excitadas por el trabajo, el placer y los disturbios", y "las mareas multicolores y polifónicas de la revolución", si bien parecen superponerse, ya están —en especial con la ventaja de la mirada retrospectiva— a un mundo de distancia de los partidos firmemente organizados que utilizarían un socialismo científico para destruir a los hasta entonces poderosos y emancipar a los hasta entonces carentes de poder. La comparación se aplica en ambos sentidos. Contra el carril único de la revolución proletaria están las "mareas multicolores y polifónicas". Las "gran-

7. U. Apollonio (comp.), *Futurist Manifestos*. Londres, 1973, pág. 23.

8. *Ibid.*, pág. 22.

des muchedumbres excitadas por [...] los disturbios" contienen todas las ambigüedades existentes entre revolución y carnaval. Por otra parte, y de manera crucial, aunque su pleno desarrollo es posterior, está la diferencia decisiva entre las apelaciones a la tradición de la razón y la nueva celebración de la creatividad que tiene muchas de sus fuentes en lo irracional, el recientemente valorado inconsciente y los fragmentos de sueños. Las bases sociales que habían parecido fusionarse cuando la Comuna de los Trabajadores honró a Strindberg —un escritor que había explorado intensamente esas fuentes inconscientes— podían ahora contrastarse con la misma fuerza: la clase obrera organizada con su disciplina de partido y sindicato; el movimiento cultural con su asociación móvil de individuos libres y liberadores, y a menudo deliberadamente marginales.

Aquello que fue "moderno", que fue sin duda "vanguardia", es hoy relativamente viejo. Lo que revelan sus obras y su lenguaje, aun en sus niveles más vigorosos, es un período histórico identificable, del cual, sin embargo, no hemos salido del todo. Lo que ahora podemos identificar en sus años más activos y creativos, subyacente a sus muchas obras, es una gama de diversos métodos y prácticas artísticas en rápido movimiento, y al mismo tiempo un conjunto de posiciones y creencias relativamente constantes.

Ya hemos señalado el énfasis en la creatividad. Éste tenía precedentes, desde luego, en el Renacimiento y más adelante en el movimiento romántico, cuando el término, a primera vista blasfemo, se inventó y usó en abundancia. Lo que indica este énfasis tanto en el Modernismo como en la vanguardia es un desafío y en definitiva un rechazo violento de la tradición: la insistencia en una clara ruptura con el pasado. En ambos períodos anteriores, aunque de diferentes maneras, hubo una fuerte apelación al *renacimiento*: el arte y el aprendizaje, la vida del pasado, eran fuentes, estímulos de una nueva creatividad, contra un orden presente agotado o deformado. Esta apelación perduró hasta una fecha tan tardía como la del movimiento alternativo de los prerrafaelistas, un modernismo consciente en su hora; el presente y el pasado inmediato deben ser rechazados, pero hay un pasado más lejano, a partir del cual puede renacer la creatividad. Lo que ahora conocemos como Modernismo, y ciertamente como vanguardia, cambió todo eso. La creatividad está íntegramente en las nuevas obras, las nuevas construcciones: todos los modelos tradicionales, académicos y hasta ilustrados son real o potencialmente hostiles a ella, y hay que barrer con ellos.

Es cierto que, como en el movimiento romántico —con su apelación al arte folklórico de los pueblos marginales—, hay también una diferencia lateral. El arte visto como primitivo o exótico pero creativamente poderoso

—y ahora, dentro de un imperialismo desarrollado, accesible de fuentes mucho más amplias, en Asia y África— se considera en varios movimientos diferentes, dentro de esta turbulenta gama creativa, no sólo como ejemplar sino como formas que pueden entrelazarse con lo conscientemente moderno. Estas apelaciones al “Otro” —en realidad, artes altamente desarrolladas de sus propios lugares— se combinan con una asociación subyacente de lo “primitivo” y lo “inconsciente”. Al mismo tiempo, sin embargo, y muy marcado en la competencia entre estos movimientos, se pone un énfasis sin precedentes en los rasgos más evidentes de un mundo moderno urbano e industrializado: la ciudad, la máquina, la velocidad, el espacio —la ingeniería creativa, *construcción* de un futuro—. El contraste con el hincapié romántico central en la creatividad espiritual y natural difícilmente podría ser más agudo.

No obstante, la gama de nuevos movimientos operaba también —lo que es decisivo para sus relaciones con la política— en un mundo social muy diferente. Al énfasis en la creatividad y el rechazo de la tradición debemos agregar un tercer factor común: que todos estos movimientos, implícita pero con más frecuencia explícitamente, afirmaban ser antiburgueses. En realidad, “burgués”, en toda su rica gama de significados, resulta ser una clave para los numerosos movimientos que sostenían ser lo contrario. Escuelas y movimientos se sucedieron repetidamente unos a otros, fundidos o más a menudo fragmentados en una proliferación de *ismos*. Dentro de ellos, individuos de notable singularidad perseguían la realización de sus proyectos aparentemente y en algunos aspectos auténticamente autónomos, vinculados con prontitud por el historiador pero con frecuencia experimentados de manera directa como aislados y aislantes. En cada una de las artes se encontraron muchas y diversas soluciones técnicas a los recién destacados problemas de la representación y la narración, y a aspectos que estaban más allá de lo que llegó a considerarse como restricciones de la finalidad y la forma. Para muchos artistas y escritores en actividad, estas consideraciones operativas —los verdaderos métodos de su arte— eran siempre preponderantes en su espíritu; en rigor de verdad, a veces podían aislarse como evidencia de la singularidad y pureza del arte. Pero cualquiera fuera el camino tomado, siempre había un único contraste a él. Hostil, indiferente o meramente vulgar, lo burgués era la masa que el artista creativo debía ignorar y evitar, o bien sacudir, ridiculizar y atacar cada vez más.

Ninguna cuestión es más importante para nuestra comprensión de estos movimientos antañónos modernos que la ambigüedad del término “burgués”. La ambigüedad subyacente era histórica, en tanto dependía de la variable posición de clase desde la cual se veía lo burgués. Para la corte

y la aristocracia, el burgués era a la vez mundano y vulgar, socialmente pretencioso pero obstinado, moralista y estrecho de espíritu. Para la clase obrera que recién se organizaba, sin embargo, en el centro del escenario no sólo estaba el individuo burgués con su combinación de moralidad egoísta y comodidad a su propio servicio, sino también la burguesía como una clase de empleadores y controladores del dinero.

La mayoría de los artistas, escritores e intelectuales no se encontraban en ninguna de estas posiciones fijas de clase. Pero de maneras diferentes y variables podían superponer sus quejas a las de cada una de las clases contra el cálculo burgués del mundo. Estaban los distribuidores y libreros que, dentro del recién dominante mercado cultural, trataban las obras de arte como simples mercancías, cuyos valores se determinaban por el éxito o el fracaso comercial. Las protestas contra esta situación podían superponerse a la crítica marxista de la reducción del trabajo a una mercancía transable. Los grupos artísticos alternativos y opositores eran intentos defensivos de superar el mercado, lejanamente análogos al desarrollo de la negociación colectiva por parte de la clase obrera. Así podía haber al menos una identificación negativa entre el trabajador explotado y el artista explotado. No obstante, uno de los puntos centrales de su queja contra este tratamiento del arte consistía en que el arte creativo era algo más que simple trabajo; sus valores culturales y espirituales, o luego los estéticos se veían especialmente ultrajados cuando se afianzaba la reducción a la condición de mercancía. De ese modo el burgués también podía ser visto, simultánea o alternativamente, como la figura vulgar, obstinada, moralista y estrecha de espíritu de la queja aristocrática.

Hay innumerables variaciones en estas denuncias esencialmente distinguibles contra la burguesía. La manera como cada mezcla o variación se presentaba políticamente dependía, de un modo crucial, de las diferencias en las estructuras sociales y políticas de los numerosos países en que estos movimientos tenían actividad, pero también, en formas a veces muy difíciles de analizar, de las proporciones de los diferentes elementos en las posiciones antiburguesas.

En el siglo XIX, el elemento derivado de la crítica aristocrática era naturalmente mucho más fuerte, pero encontró una forma metafórica propia que sobreviviría, patéticamente, en el siglo XX, para ser tomada incluso por las personas más improbables: la pretensión —a decir verdad, la afirmación— de que el artista era el auténtico aristócrata; tenía que serlo efectivamente, en el sentido espiritual, si pretendía ser un artista. Detrás de esta afirmación se reunió un vocabulario alternativo, desde el “resto” culturalmente superior de Arnold hasta la *intelligentsia* vitalmente no comprometida de Mannheim, y de manera más individual en la proposición

—y por último el culto— del “genio” y “el superhombre”. Naturalmente, la burguesía y su mundo eran desde tales posiciones objetos de hostilidad y desdén, pero no fue necesario que la afirmación se formulara con mucha frecuencia para ampliarse hasta una condena generalizada de la “masa” que estaba más allá de todos los artistas auténticos: ahora, no sólo la burguesía sino el populacho ignorante que estaba fuera del alcance del arte o era hostil a él de una manera vulgar. Cualquier residuo de una aristocracia real podía en ocasiones incluirse en este tipo de condena: los bárbaros mundanos a los que se confundía ofensivamente con los verdaderos aristócratas creativos.

Por otro lado, cuando los movimientos obreros, socialistas y anarquistas elaboraron su propio tipo de crítica e identificaron a los miembros de la burguesía como los organizadores y agentes del capitalismo y por lo tanto la fuente específica de la reducción de todos los valores humanos más generales, incluidos los del arte, al dinero y el comercio, los artistas tuvieron la oportunidad de unirse o apoyar un movimiento amplio y creciente que derrocaría y sustituiría la sociedad burguesa. Esta actitud podía asumir la forma de una identificación negativa entre los artistas y los trabajadores, por ser ambos grupos prácticamente explotados y oprimidos; o, aunque con menos frecuencia, una identificación positiva, en la que los artistas se comprometían, en su arte y fuera de él, con las causas más grandes del pueblo o los trabajadores.

Así, pues, dentro de lo que a primera vista pueden parecer denuncias íntimamente comparables de lo burgués, ya hay posiciones radicalmente diferentes, que en definitiva conducirían, tanto de manera teórica como bajo la presión de una crisis política real, a tipos de política no sólo diferentes sino directamente opuestos: el fascismo o el comunismo; la socialdemocracia o el conservadurismo, y el culto de la excelencia.

Esta serie sincrónica tiene que complementarse, además, con la serie diacrónica de la verdadera burguesía. En sus primeras etapas se había hecho hincapié en la empresa productiva y comercial independiente, libre de las restricciones de la regulación estatal y el privilegio y los precedentes, lo que en la práctica coincidía íntimamente con la situación vital y los deseos de muchos artistas, que ya se encontraban precisamente en esa situación. En realidad no sorprende que tantos de éstos —incluidos, irónicamente, muchos artistas vanguardistas en las últimas etapas de sus carreras— se convirtieran en este sentido en burgueses buenos y exitosos: a la vez atentos a controlar su propia producción y sus bienes y —lo que importaba más en la presentación pública— apoteosis final de esa figura burguesa central, el individuo soberano. Éste es aún hoy el pequeño cambio de la autopresentación artística convencional.

No obstante, la burguesía verdadera no se había detenido en esas primeras etapas. A medida que recogió los frutos de su producción libre e independiente, insistió con vigor en los derechos de los bienes acumulados (en oposición a los heredados), y por lo tanto en sus formas de establecerse. Aunque en la práctica éstas se entrelazaban con formas más antiguas de propiedad y establecimiento en el estado y la aristocracia, hubo un énfasis distintivo en la moralidad (y no sólo en el hecho en bruto) de la propiedad y el orden.

Un ejemplo particular, de gran importancia para el Modernismo y la vanguardia, es lo que llegó a llamarse la *familia burguesa*. La familia burguesa real no fue la inventora del matrimonio como propiedad, ni de la inclusión en él de la dominación masculina sobre las mujeres y los hijos. La iniciativa burguesa dentro de estas formas feudales establecidas había consistido en acentuar el sentimiento personal —al principio ridiculizado como sentimental— como fundamento apropiado para el matrimonio, y, en conexión con esto, el cuidado directo de los hijos. La fusión de estas ideas de la familia con las formas consagradas de propiedad y establecimiento fue más un híbrido que una verdadera creación burguesa.

No obstante, hacia la época del Modernismo, las contradicciones de este híbrido iban en aumento. El énfasis en el sentimiento personal se transformó rápidamente en un énfasis sobre el deseo irresistible y aun momentáneo, cuya supresión implicaría contrariar la humanidad. El cuidado de los hijos podía experimentarse como una fastidiosa forma de control. Y la represión de las mujeres, dentro de un sistema social restrictivo, se ponía cada vez más en tela de juicio. Tampoco implica ninguna reducción de la naturaleza de estas transformaciones señalar cuánto más vigorosas se hicieron cuando la burguesía, debido a su mismo éxito económico, pasó a formas más consolidadas. Las limitaciones económicas mediante las cuales las formas más antiguas habían mantenido el control práctico se debilitaron no sólo a causa de los cambios generales en la economía y la disponibilidad de nuevas clases de trabajo (sobre todo profesionales), sino debido a una consideración más cruda: que el hijo o la hija de una familia burguesa estaban financieramente en condiciones de reclamar nuevas formas de liberación, y en una cantidad significativa de casos podían usar efectivamente las ganancias de la burguesía económica para conducir cruzadas políticas y artísticas contra ella.

Así, la crítica de la familia burguesa era tan ambigua como la crítica más general de la burguesía como tal. Con el mismo vigor y la misma confianza que las primeras generaciones burguesas, que habían combatido contra los monopolios y privilegios estatales y aristocráticos, una nueva generación, aún mayoritariamente burguesa por práctica y herencia,

luchó, basada en el mismo principio de la soberanía del individuo, contra el monopolio y el privilegio del matrimonio y la familia. Es cierto que esta lucha fue más vigorosa entre los individuos relativamente más jóvenes, en su ruptura encaminada hacia nuevas direcciones e identidades. Pero en muchos aspectos, uno de los principales elementos del Modernismo fue su condición de auténtica vanguardia, en deseos y relaciones personales, de la misma burguesía exitosa y en desarrollo. Los desafíos desesperados y las profundas conmociones de la primera fase iban a convertirse en las estadísticas e incluso las convenciones de una etapa posterior del mismo orden.

De tal modo, lo que observamos sincrónicamente en la gama de posiciones abarcadas por la revuelta antiburguesa también lo advertimos, diacrónicamente, dentro de la evolución de la burguesía que en definitiva produjo sus propias sucesiones de disidentes distintivamente burgueses. Éste es un elemento clave de la política de la vanguardia, y es necesario que lo recordemos especialmente cuando observamos formas que parecen ir más allá de la política o hasta desecharla como irrelevante. Así, dentro de la crítica aparente de la familia burguesa hay una posición que en realidad es una crítica y un rechazo de todas las formas sociales de reproducción humana. La "familia burguesa", con todas sus conocidas características de propiedad y control, a menudo es en sustancia una expresión encubridora del rechazo de las mujeres y los hijos, que asume la forma de un rechazo de la "domesticidad". El individuo soberano se ve restringido por cualquiera de tales formas. El genio es domesticado por ella. Pero como hay pocas opciones en favor del celibato, y sólo una limitada (aunque adoptada y valorada de manera novedosa, y hasta directamente asociada con el arte) por la homosexualidad, la campaña masculina por la liberación se asocia con frecuencia, como en los casos de Nietzsche y Strindberg, con un gran resentimiento y odio hacia las mujeres, y una reducción de los hijos a elementos de la lucha entre individuos incompatibles. En esta fuerte tendencia, la liberación traduce el deseo como perpetuamente móvil: en principio, no puede alcanzarse en una relación establecida o en una sociedad. No obstante, al mismo tiempo los reclamos en favor de la liberación humana, contra las formas de propiedad y otros controles económicos, son formulados con mucho más amplitud y cada vez más —puesto que ésa es la ironía, aun de la primera fase— por mujeres.

Así, pues, hemos visto que lo novedoso de la vanguardia es el dinamismo agresivo y la afrenta consciente de los reclamos de liberación y creatividad que, a lo largo de todo el período Modernista, se formularon de hecho mucho más extensamente. Tenemos que examinar ahora las for-

mas variables de sus intersecciones reales con la política. En sustancia, éstas cubren todo el espectro político, aunque en la gran mayoría de los casos hay un movimiento vigoroso hacia las nuevas fuerzas políticas que iban más allá de la antigua política imperial y constitucional, tanto antes de la guerra de 1914-1918 como, con una intensidad mucho mayor, durante ella y después. Podemos identificar brevemente algunas de las principales corrientes.

Hubo, en primer lugar, una fuerte atracción por las formas del anarquismo y el nihilismo, y también del socialismo revolucionario que, en su representación estética, tenían un carácter comparablemente apocalíptico. En definitiva, las contradicciones entre estos diversos tipos de adhesión iban a ser evidentes, pero hubo una clara vinculación inicial entre el asalto violento a las convenciones existentes y los programas de anarquistas, nihilistas y socialistas revolucionarios. La insistencia profunda en la liberación del individuo creativo llevó a muchos hacia el ala anarquista, pero en especial después de 1917, el proyecto de revolución heroica podía tomarse como modelo para la liberación colectiva de todos los individuos. La hostilidad hacia la guerra y el militarismo también alimentó esta tendencia general, desde los dadaístas hasta los surrealistas y desde los simbolistas rusos hasta los formalistas de ese mismo país.

Por otro lado, el compromiso con una ruptura violenta con el pasado, muy evidente en el futurismo, conduciría a tempranas ambigüedades políticas. Antes de 1917 la retórica de la violencia revolucionaria podía parecer congruente con la glorificación explícita que los futuristas italianos hacían de la violencia en la guerra. Sólo fue después de 1917, y de la crisis consiguiente en otras partes, que ambos tipos de violencia terminaron por distinguirse plenamente. Por entonces, dos futuristas, Marinetti y Mayakovsky, se habían movido en direcciones absolutamente opuestas: Marinetti con su apoyo al fascismo italiano, Mayakovsky con su campaña en favor de una cultura popular bolchévique. La retórica renovada del rechazo y la desintegración violenta en la Alemania de los años veinte produjo asociaciones dentro del expresionismo y movimientos conexos que hacia fines de la década, y luego en especial con la llegada de Hitler, llevaron a diferentes escritores a tomar posiciones en los polos extremos de la política: el fascismo y el comunismo.

Dentro de estos diversos caminos, que pueden recorrerse hasta llegar a posiciones políticas explícitas, hay un conjunto muy complejo de adhesiones que, según parece, podían tomar una u otra vía. Una de las características sorprendentes de varios movimientos, tanto dentro del Modernismo como en la vanguardia, es que el rechazo del orden social existente y su cultura era apoyado e incluso directamente expresado me-

dante el recurso a un arte más simple: ya se tratara del primitivo o exótico, como en el interés manifestado por los objetos y formas africanas y chinas, ya de los elementos "folklóricos" o "populares" de sus culturas natales. Como en el caso anterior del "medievalismo" del movimiento romántico, esta expansión que daba la espalda e iba más allá del orden cultural existente iba a tener resultados políticos muy diversos. En el inicio, el principal impulso fue "popular", en un sentido político: ésta era la verdadera o reprimida cultura nativa que había sido sofocada por las formas y fórmulas académicas y del *establishment*. No obstante, al mismo tiempo se la valoraba en los mismos términos que el arte exótico porque representaba una tradición humana más general, y en especial a causa de los elementos que podían considerarse como identificadores de su "primitivismo", una calificación que correspondía al énfasis puesto en el reino innatamente creativo, informe e indomado de lo prerracional y lo inconsciente, incluso esa vitalidad de lo ingenuo que, de manera tan especial era un estímulo conductor de la vanguardia.

Podemos ver entonces por qué estos énfasis, al madurar, se encaminaron en diferentes direcciones políticas. El énfasis "folklórico", cuando se proponía como evidencia de una tradición popular reprimida, podía desembocar rápidamente en tendencias socialistas y otras radicales y revolucionarias. A esto podía unirse una versión de la vitalidad de lo ingenuo, como testimonio de los nuevos tipos de arte que liberaría una revolución popular. Por otro lado, una insistencia en lo "folklórico" como parte de un tipo particular de énfasis en "el pueblo", podía conducir a identificaciones nacionales y finalmente nacionalistas muy fuertes, de la clase a la que recurrieron abundantemente el fascismo italiano y el alemán.

De igual modo, sin embargo, el hincapié puesto en la creatividad de lo prerracional podía transformarse en un rechazo de todas las formas de política supuestamente racional, incluyendo no sólo el progresismo liberal sino también el socialismo científico, hasta el extremo de que, en una versión, la política de la acción, de la fuerza irreflexiva, pudo idealizarse como necesariamente liberadora. Desde luego, no fue ésta la única conclusión del énfasis en lo prerracional. La mayoría de los surrealistas se pasaron en los años treinta a la resistencia contra el fascismo: por supuesto, como resistencia activa y desorganizadora. Hubo también una larga (e inacabada) interacción entre el psicoanálisis, cada vez más la expresión teórica de la acentuación de lo "prerracional", y el marxismo, por entonces la expresión teórica dominante de la clase obrera revolucionaria. Hubo muchos intentos de fusión del impulso revolucionario de ambos, tanto en general como en relación particular con una nueva política sexual

que ambos derivaban de las discutidas primeras fuentes modernistas. Sin embargo, también hubo un rechazo final de toda política, en nombre de las realidades más profundas de la psique dinámica; y, dentro de ello, una corriente influyente en favor de formas *conservadoras* de orden, que se consideraba proponían al menos cierto marco de control para los ingobernables impulsos, tanto de la psique dinámica como de la "masa" o la "multitud" prerracionales.

Los diversos movimientos que tomaron estas direcciones diferentes y opuestas siguieron teniendo en común una propiedad general: todos eran pioneros en nuevos métodos y propósitos en la escritura, el arte y el pensamiento. Es entonces un hecho comprobado que, por esta misma razón, fueron muy a menudo rechazados por las principales fuerzas políticas. Los nazis iban a englobar a los Modernistas de izquierda, derecha y centro dentro del *Kulturbolschewismus*. Entre mediados y fines de los años veinte, los bolcheviques en el poder en la Unión Soviética rechazaron virtualmente el mismo espectro de tendencias. Durante los Frentes Populares de la década del treinta, hubo un reagrupamiento de fuerzas: los surrealistas con los realistas sociales, los constructivistas con los artistas folklóricos, el internacionalismo popular con el nacionalismo popular. Pero esto no perduró más allá de esa breve circunstancia inmediata, y a lo largo de la guerra de 1939-1945 las fuerzas se reencarraron en direcciones y transformaciones separadas, para reaparecer en otras alianzas efímeras en los años de la posguerra y en especial en la década del sesenta, en lo que pareció una renovación de las energías originales.

Dentro de la gama de posibilidades generales era muy importante lo que sucedía en los diferentes países en que tenían su base los movimientos de vanguardia, o donde encontraban refugio. Las verdaderas bases sociales de la primera vanguardia fueron a la vez cosmopolitas y metropolitanas. Hubo una rápida transferencia e interacción entre diferentes países y diferentes capitales, y la modalidad profunda de todo el movimiento, como en el Modernismo, fue precisamente esta movilidad a través de las fronteras: fronteras que se contaban entre los componentes más obvios del viejo orden que había que rechazar, aun cuando fuentes folklóricas nativas se incluían como elementos o inspiración del nuevo arte. Había una intensa competencia pero también una coexistencia radical en las grandes capitales imperiales de París, Viena, Berlín y San Petersburgo, lo mismo que, de una manera más limitada, en Londres. Cada una de estas concentraciones de riqueza y poder, y del estado y la academia, había atraído, dentro de sus mismas complejidades de contactos y oportunidades, a quienes más se le oponían. La dinámica de la metrópoli

imperialista era, entonces, la verdadera base de esta oposición, de maneras que ya se han explorado en el volumen *Unreal City*.⁹

Esto iba a suceder otra vez, pero de formas esencialmente diferentes, después de las conmociones de la guerra de 1914-1918 y la Revolución Rusa. París y Berlín (hasta la llegada de Hitler) eran los nuevos grandes centros, pero la reunión no era ahora exclusivamente de artistas, escritores e intelectuales pioneros que buscaban contactos y solidaridad en la multiplicidad de sus movimientos, sino en mucho mayor medida de exiliados y emigrados políticos: un movimiento que más tarde se repetiría, con un énfasis aún más grande, en Nueva York.

Así, pues, existe cierta continuidad estructural dentro de las cambiantes situaciones de las capitales metropolitanas. No obstante, cualesquiera fueran los lugares donde los artistas pudieran estar o establecerse, las crisis políticas completamente nuevas del mundo posterior a 1917 produjeron una clase de diversidad diferente de la móvil y competitiva de los años anteriores a 1914. Así, los Modernistas y vanguardistas rusos se encontraban en un país que había atravesado la revolución y la guerra civil. Blok, en *Los doce*, pudo escribir un poema simbolista tardío sobre doce soldados del Ejército Rojo conducidos por Cristo a través de una tormenta hacia el nuevo mundo. Mayakovsky pasó del desapego liberado de *La nube en pantalones* (1915) a la aclamación de la revolución en *Misterio bufo* (1918) y luego, después del rechazo oficial del arte Modernista y de vanguardia, a la observación satírica del supuesto nuevo mundo en *La chinchè* (1929). Son algunos ejemplos entre muchos, en la turbulencia de esos años, cuando la relación entre política y arte ya no era cuestión de manifiesto sino de práctica difícil y a menudo peligrosa.

Los futuristas italianos tuvieron una experiencia muy diferente pero comparable. La retórica anterior los había llevado al fascismo, pero su verdadera manifestación consistió en imponer nuevas pruebas, y diversas variantes de adaptación y reserva. En la República de Weimar había todavía una diversidad activa y competitiva, y la corriente se dirigía con fuerza contra la cultura burguesa y sus formas. Pero mientras Piscator pasó de la Liga Espartaco al Teatro Proletario, el poeta Tucholsky, en una ratificación de nuestro análisis anterior, declaró que "uno es burgués por predisposición, no por nacimiento, y menos que nada por profesión":¹⁰ esto es, burgués, no como una clasificación política sino espiritual. La

9. Edward Timms y David Kelley (comps.), *Unreal City: Urban Experiences in Modern European Literature and Art*, Manchester, 1985.

10. Véase A. Phelan, "Left-wing Melancholia", en A. Phelan (comp.), *The Weimar*

crisis terminal del fin de la república y el ascenso de los nazis al poder forzó una polarización entre los escritores que habían tenido una estrecha participación en el expresionismo, y cuyos representantes serían Brecht en la izquierda revolucionaria y Gottfried Benn en la derecha fascista.

En los países que en este período no sufrieron un cambio radical de poder en el estado, los efectos, aunque no menos complejos, fueron a menudo menos dramáticos. Hubo un notable alineamiento de escritores surrealistas con la causa antifascista en Francia, pero allí, como en Gran Bretaña, fue posible sostener cierta solidaridad política contra la guerra y el fascismo dentro de una diversidad de movimientos literarios y principios culturales. En el período del Frente Popular, también se hizo gran hincapié en el elemento de la posición vanguardista original que había rechazado las instituciones culturales oficiales y buscado nuevos públicos —y en algunos casos, como en los comienzos de la Unión Soviética, nuevos públicos *populares*— para tipos más abiertos de arte. Estaba presente la tendencia izquierdista de las obras de Auden e Isherwood, que abrevaban en el expresionismo alemán; pero también hubo una coloración vanguardista en el cine realista social y documental, y en los movimientos teatrales, que se proponían romper con las formas fijas de la ficción y las instituciones burguesas cerradas.

En Gran Bretaña, sin embargo, también hubo una tendencia significativamente diferente, en la cual el Modernismo literario se movió de manera explícita hacia la derecha. El vorticismismo de Wyndham Lewis, una versión del futurismo, se desarrolló de modo idiosincrásico, pero la posición vanguardista característicamente total de Pound terminó en el fascismo, y la versión de Yeats del "pueblo", sostenida al principio por un movimiento amplio y multiforme, devino un nacionalismo de derecha. El caso más interesante, por ser el más influyente, es el de Eliot, visto desde los años veinte hasta los cuarenta como el poeta modernista clave. Eliot desarrolló lo que hoy puede considerarse como una posición antigua y moderna, en la que una experimentación literaria incansable se movió hacia un elitismo consciente y se propuso hacer hincapié en la tradición (tan distinta de los anteriores rechazos Modernistas y vanguardistas del pasado); lo cual, en efecto, aparecía como subversivo de un orden social y cultural intolerable por superficial y auto engañoso (y en ese sentido aún *burgués*).

La guerra de 1939-1945 puso fin a muchos de estos movimientos y

Dilemma, Manchester, 1985 [Trad. cast.: *El dilema de Weimar*, Valencia, Ediciones Alfonso el Magnánimo].

transformó la mayoría de las posiciones anteriores. No obstante, aunque requiere un análisis separado, el período que se inicia en 1945 muestra muchas de las situaciones y tensiones anteriores y, a decir verdad, muchas recurrencias —aunque modificadas, en sus ejemplos más serios— de posiciones e iniciativas. Tienen que señalarse a la sazón dos nuevos factores sociales, dado que las continuidades y semejanzas de técnica, filiación y manifiesto pueden aislarse con demasiada facilidad en una historia estética separada: en sí misma, una de las formas influyentes de un modernismo cultural de posguerra que había observado la complejidad de las numerosas crisis políticas.

Primero, la vanguardia, en el sentido de movimiento artístico que es al mismo tiempo una campaña cultural y política, pasó a ser notablemente menos común. Pese a ello, hay desde las primeras etapas posiciones políticas vanguardistas —disidentes con respecto a las formas burguesas fijas, pero sin embargo disidentes *burguesas*— que pueden considerarse como la avanzada genuina de una burguesía internacional verdaderamente moderna que surgió a partir de 1945. La política de esta Nueva Derecha, con su versión del libertarismo en la disolución o desregulación de todos los lazos y todas las formaciones nacionales y culturales en interés de lo que se presenta como mercado abierto ideal y sociedad verdaderamente abierta, parece retrospectivamente muy familiar. Pues la soberanía del individuo se propone como forma política y cultural dominante, aun en un mundo más notoriamente controlado por un poder económico y militar concentrado. Que pueda proponerse una forma tal, en tales condiciones, depende en parte de aquel énfasis que en otro tiempo, dentro de imperios establecidos e instituciones conservadoras, fue tan desafiante y tan marginal.

Segundo, en particular en el cine, las artes visuales y la publicidad, ciertas técnicas que otrora fueron experimentales y significaron verdaderas conmociones y afrentas, se han convertido en convenciones operativas de un arte comercial de amplia distribución, dominado desde unos pocos centros culturales, mientras muchas de las obras originales se incorporaron directamente al comercio internacional corporativo. Esto no significa decir que el futurismo, o cualquier otro de los movimientos de vanguardia, haya encontrado su futuro literal. La retórica puede ser aún de innovaciones incesantes. Pero en lugar de la rebelión está el tráfico programado del espectáculo, en sí mismo significativamente móvil y, al menos en la superficie, deliberadamente desorientador.

Tenemos que recordar entonces que la política de la vanguardia, desde el inicio, podía ir hacia uno u otro lado. El nuevo arte podía encontrar su lugar en un orden social nuevo o en un viejo orden culturalmente

transformado pero por otra parte persistente y recuperado. Lo que era absolutamente seguro, desde las primeras agitaciones del Modernismo hasta las formas más extremas de la vanguardia, es que nada podía mantenerse del todo como era: que las presiones internas y las contradicciones intolerables forzarían algún tipo de cambios radicales. Más allá de las direcciones y afiliaciones particulares, en esto sigue radicando la importancia histórica de este racimo de movimientos y notables artistas individuales. Y desde entonces, si bien de nuevas formas, las presiones y contradicciones generales aún son intensas, si en muchos aspectos lo son aún más, todavía hay mucho que aprender de las complejidades de su vigoroso y deslumbrante desarrollo.

El lenguaje y la vanguardia

En cuanto al diálogo: más bien he roto con la tradición al no hacer de mis personajes unos catequistas que se sientan a hacer preguntas necias para suscitar una respuesta aguda. Evité la construcción matemáticamente simétrica del diálogo francés y dejé que las mentes funcionaran de manera irregular, como sucede en la vida real, en la que no se agota ningún tema de conversación, sino que una mente recibe de la otra, al azar, un elemento en el que embarcarse. Por consiguiente, mis diálogos también vagabundean, y en las primeras escenas se hacen con un material que luego es elaborado, admitido, repetido, desarrollado y construido, como el tema de una composición musical.¹

Una vez más:

Mis individuos (personajes) son conglomerados de etapas pasadas y presentes de la civilización; son extractos de libros y diarios, fragmentos de humanidad, trozos desgarrados de vestidos de fiesta que se han convertido en harapos, así como el alma misma está compuesta de retazos.²

Tomo estas declaraciones de intención respecto a la escritura de un dramaturgo indiscutiblemente Modernista al que, por otra parte, los movimientos de vanguardia vieron a menudo como un precedente: August Strindberg. No obstante, esas declaraciones figuran en lo que, en sustancia, es su manifiesto del naturalismo, y tal es el sentido de citarlas: co-

1. August Strindberg, Preface a *Lady Julie*, en *Five Plays*, Berkeley, 1981, pág. 71 [Trad. cast.: *La señorita Julia*, en *Teatro selecto*, Buenos Aires, Argonauta, 1945].

2. *Ibid.*, pág. 67.

mo desafío a ciertas tendencias de la lingüística aplicada, y a las formas de análisis literario aparentemente derivadas de ellas, que se han apropiado de una versión selectiva del Modernismo y dentro de ésta de una definición interna y autoaprobatoria de la vanguardia, como forma de ratificar sus propias posiciones y procedimientos mucho más restringidos.

La consecuencia más grave de esta apropiación es que unas posiciones realmente polémicas, algunas de ellas serias, sobre el lenguaje y la escritura, pueden pasar, bien que irónicamente, por descripciones históricas de movimientos y formaciones verdaderas: las sumas *Modernismo* y *vanguardia* son, en la mayoría de los usos, ejemplos obvios. Puesto que, aunque digamos convencionalmente que el Modernismo comienza con Baudelaire o en el período de éste, y que la vanguardia se inicia alrededor de 1910, con los manifiestos futuristas, de ninguno de estos dos supuestos movimientos cabe decir que contienen alguna posición específica e identificable sobre el lenguaje o la escritura, del tipo ofrecido por las propuestas teóricas o pseudohistóricas posteriores.

Aun en el caso más plausible —en un tipo característico de definición por contraste negativo, donde el acento principal se pone en el rechazo común del carácter representacional del lenguaje y por lo tanto de la escritura—, no sólo hay una pasmosa reducción de la diversidad de las prácticas de escritura y teorías del lenguaje realmente antecedentes, sino una identificación, sugerida con total falsedad, por la cual la verdadera escritura Modernista y vanguardista —con deslizamientos convenientes entre estos dos vagos términos— se supone basada en actitudes hacia el lenguaje que pueden generalizarse teóricamente o al menos asimilarse a las que, tomando en préstamo las clasificaciones, son en sí mismas propuestas como posiciones y metodologías lingüísticas y críticas modernistas o vanguardistas.

Mi desafío al citar a Strindberg en su manifiesto naturalista es que, evidentemente, presentaba una versión del personaje —como un “conglomerado”, un “extracto”, “trozos desgarrados” y “harapos”— que se ha considerado ampliamente como característica de la escritura Modernista, e incluso de una teoría más general, junto con un método de escritura irregular, “construida como el tema de una composición musical”, también ampliamente identificado como “modernista”, todo lo cual no obstante se basa inequívocamente en una afiliación a procesos sociales reales, e incluso en un deseo de representarlos: “Dejé que las mentes funcionaran de manera irregular, como sucede en la vida real”. Incluso podemos recordar las palabras de Ibsen, cuando decidió abandonar el verso dramático y cultivar “el mucho más difícil arte de escribir en el

lenguaje genuino y llano que se habla en la vida real”.³ “Mi deseo era describir seres humanos, y por lo tanto no los haría hablar el lenguaje de los dioses”: Ibsen, quien, si de movimientos se trata, tuvo tanta influencia sobre Joyce.⁴

Desde luego, no digo que el Modernismo sea un naturalismo, aunque el naturalismo dramático fue sin duda una de sus primeras manifestaciones fundamentales. Pero lo que sí afirmo, ciertamente del Modernismo e incluso, cuando concentre mi análisis, de la vanguardia, es que las posiciones y prácticas reales son mucho más diversas que sus posteriores presentaciones ideológicas, y que comprenderemos mal y traicionaremos un siglo de notables experimentos si seguimos tratando de allanarlos a las posiciones teóricas y cuasiteóricas contemporáneas.

Para el presente análisis acepto la descripción convencional de la vanguardia como un complejo de movimientos que se extienden desde alrededor de 1910 hasta fines de los años treinta. En la práctica real esos puntos límite tan convenientes no existen. Lo que es casi el único rasgo distintivo, y aun en ese caso de manera incompleta, es menos una cuestión de verdadera escritura que de formaciones sucesivas que impugnaron no sólo las instituciones artísticas sino la misma institución del Arte o la Literatura, típicamente en un programa amplio que incluía, aunque en formas diversas, el derrocamiento de la sociedad existente y su reconstrucción. Eso la separa sin duda de formaciones posteriores que continuaron sus prácticas técnicas, y su agresividad concomitante señala al menos un cambio de tono con respecto a formaciones anteriores que habían anticipado algunos de sus métodos y que, por lo menos en algunos casos, tenían intenciones sociales e incluso políticas de una magnitud comparable. Dentro de las irregularidades y superposiciones de cualquier historia cultural —la repetida copresencia de diversas formas de lo emergente con formas de lo residual y lo dominante—, esa definición de período y tipo tiene una utilidad operativa.

No obstante, no podemos saltar luego a sus manifestaciones más distantes: los poemas fonéticos y la escritura automática, y el lenguaje corporal del Teatro de la Crueldad. Lo que tenemos que distinguir, en cambio, es un conjunto de tendencias en la escritura que en distintos lugares tuvieron consecuencias específicas pero de ningún modo inevitables. Así, el movimiento de composición verbal tendiente a lo que se veía como la condición de la música no está predestinado a resultar en el dadaísmo. El

3. Henrik Ibsen, *Collected Works*, W. Archer, comp., Londres, 1906-1908, VI, pág. xiv.

4. *Ibid.*

movimiento de composición verbal en pos de la creación de lo que se consideraban imágenes no debe resultar totalmente en los versos imagistas. Antes bien, en los diversos movimientos que se resumen como Modernismo o vanguardia, tenemos que observar las diferencias radicales de práctica dentro de lo que puede juzgarse, con demasiada prisa, una orientación común, y luego relacionar tanto las prácticas como la orientación con ciertos usos y conceptos del lenguaje y la escritura que histórica y formalmente no pertenecen a ninguno de los dos.

La cuestión central puede ser la que Shklovsky definió ideológicamente como "resurrección de la palabra";⁵ En el plano de la síntesis, esta idea se usa hoy con frecuencia como una definición nuclear del Modernismo literario, y se asocia además con ciertas interpretaciones del "signo" en la lingüística. No obstante, fue un colega de Shklovsky entre los primeros formalistas rusos, Eikhenbaum, quien escribió que "la consigna básica unificadora del grupo inicial fue la emancipación de la palabra de las cadenas de tendencias filosóficas y religiosas que obsesionaban a los simbolistas".⁶ La observación local es justa, aunque fueron precisamente los simbolistas quienes plantearon con mayor claridad la nueva insistencia sobre el valor intrínseco de la palabra poética. Una palabra vista de este modo no era una señal dirigida hacia algo que estaba más allá de ella sino un significante por sus mismas propiedades materiales que, mediante su uso poético, más que expresar o representar encarnaba un valor. Es cierto entonces que ese valor, para los simbolistas, era de una clase particular: la palabra poética como ideoglifo del misterio o el mito. En algunas tendencias posteriores de este tipo, por ejemplo los acmeístas o el Yeats de las obras del Bailarín, esta encarnación de la palabra poética se refracta a través del material literario o legendario existente, una manifestación más especializada y a menudo más exótica del uso más general —y mucho más antiguo— del mito y la literatura clásica como fuente de unidades de significado simbólicas y valiosas en sí mismas. Podemos continuar, entonces, y ver la "resurrección" o "emancipación" formalista de la palabra como una secularización, una demistificación de la "palabra poética" de los simbolistas. Lo que se proponía, en cambio, seguía siendo un "lenguaje literario" específico, pero ahora definido en términos de

5. V. B. Shklovsky, en Striedter y Sempel (comps.), *Texte der Russischen Formalisten*, Munich, 1972, II, pág. 13.

6. B. M. Eikhenbaum, "La théorie de la 'méthode formelle'", en *Théorie de la littérature*, trad. y comp., Tzvetan Todorov, París, 1965, pág. 39 [Trad. cast.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970].

la palabra como material fonético empírico. Sin embargo, no se rechazaba simplemente la carga ideológica específica de la "palabra poética" simbolista sino, en la mayor medida posible, cualquiera de sus cargas semánticas consagradas, o todas ellas: con lo que la palabra poética no era entonces una mera unidad gramatical sino algo al alcance en lo que llegó a llamarse "imagen sonora transracional".

Por otra parte, esto fue siempre una cuestión de práctica. En los primeros años del siglo, de manera parcial en Apollinaire y más directamente en los poemas que llegaron a conocerse como *bruitistes*, en varias lenguas europeas se escribieron poemas compuestos como sonidos puros. El resultado final, dentro de esta muy especializada línea de desarrollo, fue el poema fonético, evidente en algunos futuristas pero más especialmente en el dadaísmo. En 1917, siguiendo una analogía común anterior, Hugo Ball escribió que "la decisión de liberar al lenguaje en poesía, del mismo modo que se libera al objeto en pintura, es inminente"; y por cierto él acababa de escribir su *Gadji Beri Bimba*. Su propia descripción de la lectura pública es instructiva:

Comencé de una manera lenta y solemne
gadji beri bimba glandridi launa lonni cadori...
 Fue entonces cuando me di cuenta de que mi voz, a falta de otras
 posibilidades, adoptaba la cadencia ancestral de los lamentos
 sacerdotales, ese estilo de cantar la misa
 en las iglesias católicas de Oriente y Occidente:
zimzim urallala zimzim urallala zimzim zanzibar
*zimzall zam.*⁷

La lectura, por lo demás, se hizo al son de campanas y tambores.

En un sentido, los representantes más extremos de estas nuevas teorías del lenguaje y la escritura son notablemente más aceptables que los hacedores contemporáneos de fórmulas. Pues lo que se sometía a prueba en la práctica, incluso donde se lo probaba hasta la destrucción, era en realidad un elemento fundamental de tipos tanto muy antiguos como muy nuevos de ejecución verbal. La reincidencia en los ritmos de la misa en medio de un extravagante espectáculo dadaísta no sólo es divertida; es, como la repentina aparición orientadora de Zanzibar, un recordatorio de la profunda constitución social que siempre tiene el lenguaje, aun cuando se haya tomado la decisión de abandonar su carga semántica identificable.

Puesto que desde luego el uso de sonidos materiales y del ritmo, tanto

7. Citado en M. Sanouillet, *Dada à Paris*, París, 1965, pág. 70 y sigs.

en la comunicación general como en las muchas formas del teatro, la narrativa, la lírica, el ritual, etcétera, no es en modo alguno un descubrimiento Modernista y, por otra parte, nunca puede reducirse, en otra dirección, a descripciones simplificadas del significado en el lenguaje. Desde el *cynghanedd* galés a los versos aliterativos medievales, siempre ha formado parte no sólo de la práctica sino incluso de las normas. En formas menos ordenadas, fue virtualmente un componente constante de diversas clases de composición oral y escritura, desde el verso blanco dramático hasta el poema absurdo (esa significativamente popular forma inglesa del siglo XIX a la que se parecen mucho ciertos poemas fonéticos). Lo diferente en algunas teorías y prácticas Modernistas y vanguardistas es el intento de racionalizarlo con propósitos ideológicos específicos, de los cuales el más común —aunque nunca fue más que un elemento de estos movimientos— es la exclusión o devaluación deliberada de todo o cualquier significado referencial.

Ya hemos visto, en Hugo Ball, la falsa analogía con la renuncia al "objeto" en pintura. Una verdadera analogía habría sido la decisión de los pintores de abandonar la pintura. Pero debemos ir más allá de estas ocurrencias y pasar al asunto sustancial que está en la raíz de tantos de estos distintos movimientos y, a decir verdad, de algunos de sus predecesores. Este asunto es primordialmente histórico, y subyace a las diversas formaciones y prácticas pero también a muchos de los desarrollos en el estudio del lenguaje que, en una etapa completamente posterior, se usan ahora para interpretarlas o recomendarlas. No obstante, la complejidad de esta historia —para ser claros, lo que la hace historia— es evidente de inmediato si abstraemos y luego nos proponemos interpretar la posición sustancial desde la cual se encararon tantas de estas iniciativas. De hecho, la dificultad de formularla radica, en un sentido real, en su historia.

Si digo, por ejemplo, como lo hicieron tantos de estos escritores, que el lenguaje, en contraste con su condición contemporánea, debe ser creativo, puedo tener, dada una diversidad suficiente de público, la certeza razonable de que se entiende que digo al menos siete cosas diferentes; no sólo por las posibilidades múltiples del término "creativo" sino porque la "condición contemporánea" se entendió históricamente al menos de una de las maneras siguientes: un estado de represión activa de las posibilidades humanas; un estado de discurso y composición anticuados; un estado en el cual el lenguaje está embotado y agotado por la costumbre y el hábito, o se reduce a lo meramente prosaico; un estado en el que el lenguaje cotidiano y corriente hace difícil o imposible la composición literaria; un estado en el cual un lenguaje puramente instrumental obstruye el acceso a una realidad espiritual o inconsciente subyacente; un estado en el que

un lenguaje puramente social obstruye la expresión individual más profunda. Probablemente haya otras variantes y complementos, como sin duda hay otras consignas. Pero la extraordinaria generalización histórica de lo que todavía puede —en realidad yo creo que debe— captarse como la posición subyacente es demasiado importante para permitir cualquier retirada intelectual. Lo que se discute de estas diversas maneras, y que conduce a tantas formaciones y prácticas diferentes, no debe ser sintetizado sino explorado.

Las dificultades y tensiones recayeron efectivamente sólo en una consecuencia especial de este argumento, en una parte del Modernismo y en una parte bastante más amplia de la vanguardia. Se trata de los intentos (variados en sí mismos) de prescindir por completo del lenguaje, por estar demasiado desesperadamente comprometido y corrompido por esta o aquella versión de su condición, o bien, a falta de ello, hacer lo que propuso Artaud, "sustituir el lenguaje hablado por un lenguaje natural diferente, cuyas posibilidades expresivas equivalgan al lenguaje verbal".⁸ En términos francos, esto es un *vaudeville*, pero más prácticamente podemos ver que un elemento clave, tanto en el Modernismo como en la vanguardia, era la confluencia, fertilización cruzada y hasta integración deliberadas de lo que hasta entonces se habían considerado artes diferentes. Así, la aspiración a desarrollar el lenguaje hasta darle un carácter musical o la inmediatez y presencia de la imaginación, o la ejecución visual, si fracasaba en sus términos originales (y estaba destinada a fracasar), podía trasladarse a la música, la pintura, las artes de la actuación o, significativamente, el cine de tipo vanguardista. Estos rumbos, sin embargo, van más allá de la argumentación presente. Puesto que, si bien Apollinaire apostrofó al "hombre en busca de un nuevo lenguaje al que no tenga nada que decirle la gramática de ninguna lengua",⁹ y anheló el momento en que "tras haberse convertido el fonógrafo y el cine en las únicas formas de 'impresión' en uso, los poetas tengan una libertad hasta ahora desconocida",¹⁰ por su parte siguió con sus composiciones escritas. Aun Artaud, muy posterior en esta evolución, continuó escribiendo, aunque sólo fuera, como afirmaba, para los iletrados, años después de haber concebido, con el Teatro de la Crueldad, un tipo de actuación dramática en la cual la

8. A. Artaud, *The Theatre and its Double*, Nueva York, 1958, pág. 110 [*El teatro y su doble*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976].

9. G. Apollinaire, *Œuvres complètes*, volumen III, compilado por M. Décaudin, París, 1965-1966, pág. 901.

10. G. Apollinaire, "La Victoire", en *Calligrammes* (12ª edición), París, 1945 [Trad. cast.: *Caligramas*, Madrid, Cátedra, 1987].

presencia y la acción corporal, y una dinámica del movimiento y la imagen tendrían decisiva prioridad sobre lo que quedaba del lenguaje dramático: una iniciativa que ha sido retomada y en algunos aspectos —irónicamente, incluso en el cine comercial— hasta generalizada.

Así, pues, podemos regresar a la historia subyacente de las posiciones directas en la práctica del lenguaje, en relación con ese término casi neutro, la "condición contemporánea". "Casi neutro", dado que para los simbolistas, por ejemplo, la así llamada condición no era contemporánea sino permanente, si bien aguda en las crisis de su tiempo. Incidentalmente, ésta es una manera de distinguir, con cierto efecto de paradoja, a los simbolistas respecto de uno de los sentidos principales del modernismo. Sus modos de escribir poemas eran nuevos, a menudo radicalmente nuevos, pero fue menos entre ellos que entre sus muy diferentes contemporáneos, los naturalistas, que surgió la conocida retórica desafiante de lo nuevo, lo moderno, que exigía un nuevo arte: nuevos odres para este nuevo vino, como lo expresó Strindberg en sus argumentos en favor del naturalismo.¹¹ El sustrato idealista del simbolismo era la creencia de que el mundo transmitido por los sentidos —pero a la sazón por todos ellos y con máxima profundidad en la sinestesia— debía entenderse como revelador de un universo *espiritual*. El poema simbolista sería entonces una forma posibilitadora de esa revelación, un modo de *correspondance* realizada en el sentido de Baudelaire, en la cual la "palabra poética" se transforma en un símbolo verbal, a la vez material en su encarnación y metafísico en su revelación de una realidad espiritual pero aún sensual.

Lingüísticamente, este concepto se relacionaba con ideas sobre la "forma interna" de una palabra —en realidad su capacidad creativa interna— como la definía, por ejemplo, Potebnia. A menudo se respaldaba en la idea establecida de las "formas internas" distintivas de las lenguas, correspondientes a las vidas internas de sus hablantes, según ya había sostenido Humboldt. Esta "forma interna" tenía que ser entonces, por así decir, descubierta, liberada, encarnada en la "palabra poética", y especialmente, en consecuencia, por los poetas: el fundamento para hablar, como éstos lo hacían, de un "lenguaje literario". Puede decirse que en todo este concepto ya hay conexiones metafísicas e históricas distinguibles: distinguibles pero, en la práctica, corrientemente fundidas y confundidas. Puesto que la intención es metafísica pero la ocasión todavía puede definirse como "lo contemporáneo" o de esa manera grandilocuente y vaga que habla de "lo moderno", crisis de la vida y la sociedad.

11. Strindberg, *op. cit.*, pág. 64.

Característicamente, en los simbolistas, con tanta claridad como en Baudelaire y una vez más en Apollinaire, esta forma de revelación poética implicaba la fusión de una experiencia sinestésica presente con la recuperación de un pasado domesticable y tangible que estaba aún "más allá" o "fuera" del tiempo. Algunas versiones de esta forma de práctica siguieron siendo importantes en muchas obras que no llevan formalmente las marcas específicas del simbolismo como movimiento histórico identificable. Ello es evidente, por ejemplo, en el visionario y legendario Yeats y, de diferente manera, en Eliot, a quien en inglés se considera con tanta frecuencia como el poeta Modernista ejemplar pero que, en este aspecto, como en otros, puede ser más precisamente definido, en un sentido tanto idealista como histórico, como quintaesencialmente antiguo y moderno.

Nos basta pues cruzar toda esa tendencia hasta llegar a los futuristas, con su rechazo general de cualquier huella del pasado y, en realidad y como lo expresó Marinetti, con su "modernolatría" militante, para conocer las profundas disyunciones que encubre la síntesis habitual del Modernismo. Puesto que ahora el "lenguaje literario", y en verdad toda la institución y las prácticas existentes de la literatura, eran las cadenas que debían romper estos heraldos del nuevo tiempo. Lo que se celebra en este momento no es una "forma interna" sino la "libertad" de las palabras, porque serán proferidas en la conmoción de la acción o el juego contra un orden literario o social esclerótico. Sin duda, todavía puede haber una apelación a las energías primigenias contra las formas en decadencia. Esto perdura en los expresionistas, y es un tema principal en *Baal*, de Brecht.

Pero también hay cambios más específicos en el manejo del lenguaje; por ejemplo, el uso que hace Khlebnikov de sus estudios de historia lingüística de las palabras para proponer una forma de liberación en el advenimiento de nuevas formas verbales, como en el famoso poema "Conjuro de la risa", en el que toda la composición es una serie de variaciones sobre la palabra rusa *smekh* = risa. *La nube en pantalones*, de Mayakovsky, se propone disolver de una manera más general, en una sola operación, las expectativas, disposiciones y conexiones habituales, tanto de los poemas como de las percepciones existentes. Significativamente, fue de esta práctica futurista que los primeros formalistas derivaron sus conceptos no sólo de la palabra como unidad gramatical —el elemento lingüístico de sus argumentos— sino como una "imagen sonora transracional" —el elemento o potencial literario—. Esto puede conectarse —aunque no por influencia directa— con los poemas *bruitistes* y los poemas fonéticos del dadaísmo, pero tendría efectos mucho más duraderos y amplios, aunque tal vez igualmente sorprendentes.

Pues en esta comprensión de "la palabra" hay ya una dicotomía subyacente. Ya sea como "unidad gramatical" o como "imagen sonora transraccional", se la puede proyectar en dos direcciones muy diferentes: por un lado, hacia la composición activa, en la cual estas unidades se disponen y combinan, mediante estrategias o dispositivos literarios conscientes, en obras; o bien, por el otro, dejarse guiar ideológicamente por lo "transraccional" hacia procedimientos muy parecidos a los tratamientos tradicionales de la "inspiración", en que el acto creativo ocurre más allá del "yo corriente", y se aprovechan energías más sustanciales y originales.

Es interesante reflexionar en el itinerario de esta última concepción: desde nociones metafísicas de posesión literal por dioses o espíritus en el momento de la verdadera manifestación, a través de las personificaciones convencionales de musas inspiradoras de grandes predecesores, ancestros poetas, hasta la versión romántica del acceso creativo a la nueva personificación generalizada de la Naturaleza, y finalmente —¿de veras finalmente?— el acceso creativo a "lo inconsciente". Sin duda tenemos que señalar con cuánta asiduidad, en el Modernismo posterior y en sectores de la vanguardia, tanto nociones idealistas de la "fuerza vital" (como en Bergson) como nociones psicoanalíticas de lo inconsciente (derivadas de Freud pero quizá más habitualmente de Jung) funcionaron en la práctica como versiones modernizadas de estos supuestos y estos procesos muy antiguos.

El ejemplo más pertinente, en la práctica vanguardista, es desde luego la "escritura automática" de los surrealistas, que se basaba en una o acaso en varias de las mencionadas posiciones sobre el lenguaje y su condición contemporánea. El lenguaje "cotidiano" y "corriente", o a veces "el lenguaje de una sociedad burguesa decadente", bloqueaba la verdadera actividad creativa o (puesto que también se empleaba otra formulación diferente) nos impedía encarnar —uno casi podría decir "representar"— el verdadero proceso del pensamiento. Así, Breton había dicho, de una manera todavía general: "Es probable que las palabras se agrupen de acuerdo con afinidades particulares, recreando el mundo en cualquier momento de conformidad con su antiguo patrón".¹² Pero esta posición todavía amplia se hizo más pronunciada, transformándose en un rechazo más terminante: "Simulamos no advertir que [...] el mecanismo lógico de la oración parece cada vez más incapaz de liberar en el hombre la conmoción emocional que realmente da algún verdadero valor a su vida".¹³ Y así se

12. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, col. Idées, 23, París, 1963, pág. 37 [Trad. cast.: *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974].

13. A. Breton, *Point du jour*, París, 1934, pág. 24.

pasa a la "escritura automática": "Un mecanismo psíquico puro mediante el cual uno se propone expresar, ya sea verbalmente o por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento: dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, y sin ninguna consideración estética o moral".¹⁴ Los términos de esta retórica, pese a lo confusos y desconcertantes que deberían parecer, en muchos aspectos han adquirido hoy carta de ciudadanía: la altamente específica dicotomía "pensamiento"/"razón", por ejemplo. No obstante, la "escritura automática", a despecho de la pobreza de sus resultados, puede recordarse, con cierto respeto por lo ambicioso de su práctica, distinguiéndola de su contexto ideológico, mucho más vago pero más sugestivo. Puesto que el lenguaje se identificaba al mismo tiempo con la obstrucción de la "verdadera conciencia" y, en la medida en que podía emanciparse de la cárcel de sus formas cotidianas y, más allá de ello, de las formas consagradas de la "literatura", era el medio mismo de la "conciencia pura" idealizada.

Una salida de esta contradicción era pasar al cine surrealista, pero la mayoría de los escritores permanecieron en la doble posición y por lo tanto se toparon enseguida, desde luego, con la obvia y ominosa cuestión de la "comunicación". Teóricamente, podría haberse dicho que, si el automatismo psíquico podía alcanzar "el funcionamiento real del pensamiento", sería transparente y aun universalmente comunicable; no obstante, en la práctica sus medios eran, si no alienantes, al menos distanciadores. Artaud llegó a decir: "La ruptura entre nosotros y el mundo está bien establecida. No hablamos para ser entendidos sino a nuestros yoos interiores".¹⁵ Así, la finalidad de escribir (como desde entonces se escuchó decir a menudo) no es la comunicación sino la iluminación (un contraste que parece modificar necesariamente el segundo término y transformarlo en autoiluminación). Puede haber una insistencia —que en rigor de verdad se convirtió en una cultura— en la experiencia misma, antes que en cualquiera de las formas de encarnarla o comunicarla.

Mediante el tratamiento interno, la escritura automática se había alcanzado en estados de sonambulismo o similares al trance: las drogas eran un medio para llegar a esos estados; otro, diversas variedades de filosofía esotérica, mística y trascendental. El mismo Breton distinguió el proceso poético como empírico; no "presuponía un universo invisible más allá de la red del mundo visible". No obstante, esta forma más antigua de contraste —que como distinción se sostendría, de una u otra mane-

14. Breton, *Manifestes...*, op. cit., pág. 109.

15. A. Artaud, *Œuvres complètes*, París, 1961, I, pág. 269.

ra, hasta los simbolistas— carecía ahora de significación en su sustitución ideológica por “lo inconsciente”, que podía abarcar cómodamente la “realidad” y la “realidad oculta”; la “experiencia” y el “sueño”; la “neurosis” y la “locura”, y la “huella psíquica” y el “mito primal”, en un cambio deslumbrante de nuevos y viejos conceptos que podían seleccionarse según sirvieran para el caso.

Lo que apareció, en su expresión más seria, fueron disposiciones imprevistas pero convincentes o al menos sorprendentes, aunque esto con mucho más frecuencia en la imaginería visual que en el lenguaje. El presunto rechazo del contenido “cotidiano” encontró una racionalización ulterior, por ejemplo en Adorno, en la idealización de la forma como imagen auténtica —definidora del arte—. Pero hubo también una amplia avenida hacia el proceso más que hacia el producto: la experiencia de la droga como tal; lo esotérico y oculto como prácticas directas, pero no artísticas; el apoyo buscado en las filosofías místicas que se convirtió en la nueva práctica de la palabra meditativa o trascendental más que “poética” o “creativa”.

Ése fue uno de los caminos generales, más adelante divisorio, desde que se propusiera la imagen sonora transracional. Dentro de la práctica surrealista, pese a la especificidad de sus formas, siguió habiendo construcción a través de la palabra, si no desde ella. El otro camino general abordó más directamente la construcción en el lenguaje, pero también en este caso de diversas maneras.

Para los expresionistas, en la escritura no se ponían de relieve las contradicciones —como en la observación de Breton de que “al surrealismo nada le habría gustado más que permitir que la mente saltara la barrera levantada por contradicciones como acción-sueño, razón-locura y sensación-representación”,¹⁶ sino su elevación a un principio de forma: estados mentales agudamente polarizados, posiciones sociales airadamente polarizadas, cuyo conflicto era entonces la dinámica de la verdad. El lenguaje discursivo que identificaron en el naturalismo —ya como reflexión o discusión de una situación o problema, o como el proceso social que Strindberg había definido como el compromiso irregular de las mentes o Chejov había comprendido al escribir sobre los fracasos de la comunicación, ese grupo negativo que no obstante, como grupo, compartía una situación social de la cual necesitaba hablar y que otros debían ver y entender—, toda escritura del habla fue rechazada, dentro de las contradicciones polares, en favor de lo que era en sustancia el lenguaje del grito, la exclamación.

16. A. Breton, *Entretiens: 1913-1952*, París, 1952, pág. 283.

La palabra expresionista, en especial en sus primeras etapas, es efectivamente “transracional”, pero más para el conflicto que para el acceso. La idea de una energía primigenia encerrada en el grito vuelve a ser evidente, y en algunas obras expresionistas posteriores —en Toller y Brecht, por ejemplo— éste es un momento conscientemente liberador, y ciertamente revolucionario: puede convertirse en un alarido, o el todavía inarticulado en una protesta; ese grito que lucha por ser escuchado por encima de los boletines noticiosos, los titulares y los falsos discursos políticos de un mundo en crisis; incluso el que puede convertirse en un eslogan, una forma fija, que debe proferirse como un medio para la acción colectiva. Esa orientación en el lenguaje procuraba, en sus propios términos, intervenir en el proceso social y cambiar la realidad mediante la lucha. Es entonces, a lo sumo, una prima lejana de la “imagen sonora transracional”, aunque existe cierto vínculo.

No obstante, éste es otro de los casos en que un desarrollo específico y especializado de prácticas reales de escritura no puede reducirse fructíferamente a las proposiciones generales sobre el lenguaje que, en sus propios pero diferentes términos, comenzaban a ganar influencia. Así, podemos ver alguna relación entre ciertas versiones de la “palabra poética” o la “imagen sonora transracional” y ciertas definiciones lingüísticas modernas del “signo”; en realidad éste, como término, con sus accesibles asociaciones libres con “icono” o “ideograma”, o alguna representación visual, a veces nos orienta en ese camino, y podemos recordar con utilidad las vacilaciones de Saussure al respecto, dado que puede desdibujar la elección necesaria entre “signo” como *significante*, una unidad dentro de un sistema autónomo de lenguaje, y “signo” en su combinación misma de “significante” y “significado” que apunta a ambos caminos, al sistema de lenguaje y a una realidad que no es lenguaje.¹⁷ Pero esta cuestión pertenece al área distintiva de la lingüística, y tiene poco sentido —en realidad hay en ello algún peligro evidente— asimilar una u otra versión del signo lingüístico a los conceptos específicos —y de hecho diversos— de la imagen sonora que estaban a disposición de ciertas estrategias en la escritura.

Así, si volvemos a observar a los primeros formalistas, encontramos un fracaso en la resolución de este problema cuando pasa de la definición lingüística al análisis o la recomendación literaria. Entender la palabra como material fonético empírico es por cierto una base para una estrate-

17. Cf. R. Godel, *Les sources manuscrites du “Cours de linguistique générale” de F. de Saussure*, Ginebra/París, 1957, pág. 192.

gia de "desfamiliarización" o "extrañamiento", y es cierto que la exclusión del contenido semántico consagrado o de cualquier otro tipo abre posibilidades de exploración semántica, como ya lo habían hecho nuestros viejos amigos, el poema fonético o su prima advenediza, la asonancia transcultural: "Jung and easily freudened".*

No obstante, la posición formalista, en la medida en que se convirtió en una tendencia influyente en la teoría literaria, significó un desastroso estrechamiento de los hechos mismos a los que apuntaba. Quedó atada a rechazos de lo que se denominaba "contenido" y "representación", y aún más perjudicialmente de la "intención", los que en realidad no captaron el sentido de los usos literarios activos de la cualidad misma que Voloshinov llamó "multiaccidental", una apertura semántica inherente, correspondiente a un proceso social todavía activo, a partir de la cual pueden generarse nuevos y posibles significados, al menos en ciertas clases importantes de palabras y oraciones.¹⁸

Sin embargo, aun ésa seguía siendo una proposición lingüística. Los formalistas, si bien ataron su posición lingüística a ciertos tipos de práctica literaria —intensamente influenciados por la práctica del futurismo, aunque la mayoría de sus ejemplos ilustrativos provenían de obras muy anteriores y, por supuesto, de cuentos populares—, limitaron el verdadero potencial de esa posición debido a un error característico. Bajo el conjuro de sus propios ejemplos escogidos, de usos valorados pero altamente específicos, olvidaron que todo acto de composición en la escritura —de hecho toda enunciación— ingresa de inmediato en procesos específicos que ya no son abiertos de ese modo: que en realidad, como actos, aun en los casos al parecer más extraños, necesariamente tienen "contenido" e "intención" y pueden, de muchos miles de maneras, "representar" aun en estos términos. Conservar la útil abstracción del material lingüístico básico, que es verdaderamente el fundamento del análisis lingüístico, en planteamientos que se proponen abordar lo que ya es inevitablemente una amplia gama de prácticas en las cuales ese material se utiliza con esta o aquella finalidad, ha significado desencaminar a varias generaciones de analistas e incluso, aunque en menor cantidad, a algunos escritores.

Tal vez haya, por último, algo más que una amplia gama de prácticas;

* Juego de palabras en que "jung" puede equivaler a "young", joven, y "freudened" a un conjetural verbo "to frauden", algo así como "enfraudar". Una traducción tentativa en español, que conserve fónicamente la alusión a Jung y Freud, puede ser "y-un fácil fraude" (n. del t.).

18. V. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, Nueva York, 1973 [Trad. cast.: *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1974].

tal vez, a través de las numerosas complicaciones, superposiciones e incertidumbres, haya habido a lo largo de este período de innovación y experimentación activas dos direcciones fundamentales que podemos distinguir, al menos provisoriamente.

Podemos comenzar señalando los dos sentidos activos de "moderno" en este contexto: "moderno" como tiempo histórico, con sus rasgos específicos y por lo tanto cambiantes; pero también "moderno" como lo que Medvedev y Bajtin, al criticarlo, llamaron "contemporaneidad eterna", esa aprehensión del "momento" que hace caso omiso y excluye, práctica y teóricamente, las realidades materiales del cambio, hasta que toda conciencia y práctica sean "ahora".

Del primer sentido, con su captación de los cambios que rehacían fácticamente la sociedad (una captación que desde luego era variable y seleccionaba este o aquel grupo de rasgos en este o aquel movimiento), se derivó con amplitud una noción del futuro y en consecuencia, apropiadamente, de una vanguardia. A partir del segundo hubo, y hay, algo más: una generalización de la condición humana, incluidas las generalizaciones del arte y el lenguaje, y a través de ellos de la conciencia. Lo "moderno", en este sentido, es entonces o bien un conjunto de condiciones que, luego de las apretadas ideologías de épocas anteriores, permiten que, en definitiva, esta condición universal sea reconocida, o bien, como en los primeros movimientos, un conjunto de circunstancias en las que la verdadera naturaleza universal de la vida es amenazada por una modernidad a la que hay que oponerse o eludir: como tantas veces, un modernismo contra la modernidad: no una vanguardia sino una *retaguardia*: la tendencia literalmente reaccionaria que debía culminar en Eliot.

De manera correspondiente, parece haber dos actitudes básicas contradictorias hacia el lenguaje: la que, al comprometerse con la forma consagrada y las posibilidades de una nueva práctica, lo trata como material de un proceso social; y la que lo ve, como ocurre en varios movimientos vanguardistas, como una obstrucción o un generador de dificultades para la auténtica conciencia: "la necesidad de expresión [...] nacida de la imposibilidad misma de la expresión";¹⁹ o lo que parece querer decir Artaud cuando escribe: "Mi pensamiento me abandona a cada paso, desde el simple hecho del pensar hasta el hecho externo de su materialización en palabras".²⁰

Podemos decir que cada una de estas posiciones es un modernismo:

19. G. Picon, *L'Usage de la lecture*, París, 1961, II, pág. 191.

20. Artaud, *Œuvres complètes*, op. cit., I, pág. 20.

pero entonces también podemos decir que en tanto la primera es modernista en la teoría y la práctica, la segunda lo es en la práctica, pero en su teoría subyacente, su idealismo en última instancia intransigente, es a lo sumo un descubrimiento de nuevos términos para lo "inefable": términos incluso antiteológicos, antimetafísicos, como desde luego tienen que serlo ahora, para ese mismo "inefable".

Dentro del modernismo, el mismo contraste básico es evidente en las formas de especificación de "lo moderno": por un lado, aquellas que se obligan con la historia y formaciones sociales específicas; por el otro, las que apuntan a ciertos rasgos generales, con aprobación o desaprobación: rasgos que en sustancia funcionan entonces como "telón de fondo" para el "acto creativo" del primer plano. Así, en una enumeración, se nos habla de los hechos de la ciudad, la nueva tecnología, los cambios en el trabajo y en las clases, el debilitamiento y colapso de las creencias tradicionales, etcétera, porque la lista puede ser interminable. No obstante, debe considerarse que alguno o todos estos probables rasgos han influido sobre poblaciones o procesos sociales totales, mientras que el Modernismo y la vanguardia, en cualquiera de sus formas, nunca implicaron, como productores o como públicos, más que minorías; a menudo, minorías muy pequeñas. Sin duda hay una manera interna de enfrentar esta objeción: que en tanto la "vida de las masas" puede correr en esta o aquella dirección, los movimientos importantes siempre son los de minorías. Esta presunción la tuvieron desde innovadores dispuestos al combate, en quienes se comprende, hasta grupos privilegiados e incluso institucionalizados en los cuales, cuando se asocian a una vanguardia, se vuelve absurda.

Lo que importa, sin embargo, no son los rasgos generales sino la especificación. No hay duda de que la ciudad es pertinente, y en particular la ciudad como metrópoli. Un rasgo llamativo de muchos movimientos Modernistas y vanguardistas es que no sólo estaban ubicados en los grandes centros metropolitanos sino que muchos de sus miembros eran inmigrantes en ellos, donde de alguna nueva manera todos eran extranjeros. En tales situaciones, el lenguaje podía aparecer como un nuevo tipo de hecho: ya simplemente como "medio", estético o instrumental, dado que no era accesible su continuidad naturalizada con un asentamiento social persistente; o bien, desde luego, como sistema: el hecho distanciado y aun ajeno. Por otra parte, estas ciudades se habían convertido en las capitales del imperialismo. La antigua hegemonía de la capital sobre sus provincias se extendió a un nuevo espectro de culturas y lenguas dispares, a menudo completamente ajenas y exóticas. Las versiones evolutivas y conocidas de las lenguas que eran la base de los estudios del lenguaje en el período de formación de los Estados Nación y confederaciones fueron

reemplazadas entonces por estudios de sistemas universales dentro de los cuales las especificidades eran, como en gran parte de la práctica literaria, exóticas, o bien rasgos locales, momentáneos y superficiales de estructuras más fundamentales.

Hubo entonces tanto ganancias como pérdidas: nuevas posibilidades de análisis más allá de las formas naturalizadas; nuevos tipos de falsa transferencia de estas posiciones analíticas a la práctica y las recomendaciones destinadas a ésta. Dentro de estas condiciones específicas, surgieron varias formaciones; en las aspiraciones políticas a una universalidad correspondiente —los grupos revolucionarios—; o en los reductos reaccionarios, con la preservación de un lenguaje literario en cualquiera de sus formas: un lenguaje nacional puro o un lenguaje de la autenticidad contra las banalidades o represiones del uso cotidiano de la lengua.

Pero finalmente, las formaciones más difíciles de analizar, correspondientes a ciertas innovaciones especiales, éstas más divididas —para dar un resumen taquigráfico de lo que debería ser un análisis sociohistórico muy complejo— en tres tipos de grupos: los que habían llegado a la metrópoli provenientes de regiones colonizadas o capitalizadas; los provenientes de lo que ya eran zonas fronterizas lingüísticas, donde una lengua dominante coexistía con la práctica o el recuerdo de otra nativa y más antigua; y quienes llegaron como exiliados —un tipo de formación cada vez más importante— de regímenes políticos que los expulsaban o a los que rechazaban. Puesto que en cada uno de estos casos, aunque de maneras interesantemente diferentes, una vieja lengua había sido marginada o suprimida, o bien simplemente se la había dejado atrás, y la ahora dominante interactuaba con su subordinada para lograr nuevos efectos de lenguaje o se la consideraba, de nuevas formas, tanto plástica como arbitraria: un sistema ajeno pero accesible que tenía poder y potencial aunque todavía no era, como en la mayoría de las formaciones anteriores, aunque experimentales, el lenguaje o el posible lenguaje de un pueblo sino el material de grupos, agencias, fracciones, obras específicas, su verdadera sociedad y complejo de escritores y jugadores, traductores y escritores de signos, intérpretes y elaboradores de paradojas, innovadores transculturales y bromistas. Es decir, los procesos sociales reales involucraban no sólo a un Apollinaire, un Joyce, un Ionesco, un Beckett, sino también, como Joyce lo reconoció en Bloom, a muchos miles de traficantes, negociadores y persuasores improvisados: a éstos por otra parte, ni siquiera, seguramente, como grupos distintos y separados.

Y por cierto era inevitable que fuera así, dado que el cambio se producía dentro de procesos generales y acelerados de movilidad, dislocación y comunicación paranacional que, con el paso de las décadas, pare-

cieron convertir lo que había sido una experiencia de pequeñas minorías en lo que en ciertos niveles, y especialmente en sus ámbitos más activos, el más notable de los cuales era Estados Unidos, podía proponerse como una definición de la misma modernidad.

Hubo entonces una polarización, hoy familiar, de tipo ideológico: entre el lenguaje "antiguo, asentado" y sus formas literarias por un lado y el "nuevo y dinámico" y sus formas necesariamente nuevas por el otro. No obstante, en cada uno de estos polos hay una distinción necesaria. Las formas culturales del lenguaje "antiguo y asentado" (en la práctica, nunca asentado, por más antiguo que fuera) eran en un nivel, en realidad, las formas impuestas de una clase dominante y su discurso. Pero éste nunca fue el único nivel. Los usos de un lenguaje de conexión y de formas de comunicación prevista seguían siendo una insistencia y una intención de otros grupos sociales, tanto de clase como de género, cuya existencia específica se había desdibujado o contenido dentro de las formas "nacionales" impuestas. De manera similar, las formas culturales del lenguaje "nuevo y dinámico" nunca fueron sólo experimentales o liberadoras. Dentro de la dinámica histórica real podían ser, y fueron, notable y deliberadamente manipuladoras y explotadoras. La difundida adopción y dilución de las modalidades visuales y lingüísticas de la vanguardia por las agencias de publicidad y propaganda es sólo el ejemplo más evidente; el arte paranacional abiertamente comercial incluye casos mucho más interesantes, si bien menos notorios. Hay entonces una vinculación práctica de la definición selectiva de la modernidad con las asimetrías de la dominación y la subordinación políticas y económicas. Esto no puede retrotraerse a niveles formales o técnicos aislados.

De este modo, lo que en realidad tenemos que investigar no es cierta posición singular del lenguaje en la vanguardia o en el Modernismo. Al contrario, es necesario que identifiquemos una gama de formaciones diferentes y en muchos casos realmente opuestas, tal como se materializaron en el lenguaje. Esto exige, naturalmente, que superemos definiciones convencionales como "práctica vanguardista" o "el texto Modernista". El análisis formal puede contribuir a ello, pero sólo si está sólidamente fundado en el análisis formacional.

Así, lo "multívoco" o "polifónico", e incluso lo "dialógico", como rasgos de los textos, tienen que ser referidos a la práctica social si se pretende interpretarlos rigurosamente. Puesto que pueden oscilar desde la inclusión innovadora de una diversidad de voces y relaciones sociolingüísticas (como en el notable ejemplo histórico del drama popular renacentista inglés, en un período anterior de dislocación e integración propuesta) hasta lo que no sólo en sustancia, sino también en intención, es

apenas el remedo ensimismado de los otros: una proliferación y falsa interacción de estereotipos lingüísticos de clase y género en una conciencia técnica indiferente y englobadora. La inclusión innovadora puede rastrearse hasta su formación, pero la técnica aislada es más habitualmente rastreable hasta su agencia, en la dominación directa o desplazada. De manera similar, la importante inclusión, dentro de un contexto muy letrado y culturalmente alusivo, de la gama y el cuerpo activos del habla local cotidiana tiene que distinguirse no sólo formal sino formacionalmente de ese ensayo y remedo de lo que en las agencias pertinentes es conocido como *Vox Pop*: ese dispositivo lingüístico para la expansión y el control políticos y comerciales. Los ejemplos polares pueden ser relativamente fáciles de distinguir, pero el complejo espectro que media entre ellos exige un análisis muy preciso: parte de él dificultado por la indeterminación entre "textos literarios" y "discurso cultural general" que, irónicamente, pero a la sazón con intenciones muy diferentes, elementos de la vanguardia se habían esforzado por provocar.

Además, y por último, la tarea puede realizarse sólo si comenzamos a movernos más allá de esas posiciones teóricas consagradas, en la lingüística aplicada y en formas derivadas de análisis literario, que en muchos niveles deben verse ya como internas a los procesos mismos; en realidad, a menudo repiten, de modos aparentemente más formales, frases de manifiestos operativos de formaciones específicas de la vanguardia (aunque se proponen explicarlas autónomamente) y, en rigor de verdad, de la mayoría de las demás prácticas. Tales posiciones no colaboran en la tarea necesaria sino que son, en sustancia, agentes de su indefinido —su "eternamente contemporáneo"— aplazamiento. Por otro lado, la historia y la práctica de estos mismos movimientos generales, revisadas para revelar en algunos nuevos aspectos las profundas conexiones entre formaciones y formas, siguen siendo fuentes de inspiración y fortaleza.

El teatro como foro político

Un cabaret dadaísta en el Zurich neutral de 1916:

Gadji, beri bimba
Gadji, beri bimba.

cosas parecidas, palabras deliberadamente sin sentido repetidas lenta y solemnemente, o grotescas conjunciones de una odiada normalidad

—Las vacas se sientan en los postes del telégrafo
y juegan al ajedrez—

se representaban en el número uno de la Spiegelgasse. Uno de los fundadores de Dadá, Hugo Ball, recordaba que en el número seis, “directamente enfrente de nosotros [...] vivía, si no me equivoco, Herr Ulianov/Lenin. Con seguridad, todas las noches debe de haber escuchado nuestra música y nuestras parrafadas”. Ball planteaba luego estas preguntas: “¿Es el dadaísmo algo así como la marca y el gesto de una contrapartida del bolchevismo? ¿Opone a la destrucción y el ajuste total de cuentas el lado completamente quijotesco, inintencionado e incomprensible del mundo? Será interesante ver qué pasa”.¹ En verdad lo fue, en especial cuando recordamos que también Dadá tuvo, durante un tiempo, un Comité Central Revolucionario, y que proponía una nueva cultura que incluyera circos y el uso de versos dadaístas como oración estatal comunista.

De hecho, al cabo de cinco años hubo en la Unión Soviética de Lenin

1. Citado en F. Ewen, *Bertolt Brecht*, Londres, 1970, pág. 74.

un teatro revolucionario de vanguardia. Alexander Tairov fue pionero en el uso de las extraordinariamente influyentes escenografías constructivistas de andamiajes y plataformas, y empleaba un maquillaje exagerado para resaltar la teatralidad. Vsevolod Meyerhold se encargó de alejar el drama y el teatro de lo que consideraba triviales elementos personales, y lo llevó a lo deliberadamente no individual. Entretanto, Nikolai Okhlopkov desarrollaba grandes producciones al aire libre, que se proponían romper la separación convencional entre actores y público. También era evidente un parecido vigor experimental en el cine soviético: en una dirección, una apertura hacia las multitudes y los escenarios reales, y un apartamiento de los actores y los sets; en otra, el control y la planificación de la yuxtaposición de imágenes, en algunas versiones como identificación del montaje con la dialéctica: la toma A interactúa con la toma B para producir un nuevo concepto, C. Durante los mismos años, en la turbulencia de la Alemania de posguerra, el teatro y el cine expresionistas avanzaban muy activamente en direcciones vanguardistas conexas. Asimismo, en Inglaterra D. H. Lawrence escribía: "El drama es representado por criaturas simbólicas formadas a partir de la conciencia humana: marionetas, si ustedes quieren, pero no individuos humanos. Nuestro escenario, tan aburrido en su personalidad, es un completo error".² W. B. Yeats ya había producido sus *Piezas para bailarines* de acuerdo con principios similares, influido por el teatro No japonés.

Estos acontecimientos podrían describirse en una narración histórica. Pero ese momento legendario y tal vez apócrifo en la *Spiegelgasse* capta con más fidelidad las complejas relaciones entre el teatro de vanguardia y la política radical o revolucionaria. En términos más generales, en el arte vanguardista en su conjunto, innovaciones y experimentos técnicos comparables o al menos negativamente relacionados, fundados en un rechazo airado de la cultura burguesa y sus obras e instituciones cerradas, personalizadas y reproductivas, contenían en sí mismos principios sociales profundamente diferentes, y concepciones casi igualmente diferentes, aun sobre los propósitos básicos del arte. Las preguntas de Ball son perceptivas. Hubo en efecto un juego de antagonismos entre la concepción del teatro que se asociaba con la práctica bolchevique —un movimiento superador de los conceptos burgueses de las fuentes de la acción humana y una transformación correspondiente de las relaciones entre productores y audiencias— y, por el otro lado, la concepción, tan marcada en Lawrence y Yeats como en el caso aparentemente especial del dadaísmo, de for-

2. D. H. Lawrence, *Sea and Sardinia*, Londres, 1921, pág. 189.

mas de escritura, actuación y presentación que solían explorar, o con la misma frecuencia simplemente afirmar, todo lo "inintencionado e incomprendible", no sólo en reconocimiento de esta dimensión humana sino aceptándola, incluso celebrándola.

En principio la diversidad de los primeros experimentos soviéticos se vio reducida de hecho, y luego interrumpida bruscamente, por los acontecimientos políticos y en definitiva por la represión, desde fines de los años veinte. El ámbito central de toda esta notable historia es luego la Alemania de la República de Weimar; más adelante Hitler le puso fin, pero la historia siguió influyendo en el exilio de maneras que llegan hasta nuestra propia época.

La mejor forma de observar la primera experiencia alemana es a través de dos figuras: Ernst Toller y Erwin Piscator. Hay luego un clímax ulterior y muy significativo en la cambiante obra de Bertolt Brecht. No obstante, antes de entrar en estos detalles es necesario examinar más en general la evolución del drama modernista antes de la crisis y las nuevas oportunidades surgidas después de 1917. La principal razón para ello es que la retórica de la vanguardia, que de manera característica rechazaba incluso el pasado inmediato, ha sobrevivido en lo que parece ser la discusión académica y crítica, con efectos profundamente negativos no sólo en la obra de ese período anterior sino, de modo más pertinente para la presente argumentación, en la comprensión del carácter complejo del mismo teatro vanguardista y en especial de sus relaciones con la política.

Una palabra resume los diversos rechazos: *naturalismo*. Difícilmente haya un nuevo movimiento dramático o teatral, aun en nuestros propios días, que deje de anunciar, en un manifiesto, una nota en el programa o un comunicado de prensa, que rechaza o supera el "naturalismo". Sorprende especialmente dado que la abrumadora mayoría de las obras y producciones teatrales siguen siendo naturalistas en un sentido relativamente obvio, o al menos (porque acaso haya una diferencia) naturalísticas. Para resolver este enredo, debemos prestar atención a su historia.

No es de sorprender que el momento clave sea ese período muy ignorado de la historia dramática y teatral en que la influencia y las formas burguesas hicieron su aparición decisiva. En Inglaterra, donde sucedió tempranamente, se trata de mediados del siglo XVIII. Mucho puede perderse si sólo interpretamos esta nueva influencia en términos de su moralidad e ideología evidentes y en principio crudas. Es importante que la burguesía haya pasado de su anterior rechazo del teatro feudal tardío, cortesano y aristocrático —a causa de sus ficciones inherentemente engañosas, su lascivia y amoralidad, su función de mera distracción con respecto a lo serio y utilitario— a intervenciones positivas a su propia imagen,

sentimentales y conformistas como sin duda lo eran. Pero la historia cultural más fundamental es siempre una historia de formas, y lo que en realidad encontramos al examinar este período en sus líneas largas y lentas de evolución hacia nuestro siglo, es una de las dos mayores transformaciones en toda la historia del teatro (la primera fue la del Renacimiento).

Podemos identificar cinco factores de un tipo enormemente influyente en todo el teatro ulterior. Primero, la admisión radical de lo *contemporáneo* como material legítimo para el drama. En los grandes períodos del teatro griego y renacentista, la elección inherente de material era en su abrumadora mayoría legendaria o histórica, a lo sumo con algunas inserciones de lo contemporáneo en los márgenes de esos remotos sucesos. Segundo, la admisión de lo *autóctono* como parte del mismo movimiento; la difundida convención de un ámbito por lo menos nominalmente exótico para el drama comenzó a debilitarse, y se empezó a preparar el terreno para la hoy igualmente difundida convención de lo *autóctono contemporáneo*. Tercero, un acento creciente en las *formas cotidianas del discurso* como base para el lenguaje dramático: en la práctica, se trató al principio de una reducción del extraordinario espectro lingüístico, incluido lo coloquial, que había caracterizado al Renacimiento inglés, pero finalmente fue un punto decisivo de referencia para la naturaleza de todo el discurso dramático, con el firme abandono de los tipos formalmente retóricos, corales y monológicos. Cuarto, un énfasis en la *ampliación social*: una ruptura deliberada de la convención de que al menos los personajes principales del drama debían pertenecer a un rango social elevado. Como en la novela, este proceso de ampliación avanzó por etapas, desde la corte al hogar burgués y luego, primero en el melodrama, hasta los pobres. Quinto, la consumación de un *secularismo* decisivo: no necesariamente, en sus primeros pasos, un rechazo o una indiferencia hacia la creencia religiosa, sino una firme exclusión de la *acción dramática* de todas las agencias sobrenaturales o metafísicas. El drama iba a ser ahora, explícitamente, una acción humana representada en términos exclusivamente humanos.

El éxito de esta gran intervención burguesa se pasa por alto con facilidad precisamente por haber sido tan completo. Durante los últimos doscientos años, y con tanta claridad en el teatro modernista y de vanguardia como en los de los sucesivos *establishments* burgueses más influyentes, estos cinco factores han sido fundamentalmente determinantes. Lo que hay que describir, entonces, es en realidad la serie de variaciones y tensiones dentro de estas normas, en diferentes fases del drama y el teatro experimental. Podemos por lo tanto enfocar la cuestión de la verdadera naturaleza de la rebelión vanguardista contra lo que se denomina drama y teatro "burgués".

Para nuestro presente objetivo, la variación naturalista es decisiva. Es cierto que el "naturalismo" podría utilizarse como una síntesis de los efectos de estos cinco factores burgueses, pero históricamente no fue éste el camino tomado por el término. El naturalismo de fines del siglo XIX, en la práctica, fue la primera fase del teatro Modernista. En muchos aspectos fue una intensificación —en su momento una chocante intensificación— de los cinco factores, pero en su desarrollo inmediato se apoyó en una base más específica. En su centro se encontraba la proposición humanista y secular —y, en términos políticos, liberal y más tarde socialista— de que la naturaleza humana no era, o al menos no de manera decisiva, invariable y eterna sino social y culturalmente específica.

Siempre hubo una acción e interacción decisivas entre lo que residualmente seguía llamándose "carácter" y un "medio ambiente" específico, físico y social. El nuevo uso de "naturalismo", diferenciado de las anteriores tendencias generalizadamente seculares, fue establecido por una nueva historia natural, con un préstamo notorio de lenguaje para describir la adaptación o el fracaso de la adaptación de viejos y nuevos tipos sociales y humanos; y con un énfasis explícito en el proceso evolutivo, comúnmente visto como una lucha por la existencia, mediante la cual trataba de surgir, y con la misma frecuencia fracasaba, una nueva vida. Así, la innovación técnica más conocida del naturalismo —la construcción de escenografías "parecidas a la vida" (aunque en realidad esto ya lo había anticipado el teatro de sociedad como una forma de exhibición del lujo)— era ahora una convención dramática por derecho propio. En el escenario tenía que reproducirse un ambiente real porque en esta perspectiva un ámbito verdadero —un tipo particular de habitación, un amoblamiento particular, una relación particular con la calle, la oficina o el paisaje— era en sustancia uno de los actores: una de las verdaderas agencias de la acción. Esto queda especialmente claro en Ibsen; pero en muchas obras y películas ulteriores es corriente esta relación esencial, e incluso se la da por hecha.

De tal modo, se pusieron en el escenario ámbitos sociales reales y a menudo nuevos, y con el mismo objetivo se prestó una atención cada vez más cuidadosa a la reproducción, dentro de ellos, del habla y el comportamiento cotidianos. Estas nuevas convenciones se incorporaron cada vez con mayor amplitud al teatro en su conjunto, pero en este caso es necesario distinguir entre lo que todavía puede llamarse con propiedad la convención naturalista y lo que pasó a ser, en el cambio más general, el hábito naturalista. En la práctica, hay aquí una distinción entre el drama naturalista que fue en realidad la primera fase del Modernismo, y la adaptación naturalista —¿o deberíamos decir "naturalística"?— a las nor-

mas de la cultura ortodoxa. Lo más notorio en el naturalismo modernista —desde Ibsen hasta Chejov, pasando por el primer Strindberg— es su desafiante elección de las crisis, las contradicciones, las zonas oscuras e inexploradas del orden humano burgués de su tiempo.

Estos desafíos fueron enfrentados por furiosas denuncias. El nuevo drama era bajo y vulgar, o sucio; amenazaba las reglas de la sociedad deciente mediante la subversión o la indiferencia hacia las normas aceptadas. Las piezas que cuestionaban las concepciones prevalecientes sobre la feminidad, como *Casa de muñecas* de Ibsen o *La señorita Julia*, de Strindberg, suscitaban una indignación particular. En este sentido, hay una continuidad directa desde el naturalismo modernista hasta la obra y recepción de la vanguardia. Por otra parte, sus bases sociales son directamente comparables, en cuanto cada una es la obra de fracciones disidentes de la misma burguesía, que comenzaron a agruparse —en especial desde la década de 1890— en nuevos teatros independientes y progresistas.

No obstante, hubo una temprana crisis dentro de la forma escogida del naturalismo modernista. Su versión del medio ambiente dentro del cual las vidas humanas se formaban y deformaban —el ámbito doméstico burgués en el que se tenía la experiencia más inmediata de las inseguridades sociales y financieras, y sobre todo de las tensiones sexuales— era a la vez físicamente convincente e intelectualmente insuficiente. Más allá del sitio clave de la sala de estar había, en direcciones opuestas, zonas cruciales de experiencia que el lenguaje y el comportamiento de la sala no podían articular o interpretar del todo. Las crisis sociales y económicas en la sociedad en general ejercían sus efectos en esa sala de estar, pero dramáticamente sólo como informes provenientes de otra parte, fuera del escenario, o a lo sumo como cosas vistas desde la ventana o gritos emitidos en la calle. De manera similar, las crisis de la subjetividad —las privacidades de la sexualidad, las incertidumbres y perturbaciones de las fantasías y los sueños— no podían articularse en plenitud dentro de las normas del lenguaje y el comportamiento que la forma había seleccionado para sus objetivos centrales.

Fue un resultado irónico dentro de una forma que había extraído sus principales energías de la selección y exposición de crisis profundas y zonas hasta entonces oscuras. Y de hecho, cada uno de los tres grandes dramaturgos naturalistas se empeñó en continuos experimentos para superar estas limitaciones. Ibsen y Chejov utilizaron imágenes visuales más allá de la habitación para sugerir o definir fuerzas más grandes (*El pato salvaje*, *El jardín de los cerezos*). Ibsen, en sus últimas obras y especialmente en *Cuando nosotros los muertos despertemos*, y Strindberg, desde *El camino de Damasco* hasta *Sonata de espectros*, pasando por *El ensue-*

ño, inauguraron verdaderamente los métodos, más adelante conocidos como expresionismo, que iban a ser los principales elementos del drama y el teatro de la vanguardia. Aquí, una vez más, y de manera central, es históricamente evidente la continuidad esencial entre el impulso del naturalismo modernista y las campañas de la vanguardia.

Es necesario entonces hacer una distinción más. El drama de la sala de estar tenía zonas de experiencia inalcanzables en lo que debe seguir viéndose como dos direcciones *opuestas*. Teóricamente, había entonces dos opciones. O bien el drama podía volver a ser plenamente público, invirtiendo la evacuación burguesa de los ámbitos de poder social que había derivado de su rechazo del monopolio del rango (¿pero dónde estarían ahora esos ámbitos del poder?). O bien podía explorar la subjetividad más intensamente, apartándose de la representación y reproducción conscientes de la vida pública en favor de la dramatización, por cualquier medio disponible, de lo que se consideraba una conciencia interna o aun lo inconsciente. La clave de la política del teatro vanguardista es que se tomaron estas dos direcciones muy diferentes, desde luego con resultados del todo distintos. La unidad espuria que otorga lo que parece el elemento negativo común —el “rechazo del naturalismo”, que en esta etapa podía significar casi cualquier cosa, incluidas las respetables adaptaciones de clase alta del hábito naturalista no provocador— ocultó durante mucho tiempo la única cuestión importante: la de las direcciones *alternativas* en que podría encaminarse una disidencia burguesa continua, y las posiciones muy diferentes y en última instancia transformadas que la esperaban al final de cada una de ellas.

Estas direcciones alternativas pero en un principio superpuestas son especialmente notorias en el drama alemán. Las *Escenas de la vida burguesa*, de Sternheim (trilogía, 1911-1914) fueron una forma relativamente simple de disidencia burguesa: escándalos y conmociones dentro de lo exteriormente respetable. Pero en *El espíritu de la tierra* (1895) y *La caja de Pandora* (1904), de Frank Wedekind, hubo una ruptura más radical: el mundo burgués es grotesco, está atormentado por costumbres y leyes muertas, y sofocado por la represión de sí mismo; pero ahora es impugnado por una fuerza vital elemental, primordial pero no exclusivamente sexual, que a la vez destruirá y liberará. Una de las piezas conscientemente expresionistas más influyentes, *De la mañana a la medianoche*, de Kaiser (1916), mostró, a través de doce horas en la vida de un empleado bancario fugitivo, las inseguridades y miserias de una *petite bourgeoisie* que estallaba en una revuelta insignificante. Entretanto, Brecht, en *Baal* (escrita en 1918), eligió al individuo fuerte y cruel, sin temor a las convenciones sociales, como una forma de liberación de la naturaleza y el deseo huma-

nos. Las superposiciones esenciales en lo que suele percibirse como una vanguardia parecen hoy muy claras. Hubo a la vez una continuación, a menudo mediante nuevos métodos, del proyecto naturalista de exponer las zonas oscuras de la vida burguesa, y una ruptura encaminada a dar un nuevo relieve a la agencia que la destruiría, una fuerza elemental e incontenible identificada primordialmente como una intensa subjetividad.

En consecuencia, ya es insuficiente contentarse con la definición "antiburguesa": sobre todo porque otras nuevas obras se movían en una dirección completamente distinta. Ernst Toller, en prisión debido a su participación en la revolución bávara de 1919, escribía *El hombre y las masas* (1921). Erwin Piscator pasaba de la Liga Espartaco a la fundación del Teatro Proletario como "el escenario del trabajador revolucionario". Las dos direcciones decisivamente diferentes de lo que podría calificarse como la vanguardia, y en realidad más estrictamente como expresionismo, pueden verse en dos declaraciones contrapuestas de esos años. Theodor Däubler escribió en 1919: "Nuestro tiempo tiene un gran designio: ¡una nueva erupción del alma! El yo crea el mundo".³ Un poco más adelante, Piscator escribió: "El factor heroico del nuevo drama ya no es el individuo con su destino privado y personal, sino el Tiempo mismo, el destino de las masas".⁴

A partir de estos énfasis totalmente alternativos podemos definir, dentro de los vigorosos y superpuestos drama y teatro experimentales, las formas finalmente distinguibles del expresionismo "subjetivo" y "social". En definitiva se encontraron nuevos nombres para estos métodos vanguardistas, sobre todo a causa de las diferencias y complicaciones de objetivos. Lo que aún tenían en común era el rechazo de la reproducción: en la puesta en escena, en el lenguaje, en la presentación de los personajes. Pero una tendencia se movía hacia la nueva forma de disidencia burguesa que, en su misma insistencia sobre la subjetividad, rechazaba el discurso de cualquier mundo público como irrelevante para sus inquietudes más profundas. La liberación sexual, la emancipación del sueño y la fantasía, un nuevo interés en la locura como alternativa a la cordura represiva, un rechazo del lenguaje ordenado como forma de dominación encubierta pero rutinaria: todo ello se veía ahora, en esta tendencia que culminó en el surrealismo y el "Teatro de la Crueldad" de Artaud, como la verdadera disidencia, que rompía tanto con la sociedad burguesa como con las formas de oposición a ella que se habían generado dentro de sus

3. Citado en Ewen, pág. 174.

4. Citado en Ewen, pág. 151.

términos. Por otro lado, la tendencia opuesta, más política, se proponía renunciar por completo a la burguesía: pasar de la disidencia a la afiliación consciente a la clase obrera, en el primer teatro soviético, Piscator y Toller, y finalmente Brecht.

El concepto de "teatro político", por razones obvias, se asocia principalmente con la segunda tendencia. Pero sería un error ignorar por completo los efectos políticos de la primera que, con una insistencia creciente en los temas de la locura, la violencia destructiva y la sexualidad liberadora, llegó a dominar el teatro vanguardista occidental en un período posterior, especialmente después de 1950. Un elemento de esta dominación ha sido lo que puede verse como un fracaso en la tendencia política más extrema —la variante bolchevique del socialismo— que se había consagrado a las ideas y proyectos de la clase obrera. La historia de la posguerra, y en especial la experiencia soviética, hicieron evidentemente problemáticas las valientes primeras afiliaciones. No obstante, como ambas tendencias aún están en actividad, y en proporciones cambiantes, es importante identificarlas, dentro de las generalidades del teatro de vanguardia, en el momento en que comenzaron a diverger más claramente.

La producción de Piscator de *Fahnen (Banderas)* en 1924 es ejemplar de ese movimiento, en el cual "nuestras piezas eran incitaciones con las que deseábamos introducirnos en la historia viva y 'actuar' la política".⁵ Se basaba en un atentado con bombas en Chicago, luego del cual fueron colgados cuatro anarquistas. Descrita por Piscator como un "drama épico", tenía cincuenta y seis personajes, en una acción deliberadamente abierta y pública. En el escenario había un amoblamiento mínimo; las zonas de la actuación se delimitaban y aislaban mediante la iluminación, sobre la base de los andamiajes y plataformas propugnados por Tairov en el constructivismo y elementos mecánicos adicionales. En la acción se insertaban extractos de películas y títulos y podía haber una participación directa del público. Todo el énfasis estaba puesto en la fluidez y simultaneidad de acciones por otra parte distanciadas; noticieros y anuncios radiales se intercalaban en la dramatización directa de un grupo actuante.

Esta producción puede relacionarse directamente con *Hoppla!*, de Toller (1927). El prólogo muestra a un grupo de revolucionarios condenados en 1919, que esperan su ejecución; en el último momento uno de ellos, Wilhelm Kilman, es liberado, mientras que la sentencia de los demás —incluido su amigo Karl Thomas— es conmutada por una larga pena de cárcel. La acción se traslada luego a 1927. Thomas acaba de ser pues-

5. Citado en Ewen, pág. 149.

to en libertad; en el ínterin, Kilman se ha convertido en primer ministro. Thomas explora el transformado mundo político; al final vuelven a detenerlo con una acusación falsa, y se suicida.

La historia general de estos ocho años decisivos se proyecta mediante extractos de noticieros y títulos, y a través de informes radiales. El escenario mismo es un andamiaje dividido en pisos; cualquier parte de la estructura puede convertirse en una habitación donde la acción se establece mediante la iluminación. En diferentes momentos la estructura es un hotel, un asilo y la cárcel. Las escenas sucesivas son de corrupción política, financiera y sexual; hay también una aguda sátira de un grupo de "revolucionarios filosóficos" consagrados a sus propias formas clasistas de liberación sexual masculina. Karl Thomas, que trabaja de mozo, planea matar a Kilman; pero un estudiante se le anticipa.

Dos puntos principales surgen de *Hoppla!* Primero, es una reocupación decisiva del espacio público que el drama doméstico burgués había abandonado: Por otra parte, su fluidez de escenografía y puesta en escena permite la presentación virtualmente simultánea de áreas de acción social que de otra forma estarían separadas y ocultas. La pieza invoca la historia contemporánea más amplia posible y luego se mueve a través de situaciones más localizadas para exponerlas y confrontarlas.

En segundo lugar, la reocupación de este espacio público es acompañada por una dilución de relaciones sociales sustanciales que el naturalismo modernista había explorado. En *Hoppla!*, las relaciones son definidas y diagramáticas: modos de presentación y análisis más que de sustanciación. Además —y esto puede verse como un vínculo interno con la tendencia subjetivista—, la afiliación revolucionaria consiste sobre todo en exponer la corrupción del mundo burgués —tanto sexual como financiera y política— contra la cual el individuo heroico se esfuerza por actuar, pero fracasa. En este contexto, es relevante que el acto decisivo no sea un levantamiento comunitario (como ya lo había sido, dentro del naturalismo, en *Los tejedores* de Hauptmann, de la década de 1890) sino un asesinato individual, dentro de la tradición militante anarquista.

Estos puntos pueden relacionarse con los cambios de dirección realizados por Brecht, quien, salido de este mundo teatral de los años veinte, al principio con compromisos políticos menos claros, iba a convertirse en el mayor representante del drama y el teatro de la vanguardia política.

El primer Brecht, el de *Baal* y *Tambores en la noche*, es radical y antiburgués dentro de la tendencia subjetivista; aun la revolución es en *Tambores en la noche* esencialmente un trasfondo desconectado para una historia subjetiva. En la fase siguiente, la de *Mahagonny* y *La ópera de dos centavos*, la crítica de la sociedad específicamente burguesa se vuel-

ve más explícita y vigorosa, pero el modo dominante de respuesta es todavía un cinismo vinculado a la adaptación y supervivencia individuales. Hay una transición en *Santa Juana de los mataderos* y especialmente en la adaptación de *La madre* de Gorki, donde comienzan a presentarse los elementos de una respuesta positiva y finalmente colectiva. Es también el período de su deliberado alejamiento del teatro experimental burgués y en procura de un posible teatro de la clase obrera. Era éste un momento (fines de los años veinte) de intensos esfuerzos teatrales de este tipo, con exhibiciones masivas, teatro callejero, actuaciones en bares y fábricas y giras de grupos como las Camisas-Rojas y los Cohetes Rojos. Brecht, que se había acercado mucho más al marxismo, contribuyó con sus "piezas didácticas". La más significativa de éstas, *Las medidas adoptadas*, fue representada por los Coros de Trabajadores en Berlín ante un público principalmente de clase obrera.

Esta fase fue de hecho el clímax de una situación relativamente poco común desde el punto de vista histórico: la interacción directa del teatro de vanguardia con un movimiento obrero militante que encontró sus instituciones culturales adecuadas. Por lo tanto, difiere en su tipo con respecto a la vanguardia burguesa disidente que trabajaba dentro de teatros burgueses disidentes minoritarios. No obstante, el cambio es de dos filos. Hay un movimiento superador de un cinismo perspicaz y autorreferencial, y de gestos cada vez más salvajes de revuelta teatral, dentro de instituciones básicamente conformistas en relaciones sociales inalteradas. Al mismo tiempo, la asociación del nuevo drama con nuevos públicos a través de un partido y una teoría, que en un nivel eran las fuentes de su fortaleza, produjo (como en *Las medidas adoptadas*) una cierta angularidad aplicada, incluso un núcleo de demostración arrogante dentro de lo que se ofrecía conscientemente como una exploración compartida y participativa de los profundos y auténticos problemas de la lucha.

No podemos decir hoy qué habría pasado si todo este desarrollo no hubiera sido abortado por la llegada de los nazis al poder. Un movimiento cultural enormemente confiado en sí mismo fue avasallado por la historia política. La conmoción y la denuncia fueron reemplazadas por la represión y el terror. Fue dentro de esta experiencia de dislocación y derrota donde se desarrolló la siguiente y mejor conocida fase de la obra de Brecht: una etapa muy significativa para entender la cambiante política del teatro de vanguardia. Brecht desarrolló las nuevas técnicas de distanciamiento y "extrañamiento" (un término que es probable que haya tomado directamente del primer formalismo ruso) inmerso sobre todo en esta situación, y a partir del exilio. Es cierto que en las "piezas didácticas" se había acercado a la idea del público conscientemente participati-

vo y crítico, pero entonces aún había un número de camaradas de ese tipo, tanto real como potencial. Privado de éste, y tras su amplio fracaso al tratar de producir un teatro que pudiera enfrentar directamente al fascismo contemporáneo, Brecht pasó, tanto en técnica como en la elección de los temas, a nuevas y deliberadas formas de distancia. Al hacerlo, el resultado fue la anulación de dos factores del largo desarrollo del drama burgués: lo autóctono y lo contemporáneo. En una perspectiva, esto puede considerarse como la ruptura radical con respecto al "naturalismo" o "realismo": dentro de la teoría de la vanguardia ambos están fusionados. Pero también es, desde luego, la reconstrucción, en las condiciones obligadas del exilio, de las condiciones sociales determinantes de la vanguardia original: las formas escogidas del artista marginal, que se aparta de la reproducción de un mundo contemporáneo que es hostil al arte.

La brillantez con que Brecht desarrolló estas formas está fuera de duda. *Madre Coraje y Galileo* son las figuras profundamente divididas, incluso autodisolventes del naturalismo modernista maduro, al que ahora se le dan perspectivas históricas e ideológicas amplias y claras. *El círculo de tiza caucásico* abre nuevos horizontes al recurrir a los elementos utópicos del cuento de hadas, cuando una justicia humana no buscada y literalmente imposible prevalece sobre los duros rasgos de la necesidad, típicamente demostrados tanto en el mito como en el realismo. En una dirección están las ambigüedades de la supervivencia a través de la derrota y la destrucción, en la cual sólo puede haber una conciencia positiva mediante la respuesta crítica a la acción, a la que la forma invita pero que no impone. Esto fue suscitado por producciones de Brecht que —contra su intención— destacaron las virtudes egoístas de la supervivencia. En otra dirección, sea en las canciones de placer y desafío sea en la realización utópica de una justicia inusual y feliz, el impulso colectivo sobrevive y se comunica.

Es en este tipo de análisis complejo, que corresponde a lo que el mismo Brecht describió como su nuevo método, el de la "visión compleja" de un proceso social polivalente y a la vez dinámico e incierto; que debe definirse la significación de aquél. Abstractos los métodos específicos, o las expresiones teóricas asociadas a ellos, como formas determinantes sin referencia a su misma situación social muy específica y limitante, es confirmar la evolución real de la vanguardia, cultural y políticamente, hacia un nuevo esteticismo. Por este conducto se eluden problemas sociales irresolubles en lo que parece una empresa artística autónoma, autodependiente y autorrenovadora. El intento a menudo exitoso de despolitizar a Brecht con la mención de los elementos de supervivencia cínica y liberación inespecífica, y restando importancia a la firme adhesión a una con-

dición común y una lucha común, es característico de la fase de adaptación e incorporación de la vanguardia que tan ampliamente se dio en Occidente después de 1950.

En contraste con los acontecimientos de Alemania, el teatro inglés de los años veinte y treinta nunca adquirió un verdadero impulso político. La figura dominante fue Bernard Shaw; pero su teatro de ideas carece del estímulo conductor de la innovación formal. Si buscamos rumbos que sean paralelos al expresionismo alemán (y que tal vez estén en parte en deuda con él), tenemos que volvernos en primer lugar hacia Sean O'Casey, y luego a Auden e Isherwood. En el caso de O'Casey, después del claro realismo de sus piezas del Abbey Theatre, escribió en 1927 *La copa de plata*, que en sus secciones centrales es un intento de alcanzar una nueva forma: el uso de canciones, consignas, palabras abreviadas para expresar la alienación de la guerra; un movimiento que se cumple en la totalidad de la pieza a través de la transformación de una popular estrella del fútbol en mutilada víctima de la guerra.

Auden e Isherwood, en sus obras, adaptaron elementos del teatro expresionista en combinación con las formas más conocidas de la comedia musical y la pantomima. *El ascenso del F6* mezcló motivos de lucha social y psicológica. Figuras caricaturizadas del *establishment* político propician una escalada idealista para conquistar la embrujada montaña "F6" en la colonia británica de Sudoland, a fin de impresionar a los indóciles nativos. Una familia suburbana oprimida y simplona, que habla con versos cómicos, actúa como coro. Aunque las técnicas modernistas (como el escenario dividido, en el que políticos, montañistas, monjes nativos y el público británico interactúan sin advertirlo) ayudan a subrayar la tendencia revolucionaria, los préstamos híbridos de la pieza —tanto del teatro simbolista como del expresionista— constituyen una precaria síntesis. La misma disyunción es temáticamente evidente en el intento de combinar motivos marxistas y freudianos, tan característicos de la vanguardia de ese período. El escalador, que desapueba su tendenciosa misión, intenta escalar la montaña por razones más personales, a fin de obtener el amor de su madre. Mientras agoniza, la figura de ésta aparece como la divinidad velada que ronda por la cima de la montaña. La fantasía agónica del escalador se proyecta en el escenario de una manera expresionista: su hermano, que es un político, se convierte en un dragón, y figuras enmascaradas del *establishment* representan como pantomima una partida de ajedrez. Esta confusión de formas populares y experimentales, resultante en una sensación brechtiana de alienación, proporciona una crítica panorámica del orden social yuxtapuesta con la crisis espiritual del idealista fallido.

En la frontera (1938) describe a dos países en guerra en los que las tropas se amotan y los trabajadores se rebelan cuando superan su errónea hostilidad mutua (que es atribuible en gran medida a la prensa y la radio). Una vez más, el tema revolucionario es puesto de relieve tanto por la caricatura del music-hall como por el montaje brechtiano. El líder fascista es un revolucionario fracasado, débil e insano, y manipulado por las grandes empresas. Y las familias en guerra que viven a uno y otro lado de la "frontera" invisible (el centro del escenario) responden sin advertirlo en una antifonía irónica. Sin embargo, en un significativo cambio de sesgo, los jóvenes amantes, que a lo largo de la pieza han estado separados por la frontera, afirman al morir la supremacía del amor. Abjuran de su pacifismo anterior para convertirse respectivamente en un insurgente y una enfermera, en respaldo de aquellos que "construyen la ciudad donde / Se cumple la voluntad del amor". Así, los amantes "mueren para hacer al hombre justo / Y digno de la tierra".⁶ Pese a esta expresión de fe en la justicia de una causa, este final eclipsa el impacto político del levantamiento popular, que antes había sido vigorosamente puesto en primer plano con lecturas satíricas de los diarios delante del telón. La obra termina con una nota de lamento lírico individual.

Éstas fueron las obras izquierdistas inglesas más conocidas de la década del treinta, principalmente porque se produjeron dentro de la formación cultural más eficaz: la de la burguesía políticamente disidente. No obstante, también se hacían obras de otro tipo, que buscaban públicos de clase obrera y la producción directa de los trabajadores: no sólo a través de las formas agitativas del diario vivo sino de toda una serie de métodos, incluyendo la reconstrucción de la historia popular y el realismo social contemporáneo. Esta tendencia, a menudo interrumpida por su debilidad institucional, continuó manifestándose y se ha fortalecido.

No obstante, finalmente debemos poner de relieve lo que ocurrió desde entonces con la política cultural de la vanguardia autoconsciente. El yo fragmentado en un mundo fragmentado ha sobrevivido como estructura de sensibilidad dominante. En las fases superpuestas del teatro surrealista, el teatro de la crueldad, el teatro del absurdo y el teatro de la "incomunicación", se profundizaron e intensificaron distintos rasgos originales de la formación vanguardista. Hay todavía un elemento de rebelión en la impugnación de la sociedad burguesa (más adelante rebautizada "sociedad de masas" o incluso "sociedad" a secas, y también, en una

6. W. H. Auden y Christopher Isherwood, *The Ascent of F6, and On the Frontier*, Londres, 1958, págs. 190-191.

fase posterior, "sociedad patriarcal masculina"), fundamentada en su monopolio de la conciencia: un monopolio típicamente expresado en sus formas de lenguaje y representación.

La agudeza de esta crítica aún puede trasladarse a formas de rebelión más general (como en algunos ejemplos del teatro feminista); pero de manera más característica se asienta en el intento de penetrar en la experiencia individual auténtica desde abajo de esta conciencia estandarizada, o en la demostración misma de la imposibilidad de cualquiera de esas rupturas. Hay entonces un movimiento, desde la presentación de un mundo burgués a la vez dominante y grotesco, hasta la insistencia —en ciertas formas una insistencia satisfecha e incluso dichosa— en que el cambio es imposible, y hasta literalmente inconcebible mientras la conciencia dominante sea opresiva. En el teatro esto asume una forma especial en lo que se propone como rechazo del lenguaje. Si las palabras "impiden y paralizan el pensamiento", tal vez sea posible, como esperaba Artaud, "sustituir el lenguaje hablado por un lenguaje natural diferente, cuyas posibilidades expresivas sean iguales al lenguaje verbal".⁷ un teatro del movimiento visual y del cuerpo. De tal manera, las formas fijas de representación pueden romperse a perpetuidad, no mediante el establecimiento de nuevas formas sino con la demostración de su presión y tiranía persistentes. Uno de los aspectos en que se insiste especialmente es el de presentar como ilusorios toda actividad y todo discurso, y valorar el teatro, en su carácter francamente ilusorio, como el portador privilegiado de esta verdad universal.

Con todo lo que hay que decir cuando se observa ese teatro y su práctica multiforme en la vanguardia, es que también ha sido, a su propio modo, una política. Ha seguido conmocionando y desafiando. A menudo ha iluminado, con sus propias formas de comprensión, las dislocaciones, las perturbaciones, las formas de lo que se juzga como locura, que la sociedad ortodoxa, en todas sus coloraciones políticas, desechó crudamente. Al mismo tiempo —como en el primer subjetivismo—, con frecuencia fue profundamente equívoco con respecto a la violencia, y en ocasiones la convirtió en espectáculo subjetivista y en lo que en realidad son crueles formas de pornografía (el elemento de liberación masculina y rechazo de las mujeres del primer subjetivismo se mantuvo vigorosamente). Además, en algunos de sus ejemplos más engañosos, desde el genio de Beckett hasta las incoherentes comedias negras de los nuevos bulevares,

7. A. Artaud, *The Theatre and its Double*, Nueva York, 1958, pág. 110 [Trad. cast.: *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976].

redujo programáticamente la escala de las posibilidades y la acción humana, convirtiendo un dinamismo de la forma que había flirtado con una dinámica de la acción en una estasis de condición repetitiva y mutuamente equívoca. No son éstos, entonces, la política de una vanguardia salvo en el sentido más limitado, pero sí, como siempre fue posible (y como había sucedido antes en Eliot, Yeats y Claudel), de una vanguardia como *retaguardia*: la condición imposible e inaceptable hoy considerada inevitable y que exige sumisión: una derrota racionalizada con la anulación de su fundamento humano y el traslado, primero de su teatro y luego de su política, a otra parte.

Epílogo a *Modern Tragedy*

Las voces surgieron y fueron acalladas; surgieron de nuevo y fueron acalladas en parte; volvieron a surgir y...

En los años transcurridos desde que escribí *Modern Tragedy* ha habido pruebas más que suficientes del carácter central de sus temas. En el punto en que puse el fin, con los hijos de la lucha enfrentándose a los hombres vueltos piedra, estaba por comenzar una historia extraordinaria. Iba a ser la liberación y la represión de la primavera de Praga. Iban a ser nuevas voces, algunas desesperadas, algunas histéricas, algunas lúcida-mente desafiantes, dentro de los regímenes nominalmente posrevolucionarios. Pero la historia iba a ser más que eso. Los hijos de una abundancia indiferente iban a convertirse, durante una década, en los hijos de la lucha, sobre todo como resistencia al violento ataque a Vietnam. En 1965, en el comienzo de esos años, sostuve que "Corea, Suez, el Congo, Cuba, Vietnam son nombres de nuestra lucha". Esa perspectiva se verificó, y llegó a incluir nuevos nombres: Checoslovaquia, Chile, Zimbabwe, Irán, Camboya. La lucha por establecer esas conexiones, como medio de resolver más que de confirmar un desorden general, se amplió y profundizó notablemente. Pero tampoco puede haber dudas de que esta compleja revolución en expansión, y la extendida y muy áspera resistencia a ella, aún tienen que verse en una perspectiva trágica. No es sólo el peso del sufrimiento constante. También es lo intrincado de las relaciones entre acción y consecuencia.

Son estas cuestiones de la historia contemporánea que hay que abordar tanto específicamente como en general. Lo que aquí me parece más necesario agregar es una nota sobre una consecuencia cultural particular. Mi argumento central, se recordará, se refería a las profundas relaciones

entre las formas reales de nuestra historia y las formas trágicas dentro de las cuales se perciben, articulan y reconfiguran. Lo que tengo que señalar ahora es un fortalecimiento de una de estas formas, que en culturas como la mía se ha vuelto pasajeramente dominante y por momentos sin duda avasalladora.

En su sentido más general, esto puede expresarse, simplemente, como una difundida pérdida de futuro. Es notable la rapidez con que se propagó este ánimo. Puede observarse con la mayor evidencia en los centros mismos de la opinión ortodoxa. A principios de los años sesenta, cuando escribía *Modern Tragedy*, hubo numerosas voces de protesta y advertencia, y algunas de desesperación, pero el humor oficial prevaeciente era el de las perspectivas de una expansión tranquila y feliz: una abundancia administrada; un consenso administrado; transiciones beneficiosas y administradas desde el colonialismo; incluso una violencia administrada, el "equilibrio del terror". Algunos restos de este repertorio sobreviven aquí y allá, como gestos electorales. Pero los mensajes dominantes provenientes de los centros vuelven a hablar hoy de peligro y conflicto, con cálculos concomitantes de ventajas o contenciones temporarias pero también con ritmos más profundos de conmociones y pérdidas. La abundancia administrada se deslizó hacia una depresión ansiosamente manejada pero tal vez inmanejable. Ha persistido cierto consenso político, pero el consenso social subyacente se quebró de manera visible, en especial en el plano de la vida cotidiana. Las transiciones administradas desde el colonialismo se realizaron provechosamente, pero son creciente y ferozmente combatidas en un centenar de campos. El equilibrio del terror todavía está allí y es aún más aterrador, pero oleadas de acciones más amplias amenazan su estabilidad limitada y cerrada. No es sorprendente, entonces, que los mensajes dominantes aludan a peligros y conflictos, y que las formas dominantes sean las de la conmoción y la pérdida.

No obstante, estos ritmos son familiares en la historia. Pueden remontrarse, con cierta precisión, hasta un orden social y una clase agonizantes. Las formas particulares de esa clase de tragedia, su clase de tragedia, están hoy por todas partes. Es cierto, son superadas en número por respuestas alternativas dentro de la misma estructura de sensibilidad. Hay un flujo aparentemente incesante de retrospectivas coloridas, simples idealizaciones de un pasado privilegiado y feliz, la mayoría de las cuales ni siquiera son alternativas nostálgicas —una actitud que predica un presente— sino meramente temporarias a la dificultad de cualquier tipo de conexión. Hay también un flujo, que toca algunos nervios reales, de una nueva y peligrosa forma de violencia legitimada por las fuerzas del orden: en los últimos diez años el detective racionalmente penetrante y el

investigador privado expuesto y poco ortodoxo han sido reemplazados de manera generalizada, en los centros dominantes de la producción dramática de masas, por el oficial de policía duro, indistinguible física y éticamente de aquellos a quienes persigue y castiga, pero con la ventaja formal de que se lo considera del lado de la ley, de las cosas como son o como deberían ser. Esto se vincula explícitamente a los gestos políticos más duros, que de vez en cuando son algo más que gestos, de un autoritarismo constitucional nuevo y deliberado. Estos flujos prosiguen de manera compulsiva, pero más allá de su nostalgia o su temeridad de moda, que perturban incluso a aquellos para quienes son necesarios, hay un sonido más grave y más auténtico: la pérdida de la esperanza; la lenta decantación de la pérdida de cualquier futuro aceptable.

Cuando un orden social está muriendo, se duele de sí mismo, pero en ese preciso momento cabría esperar que quienes sufrieron bajo su peso expresasen por fin sentimientos muy opuestos: de alivio, al menos, o de reconstrucción confiada, o de regocijo. Y en efecto hemos escuchado todas esas voces, y estamos contentos de haberlo hecho. Pero en el lento punto de inflexión de una cultura como la mía, en las culturas mismas que son las ricas expresiones de este orden vivido y hoy agonizante, nuestros sentimientos son necesariamente más confusos y complicados, y se presentan en fases superpuestas. Ésta es la realidad estructural de la muy activa, muy diversa pero curiosamente descentrada cultura de nuestro período. Las fases requieren entonces una descripción.

Pero, en primer lugar, dentro de las formas y sentimientos que son inherentes a un orden agonizante no hay una ruptura definida entre, por un lado, sus representantes y partidarios conscientes y por el otro quienes darían la bienvenida a alternativas a él o son ya sus opositores conscientes. El momento de la ruptura definida, por más que esté temporalmente estructurado, sería el de la revolución, y todavía no nos encontramos en él; tal vez, aún no estemos ni siquiera cerca de él. Mientras el viejo orden todavía sea poderoso, aunque esté agonizando visiblemente, seguirá poniendo en práctica, si bien de nuevas formas, sus muchas determinaciones. Así, el simple choque de la perturbación, la pérdida relativamente súbita pero de lenta decantación de un desarrollo continuo efectivo, de perspectivas generales e incluso comunes que pudieran darse por supuestas, se propaga al principio, más allá de los valores, a la totalidad de la cultura. En realidad es inevitable, dado que la conmoción no afecta sólo a un orden social abstracto sino a millones de vidas que han sido modeladas de acuerdo con sus términos. Así, un orden económico capitalista está en vías de incumplir su contrato más reciente: proporcionar pleno empleo, créditos amplios y un alto gasto social como condiciones de un

consenso político en su respaldo. Quienes, como yo mismo, han considerado perjudicial ese consenso, un acallamiento o aplazamiento hasta demasiado tarde de cualquier verdadera impugnación de sus destructivas prioridades de largo plazo, deben sentir, en cierto nivel, alivio al ver que se está desintegrando, pero también advertir, en niveles más inmediatos y en ese sentido mucho más profundos, los costos humanos de ese incumplimiento, que en los términos de semejante orden pagarán más gravosamente quienes lo sufren que sus responsables. Millones verán frustradas sus expectativas de trabajo. Viejas y devastadas zonas de intensa explotación industrial, pero también —más importante— las familias y comunidades antaño trasladadas a ellas, que construyeron y vivieron en medio de sus residuos contaminantes, quedarán a la deriva y sin esperanza cuando se alejen el capital y el cálculo. Dentro del sistema que aún funciona (pero hoy con estrecheces), parece seguro que se incrementarán el estrés de las rutinas competitivas obligadas, la arbitrariedad y, donde sea necesario, la brutalidad de nuevos límites y controles. Y esto, sólo si observamos el período en que ya hemos ingresado. Más allá de él, y especialmente en su inevitable punto de ruptura, debe hacerse una evaluación razonable de los sufrimientos de cualquier desintegración central, aun aquella a la que siga una nueva construcción, y una evaluación discutible pero pertinente de la resistencia más violenta a esa desintegración y las mutaciones aún más duras de un orden desesperado, que en efecto podrían ocurrir entonces. Frente a tales perspectivas, nos encontramos modulando el análisis con una aguda conciencia del sufrimiento y limitando la proyección con ineludibles insinuaciones de peligro. Si no es fácil distinguir estos sentimientos de los gritos del propio viejo orden, mientras sigamos pensando y sintiendo en un mundo de personas reales será imposible pasarlos por alto.

Así, la conmoción y la pérdida fueron respuestas comunes. Pero entonces debemos ir más allá de ellas en busca de algunas distinciones cruciales. Consideremos la primera y más dura: el descubrimiento en nosotros mismos y en nuestras relaciones con los otros, del hecho de que fuimos incorporados a las estructuras más profundas de este orden hoy agonizante con mayor eficacia de lo que solíamos pensar o sospechar cuando todavía era fuerte. Aun muchos de quienes se habían distanciado más claramente de él, que habían tratado de vivir e imaginar de manera diferente, y lo habían logrado en parte, comprueban hoy que fibras desconocidas, conexiones nerviosas insospechadas, ejercen su presión, transmiten sus límites y sólo pueden romperse, desde luego que dolorosamente, mediante un autoexamen riguroso e implacable y nuevas relaciones. Tener éxito, aun parcial, en este reordenamiento fundamental es

entonces tan doloroso como liberador. Descubrirnos clavados a algún punto de este proceso, como todos lo estamos inevitablemente en el sentido más general, si bien en grados diferentes, es conocer tipos completamente nuevos de conmoción. Y donde esto interactúa, como lo hace ahora, con situaciones para las cuales tenemos descripciones más familiares —la duración cabal de la lucha en pos de alternativas; los repetidos aplazamientos de la esperanza, a través de la cual, no obstante, deben hacerse nuevos compromisos con el esfuerzo; las intrincadas y dificultosas relaciones entre una generación que parece cansada y realmente lo está, y una más joven y más vigorosa que parece inexperta y realmente lo es—, entonces ya están amplia y activamente presentes los elementos no sólo de la conmoción y la pérdida sino de algunas formas conocidas y otras nuevas de la tragedia.

¿El tipo más duro por ser acaso el más cercano? Ya que, desde luego, hay otros más evidentes. Así como los elementos de esta incorporación percibida y apremiante, en estas nuevas circunstancias, se retrótraen a los elementos de la forma trágica desarrollada por Ibsen, del mismo modo, pero mucho más directamente, hay continuidades significativas y fundamentales desde la forma de la tragedia privada desarrollada por Strindberg. A decir verdad, ésta es una de las principales maneras como se transmitieron la perturbación, la conmoción y la pérdida. Hubo una extraordinaria reacentuación de las condiciones del colapso y de lo que hoy es una locura ambivalente. Las continuidades simples, y en especial la percepción de personas esencialmente aisladas que entablan no relaciones sino luchas inevitables y básicas, si bien ampliamente evidentes, se mantuvieron de manera más completa dentro de la forma consagrada. Pero algunas tendencias del psicoanálisis radical han subrayado una nueva asociación convencional entre esos colapsos y luchas violentas, y un estado particular de la sociedad: de hecho, en lo fundamental, un acento en la familia represiva o una forma represiva de la familia, como elemento nuclear de un tipo de sociedad falsa y represiva. En esto difieren del anterior expresionismo subjetivo, en el cual el colapso y la locura también se relacionaban con condiciones sociales específicas; pero éstas, más característicamente, eran hechos tan generales como la guerra y la explotación. Es necesario poner de relieve esta forma relativamente nueva de tragedia privada radical. Pasa a ser aún más importante en su enunciación específica de la represión de las mujeres, que en otra tendencia puede considerarse incluida dentro de toda una estructura y crisis social, pero que en ésta está incorporada o se reduce a una versión de un conflicto primordial básico e inevitable. Hay muchas líneas cambiantes en esta área hoy de intenso desarrollo, pero todavía existe una clara distinción

teórica, no siempre trazada dentro de las adaptaciones dramáticas del psicoanálisis radical, entre una condición primaria y por lo tanto inevitable de conflicto destructivo personal o sexual, y un reconocimiento limitado de tales conflictos, que no disminuye su intensidad real pero explora sus conexiones con condiciones sociales modificables. Como ejemplos de esas conexiones podemos tomar la reproducción, en las familias y los matrimonios, de brutalidades, explotaciones o simplemente tensiones que se generan primariamente en todo el orden social; o, en otra perspectiva, el uso hecho de la familia o el matrimonio por el orden social reproductivo con propósitos de disciplina, adaptación, aceptación de desigualdades o aplazamiento de satisfacciones. La perturbación, la conmoción y la pérdida fueron expresadas de manera memorable en ambas posiciones generales. También han sido abundantes las combinaciones meramente retóricas, como la del matrimonio violento y la bomba nuclear. Históricamente, lo importante es que la forma inalterada de la tragedia privada, con sus supuestos de conflicto primordial irreductible, corresponde tanto general como convencionalmente al viejo orden agonizante. Siempre es desde tales posiciones que la experiencia inmediata y urgente es universalizada como necesaria, así como, en un talante más suave, lo son las relaciones sociales existentes. El efecto, tanto aquí como en algunas impresiones específicas del modo alternativo, consiste en todo caso en distanciar, poner a un lado o convertir en una mera abstracción cualquier esperanza del futuro (la exclusión convencional de los niños de estas versiones, o su reducción a meros objetos de lucha, es una forma evidente de ello). De tal modo, es consonante con las nuevas especificidades de la percepción contemporánea de la tragedia.

Conectada con esta forma, pero de tono y convenciones muy diferentes, hay otra evolución, que también tiene un precedente —en los primeros trabajos de Brecht— pero que hoy está mucho más difundida. Consiste en transformar la conmoción, la pérdida y la perturbación en insulto consciente y una exposición deliberadamente perversa. Desde luego, gran parte de esto pertenece al viejo orden, que puede usar la degradación como medio de adaptación y control —si somos así de sucios (“y lo somos”), no hay nada más que hablar— y, más públicamente, en la modalidad del espectáculo, utilizarla como diversión, pasatiempo de temperamentos insensibles. Pero también hay algo no demasiado fácilmente separable de esto en algunas obras radicales, y ese algo, en el mejor de los casos —porque el peor es meramente efímero—, es el viejo giro: “Un resentimiento crudo y caótico, una herida tan profunda que exige más heridas, una sensación de ultraje que demanda el ultraje de la gente”. Hubo, en efecto, algunos momentos peligrosos de esta clase, como en el radical

o pseudorradical “teatro de la crueldad”. Forma inevitablemente mixta e inestable, aún es, en este período como en algunos de sus igualmente turbulentos predecesores, una alternativa temporaria plausible a los modos tanto de la tragedia como de la comedia.

No obstante, vuelve a haber, más allá de ella, una clase más profunda de degradación que ahora corresponde, específicamente, a una forma trágica contemporánea. En las últimas obras de Beckett hay una reducción y decadencia tan consistentes de todas las formas de vida humana que, aun antes de señalar sus precedentes, es razonable hablar de una forma nueva. Aunque es posible rastrearlo, hay un largo camino desde *Sonata de espectros*, de Strindberg, a *Fin de partida* o *Respiración*, de Beckett. La coherencia interna y el poder dramático de éste no hacen sino obligatorio el reconocimiento. Aquí, con gran pureza y rigor, están los últimos gemidos de un mundo agonizante, abrumado por la convicción de su insignificancia y su culpa. En un estado general de conmoción, tal vez sea comprensible que incluso esta reducción y degradación últimas hayan sido recibidas tan excesivamente. Su afirmación universal puede ser ignorada o limitada abstractamente, en tanto el detalle vigoroso encaja con las reducciones y degradaciones específicas de la época. Pero mucho más serio que su recepción particular es el grado de adaptación a ella. Puede haber un falso tráfico incesante, así como cierta genuina confusión, entre nociones de una especie condenada y despreciable, una civilización agotada y sin esperanzas, una clase culpable y agonizante y una sensibilidad desplazada y alienada. La polémica general entre todas estas versiones del carácter de un momento reconocido es desde luego urgente y necesaria. Pero el carácter absoluto, deliberado y específico de esta forma beckettiana tardía no deja, como imagen dramática, ningún espacio para nada que no sea la rendición o la adaptación. No sólo mata la esperanza, también pretende hacerlo. Se demora con la poderosa afección del genio en los últimos momentos comunicables de su muerte. Al reducir el drama mismo del personaje y la acción a las imágenes de marionetas y los gritos inarticulados de un momento de dolor, completa, más profundamente de lo que podría haberse previsto nunca, el largo y vigoroso desarrollo de la tragedia burguesa.

Ése es un pico helado en el drama de nuestro período. Pero, por esa misma razón, aunque importante no es dominante. Lo que verdaderamente apareció como tal fue otra forma que analicé como una variante específica, pero que hoy de tan general es casi determinante. Cuando analicé la evolución del grupo como víctima en Chejov, y señalé la nueva forma de su escritura dramática y su poderosa creación de una posición de estancamiento, todavía no había llegado plenamente al concepto explicati-

vo que ahora es necesario. Pues el teatro de Chejov es, en lo fundamental, el teatro de un *grupo negativo*, y es aquí, en nuestro propio tiempo, que podemos ver con la mayor claridad las conexiones básicas entre una forma de historia y una forma dramática. Da la casualidad de que esto implica una mutación básica de la tragedia, en el sentido de que el suceso trágico ya no pertenece a ninguno de los tipos anteriores y su desarrollo ya no se retrotrae a un mundo público o un sentimiento privado. El hecho y la fuente de la tragedia son ahora, en esencia, la incapacidad de comunicarse. Las personas todavía se reúnen o son reunidas, se encuentran o chocan. De esta manera, se da por supuesta una colectividad dada. Pero se trata de una colectividad que sólo está marcada negativamente. Se sospecha, insinúa, alude a una condición común que nunca se capta. Se desechan fundamentalmente los medios de la sociabilidad y la relación positiva, pero no como verdadero aislamiento; meramente un aislamiento vigente dentro de lo que aún es una presencia física inevitable. Este o aquel grupo existen, pero siempre negativamente. No hay una identidad efectiva ni dentro ni fuera de ellos. Y ésta no es una especie de imitación; es una forma elaborada. Las destrezas de la composición dramática se emplean ahora, dentro de esta forma dominante, para verter, vale decir producir, una incomunicabilidad negativa que luego se presenta para que se acierte a oírla.

Ahora debería ser claro que esta forma, y las ideas y sentimientos que transmite, tienen raíces profundas. Uno de sus elementos es identificable en un momento tan temprano como el de Wordsworth en Londres, en la históricamente nueva "multitud de extraños" dentro de la cual la identidad está amenazada. Fue vigorosamente dramatizada por Chejov y Pirandello y sus sucesores reconocibles. Sus condiciones fueron analizadas con frecuencia, muy particularmente por Sartre con su crucial concepto de "serialidad". Lo que ahora puede calificarse como razonablemente novedoso es que se ha convertido en un lugar común. Ya no es un vigoroso desafío a las artificialidades, las evasiones, la falsa plenitud del habla convencionalmente teatral o cotidiana. Al contrario, ha absorbido todo eso, como los medios de su propio estilo. No es un reconocimiento de los límites superables o insuperables de la comunicación; es, por decirlo así, la enunciación y construcción de límites. Al descansar inerte sobre lo que ha pasado a ser un lugar común y atrapar al pasar con una fácil indolencia los traumas de fracasos específicos, refleja y construye a la vez un modelo social que es el último fin de la esperanza; puesto que si no podemos, bajo ninguna condición, hablar o tratar de hablar plenamente unos con otros, estamos ante el verdadero fin. Y en esto, más allá de la superficie a menudo clara y brillante, consiste su presencia como forma trágica.

ca. Sucesos dolorosos o terribles hacen impacto en ella arbitrariamente; con una necesaria arbitrariedad. Puesto que a través de su lenguaje deliberadamente disolvente, su repertorio teatral ampliamente desarrollado y a menudo dominante de gestos de fracaso y rechazo, no puede rastrear el motivo o consecuencia de ninguna acción, la fuente de ninguna alegría o dolor sino, en cambio (lo que es peor que no hacer nada), aludir a algo o todo, dar a entender, hacerse cómplice. Con frecuencia se dice, en una defensa errónea de esta forma, que su función como grupo negativo, su comunicación radical de los límites de la comunicación, es una auténtica condición del capitalismo tardío o la sociedad burguesa. Pero también hay que decir que es una condición idónea para permanecer de manera indefinida precisamente dentro de esa sociedad. No es ahora el fin desesperado sino tergiversado de la esperanza. La sensación de tragedia, que ya había entrado en el torrente sanguíneo, ingresa ahora en todo el sistema nervioso, donde, desde luego, se puede entonces hasta jugar con ella, a menudo de una manera deslumbrantemente intrincada. Y este último hecho es la clave de su lugar en la estructura de la sensibilidad de nuestro período. Hay en este deleite abstraído, incluso este placer a la moda con que se tocan las últimas melodías inteligentes, una modulación muy específica de la convicción de un desastre inminente y del verdadero fin de la esperanza. Nada, o nada interesante, puede decirse mientras navegamos (la imagen del *Titanic* acercándose al iceberg se vende mucho) hacia el desastre. Pero podemos realizar juegos verbales sentenciados, o hablar más allá de cada uno, en los efímeros grupos negativos en que se ha convertido la sociedad humana.

¿Pero no es el fin de la esperanza la raíz misma de la tragedia? Este libro se escribió, contra presiones ideológicas específicas en Cambridge y contra las presiones más generales del período dominante de una cultura, para descomponer esa pregunta retórica en la diversidad histórica y continua de la teoría y la práctica trágicas. Esa sensación de diversidad, de auténticas variaciones trágicas, es todavía mi insistencia principal, mientras las presiones en favor de la simplificación y la reducción siguen abriéndose paso. Pero ahora hay esta diferencia: la existencia de lo que me parece una brecha mucho más ancha entre la diversidad histórica y cultural comprendida y demostrada y la página hoy aparentemente en blanco del futuro. Las formas mismas de nuestra lucha por un futuro, en condiciones sólo en parte y por momentos confusamente de nuestra propia factura, han entrado; como lo sostuve y lo confirmó la historia ulterior, en una dimensión trágica. Pero durante mucho más tiempo del que ahora parece razonable, e incluso posible, soportamos el desorden y entramos en la lucha contra él con convicciones muy simples sobre el tipo

de orden futuro hacia el que se encaminaba esa lucha. Ahora esa trampa saltó.

No es la primera vez que pasa, desde luego. Hubo momentos históricos específicamente trágicos, de esta naturaleza general, a fines de los años veinte y treinta y a principios y mediados de los cincuenta. Se falsificó un futuro previsto, y la consecuencia prestó una trágica profundidad a lo que ya eran las fatigas de la lucha. El ejemplo histórico avasallante fue por supuesto lo ocurrido con la Revolución Rusa. Ahora, al releer *Modern Tragedy*, veo cuánto de esa experiencia modelaba aún mis ideas, y no sólo explícitamente. Se trata de una experiencia que todavía reverbera, en una generación que envejece y en otras, a medida que sus portadores son inexorablemente documentados. Intentar eludirla sigue siendo imperdonable. Pero he sentido en mí mismo, y advertido con mucha claridad en otros, una especie de fijación de la visión en esa intensa y terrible experiencia que induce —y muchos pretenden que induzca— una estasis muy profunda. Su magnitud e importancia cabales pueden terminar anulando la dinámica de lo que hoy es, al fin y al cabo, una historia muy prolongada y extensa. Hay momentos, entonces, fácilmente reconocibles para un analista de las formas dramáticas, en que los sucesos reales del terror stalinista llegan a funcionar como una pantomima, que debe exhibirse ritual y estáticamente antes de cada nuevo acto y escena. Es ciertamente imposible respetar a quienes no miran, o a quienes simplemente dicen que ya lo vieron antes, así como también lo es no despreciar a quienes intentan encubrir esa historia trágica con una mera apologética. Pero también me resulta cada vez más difícil respetar a todos aquellos que observan esta escena con tanta fijeza que dejan de advertir adecuadamente las turbulentas acciones que empezaron y siguen desarrollándose en otras partes. Por el hecho mismo de aislar ese momento terrible empiezan a convertir una acción en una pantomima. Y este proceso está conectado de una manera muy radical con una forma profunda de la tragedia de la incomunicación.

No es sólo que, atrapada en las luchas de otros lugares, que exigen una atención y una participación activas, la gente pueda ser aterrorizada ritualmente por la incesante producción de pantomima. Lo que ocurre es que mientras esa acción, aun en sus formas más vívidas y reveladoras, absorba nuestras ideas y sentimientos, no habrá en nosotros lo bastante para vivir donde estamos, excepto en las formas reducidas de la estasis y la incomunicabilidad. Por cierto, la experiencia del stalinismo ha hecho menguar radicalmente la confianza de muchos de quienes confrontan más activamente el orden destructivo y agonizante del imperialismo y el capitalismo. Pero parece falso creer que la pérdida observable de espe-

ranza, la pérdida sentida de un futuro en nuestro propio tiempo, pueda atribuirse meramente a esos otros sucesos. En algunos casos mórbidos puede ser efectivamente así. Pero en muchos otros se ha convertido en una evasión, de un tipo común en las acciones trágicas, de nuestras situaciones y relaciones reales. Muchas personas vigorosas y admirables intentan hoy, en nuevos tipos de producción dramática, contrarrestar la estasis con el descubrimiento y redescubrimiento activos de pasados reales alternativos. Ha habido nuevas conexiones significativas y comprensibles con períodos de nuestras propias luchas populares, y especialmente con algunas de las etapas más heroicas y fortalecedoras. Pero también esto, si bien es incomparablemente mejor que las formas de reducción y estasis, puede verse en ocasiones como una de las formas más activas de pérdida de un futuro. Puesto que en un sentido, y no importa lo que se diga al respecto, la reproducción de la lucha no es primordialmente una producción de lucha. Los pocos casos reales de formas de *conexión* dramática de las luchas pasadas, presentes y futuras no son sólo excepcionalmente valiosos en sí mismos; nos permiten ver la diferencia entre esto y la mera reproducción.

La tragedia puede ser inherente a muchas configuraciones del proceso histórico: la revolución fracasada; las profundas divisiones y contradicciones de una época de conmoción y pérdida; el estancamiento o punto muerto de un período bloqueado y aparentemente estático. Pero en culturas como la mía nos encontramos en la superposición de estas dos últimas áreas. Hoy las formas de estancamiento y mucho más corrientemente de punto muerto se llevan a la práctica con intensidad, en modalidades más profundas de reducción y estasis (irónicamente, a veces como orgullosas alternativas al realismo, lo que lamentablemente son; o bien, más plausiblemente, al naturalismo, que si bien por lo común era estático —aunque casi nunca lo fue tan fundamentalmente como algunas de estas nuevas formas—, en el sentido más importante jamás fue reductivo sino, en sus mejores expresiones, siempre expansivo, explorador e inquisidor). También las formas de la división y la contradicción se ponen hoy en práctica con amplitud, pero en su mayor parte de modos que confirman y estabilizan, especifican irónicamente o universalizan retóricamente, las formas mismas de división y contradicción a las cuales están dirigidos.

Es aquí donde la pérdida del futuro se siente con mayor agudeza. Se ha sostenido que es hora de pasar de una modalidad trágica a una utópica, y hay cierta fuerza en ello; es una forma clásica de vigorización y protesta esperanzada; también es, en cualquier momento, un modo necesario de un área del pensamiento social. Pero cuando la examinamos, vemos que no es cuestión de esta o aquella prescripción. El hecho es que no

puede comenzar a surgir la forma francamente utópica y ni siquiera los esbozos más limitados de futuros viables, que se precisan hoy con tanta urgencia, mientras no hayamos enfrentado, con profundidad necesaria, las divisiones y contradicciones que ahora los inhiben.

Esto, claro está, puede hacerse de modos que no sean trágicos: mediante el análisis teórico del tipo más general, y a través de muchas clases de análisis y acciones específicas. Sin ellos, es difícil creer que podamos siquiera reunir los materiales para abrimos paso más allá de la actual sensación paralizante de pérdida. Es fácil acumular una especie de energía a partir de la rápida desintegración de un viejo orden destructivo y frustrante. Pero estas energías negativas pueden ser contenidas prontamente por una segunda etapa moderadora, en la cual aquello en que queremos convertirnos, más que lo que no queremos ser ahora, sigue siendo una pregunta en gran parte no contestada. En la medida significativa en que nuestras razones para no contestar o tratar de contestar esta pregunta están relacionadas con las ahora dolorosas divisiones y contradicciones —tan doloroso tratar de cambiarlas como experimentarlas—, parece inevitable que aún deba ponerse el acento en lo trágico, pero en la forma que sigue a toda la acción y que, de tal modo, vuelve a ser profundamente dinámica.

Esto, desde luego, es mucho más fácil de proyectar que de hacer, pero, de hecho, frente a las presiones y límites actuales, aun proyectarlo dista de ser fácil. No obstante, una manera inmediatamente accesible de crear algunas condiciones para su proyección, y tal vez para su ejecución, es hoy, como cuando escribía por primera vez, extenderse más allá de las formas fijas del único modo posible, tratando de entender sus intrincadas y diversas formaciones y luego ver, a través y del otro lado de ellas, los elementos de nuevas formaciones dinámicas.

Cine y socialismo

Los primeros públicos del cine estaban compuestos por miembros de la clase obrera de las grandes ciudades del mundo industrializado. Entre esas mismas personas, en el mismo período, cobraban fuerza los movimientos obreros y socialistas. ¿Hay alguna relación significativa entre estos diferentes tipos de desarrollo? Muchos creyeron que sí, pero con diferentes intereses en la manera de sostenerlo.

Un parecer que se hizo corriente en la izquierda veía al cine, desde una etapa temprana, como un arte inherentemente popular y en ese sentido democrático. Había eludido y pasado por encima del teatro del *establishment* clasista y todas las barreras culturales levantadas por la educación selectiva en torno de las letras superiores. Por otra parte, en una segunda fase más sofisticada del desarrollo de este argumento, el cine, como el socialismo mismo, fue visto como el precursor de un nuevo tipo de mundo, el mundo moderno: basado en la ciencia y la tecnología; fundamentalmente abierto y móvil, y por lo tanto no sólo medio popular sino dinámico y tal vez hasta revolucionario.

¿Cómo suena hoy esta argumentación, después de setenta y cinco años de desarrollo primordialmente capitalista del cine? ¿Debe arrojarse simplemente en ese basurero de la historia en el que la izquierda, durante ese período, descargó confiadamente tantos elementos contemporáneos, pero al que hoy —y no siempre con protestas y luchas— se descubre destinada, lo mismo que tantas de sus ideas? Vale la pena echar otra mirada, en cierto modo como un nuevo análisis.

En primer lugar: ¿qué es *popular*? La clave para una comprensión de la historia cultural de los últimos doscientos años es la discutida significación de esa palabra. No sólo fue el cine; un siglo antes fue aún más

confiadamente la prensa, a la que los demócratas y los radicales veían como el medio expansivo y liberador que se extendía más allá de los mundos cerrados y controlados del poder estatal y la aristocracia. En un caso directamente relacionado, hubo la larga lucha por devolver legitimidad al teatro popular, desde que una ley estatal del siglo XVII limitó la representación legal del drama a unos pocos teatros selectos y elegantes. Lo que había surgido con vigor, en los teatros ilegítimos —y en los espectáculos de los bares, los circos, los music-halls—, sin duda fue, en esas condiciones, una forma popular, un conjunto de formas, vivaces y entretenidas aunque también limitadas por su exclusión de algunas de las artes más antiguas. Cuando en 1843 se derogó la ley, hubo al mismo tiempo toda una eliminación de obstáculos para esa otra forma popular insurgente, el diario. Aunque tal vez hoy sea difícil recordar esa historia, en un momento en que nuestro movimiento obrero y tantos izquierdistas claman airadamente contra “los medios”, el hecho es que éstos eran vistos, y a menudo temidos, por los ricos y poderosos, como actividades populares liberadoras, o al menos en favor del interés popular: en rigor de verdad los instrumentos, los medios de —aunque la expresión no se usaba todavía— una revolución cultural.

Pero lo que con frecuencia no se advirtió en la izquierda, y tal vez ni siquiera hoy se advierta plenamente, es que aparte de los radicales y los demócratas había otros interesados en ser populares. Lo que en un sentido selecto se suponía un monopolio de “el Pueblo”, que luchaba por sus derechos y libertades, resultó ser muy diferente, y en esas condiciones era inevitable que lo fuera. Sin duda, los radicales y demócratas combatieron por las nuevas formas y las nuevas libertades. Pero también empresarios comerciales, capitalistas de nuevo estilo, en una línea ininterrumpida desde esos días hasta hoy, vieron sus propias versiones de la posibilidad abierta por las nuevas tecnologías y los nuevos públicos que se formaban en el vasto proceso. Y también ellos, como vuelve a ocurrir hoy, en la avanzada de nuestras propias nuevas tecnologías, se comprometieron en el combate contra las restricciones de las leyes estatales; los combates y las maniobras en favor de lo que en la actualidad llamamos desregulación. Parece seguro que no habrían ganado ni una sola vez si no hubieran tenido tras ellos la evidencia y la presión de una sólida demanda popular. Lo que vemos en el caso de la primera época del cine es en ese sentido totalmente típico de una historia cultural más general. Tuvo que abrirse su camino a través de controles y regulaciones. No siempre lo consiguió plenamente. Consideremos la resolución de la Corte Suprema de los Estados Unidos en 1915, que le negó las libertades constitucionales ya garantizadas a la prensa:

No puede dejar de tenerse en cuenta que la exhibición de películas es lisa y llanamente un negocio. [...] Son meras representaciones de sucesos, ideas y sentimientos divulgados o conocidos; sin duda vívidas, útiles y entretenidas, pero [...] con el poder para ello, capaces de hacer el mal, con mayor razón a raíz de su atractivo y modo de exhibición.

Dado que el cine era popular —y de hecho lo era en varios sentidos—, todavía se lo controlaba hasta cierto punto, como había sucedido antes con la prensa y ocurriría después con la radio, la televisión y el video.

Así, pues, los socialistas se equivocan cuando suponen que en cualquier sociedad posfeudal tienen algún monopolio del interés popular, o incluso que sólo ellos y sus aliados se opusieron tanto al estado como al poder capitalista establecido en la lucha por nuevas libertades. La manera honesta de ver la historia cultural real, que de hecho tiene un estrecho paralelo con la parte de la historia política referida a las elecciones y los partidos, es considerar que las nuevas condiciones y las nuevas tecnologías hicieron posibles dos desarrollos completamente alternativos: opciones que hoy podemos ver con mayor claridad pero que durante mucho tiempo, y en muchos casos aún en la actualidad, se superpusieron en la práctica porque parecían tener un enemigo común: los viejos poderes reguladores de la Iglesia y el Estado; los hábitos relativamente cerrados, restringidos y a menudo sofocantes de una sociedad establecida y tradicionalmente jerárquica; la organización positiva de esta moralidad consagrada, ejemplificada, en el caso del cine, por el característico informe de 1916 del Consejo Nacional de Moral Pública de Gran Bretaña:

Las películas ejercen una profunda influencia en la perspectiva mental y moral de millones de nuestros jóvenes. [...] Dejamos nuestras tareas con la honda convicción de que ningún problema social de la hora actual exige una atención más seria.

¿Tonos conocidos, enemigos conocidos? Tal vez demasiado conocidos. Puesto que mientras en esa historia era inevitable que hubiera superposiciones entre las nuevas direcciones alternativas, nada se ganará, y en realidad se perderá mucho, si seguimos suponiendo que dentro de la retórica de “lo popular” hay un verdadero terreno común.

Al contrario, tenemos que ver cuán bien situado estaba este nuevo capitalismo, al principio marginal, tanto para desarrollar como para explotar un genuino medio popular. En el caso del cine, podemos verlo a la vez en las instituciones y en el contenido mayoritario. Después de la etapa inicial en que las películas se presentaban como un espectáculo de relleno, los primeros cines se denominaron teatros, pero un factor clave de

la tecnología pronto les dio una ventaja transformadora. La copia susceptible de una reproducción indefinida, aunque estructuralmente similar a la tecnología transformadora de la prensa, podía utilizarse de nuevas maneras: para evitar los problemas del analfabetismo; para superar, en la era del cine mudo, las antiguas limitaciones de las lenguas nacionales; pero sobre todo para asegurar la rápida distribución de un producto relativamente estándar en un área social y geográfica mucho más extensa. Si estas ventajas se sitúan dentro de la historia industrial tanto anterior como posterior, realmente no sorprende encontrar una simetría entre esta nueva forma popular y las formas típicamente capitalistas de desarrollo económico. Tampoco sorprende, habida cuenta del factor básico de la producción centralizada y la rápida distribución múltiple —tan diferente, en esos aspectos, de la mayoría de las tecnologías culturales anteriores—, comprobar el desarrollo de formas de organización económica relativamente monopólicas —más estrictamente, corporativas—, y esto, por otra parte, en una nueva fase importante derivada de las propiedades del medio, en una escala paranacional. Se hicieron muchos intentos por preservar al menos las corporaciones nacionales, pero la escala paranacional sometió significativamente a la mayoría de ellas. En cierto sentido, entonces, el camino a Hollywood estaba escrito, y aún es importante recordar que la única otra forma organizativa capaz de hacer un uso semejante de las oportunidades del primer cine fue la corporación estatal comparablemente concentrada del “socialismo realmente existente”.

Pero entonces, al revisar cualquier fase de la historia cultural, nunca deberíamos suponer que la tecnología predeterminó formas económicas y sociales particulares. Todo lo que podemos decir, en este nivel, es que una simetría asequible dio a las formas realmente en desarrollo un estímulo competitivo importante aunque en definitiva no decisivo. Por otra parte, dentro de la evolución de la versión capitalista de “lo popular” ha habido, como dice la gente, contradicciones. Podemos entender algunas de ellas si observamos el contenido mayoritario del cine de la primera época.

Hay una dificultad en ello: que muchísimos estudiosos del cine, comprensiblemente concentrados en la singularidad y originalidad de su medio, saben sorprendentemente poco del teatro popular al cual apeló con tanta abundancia en esa fase. Algunas personas aún comparan el nuevo medio con formas tanto más antiguas como la novela burguesa o la pintura académica, cuando en realidad deberían tener en cuenta los precedentes directos, con los mismos públicos urbanos, del melodrama y el espectáculo teatral. A menudo me resulta difícil convencer a la gente de que bastante antes de la épica fílmica, en los teatros de Londres se esce-

nificaban batallas navales con agua de mar de verdad y choques de trenes con locomotoras incluidas. Sin embargo, la documentación es muy clara. La puesta en escena de estos espectáculos era un elemento central del entretenimiento teatral popular, sobre el cual la cámara cinematográfica y las tomas en exteriores representaron desde luego un progreso, en definitiva notable pero verdaderamente no en cuanto nuevo contenido.

O bien, consideremos el melodrama: en su origen, una pieza con música y canciones para eludir las regulaciones referidas al drama legítimo, al que se había supuesto limitado al habla. Intrigas violentas y románticas, herederos perdidos durante mucho tiempo y secretos dramáticamente revelados habían inundado esos viejos escenarios. Muchas de las primeras películas fueron directamente versiones nuevas de este material. Pero también había un elemento del melodrama que se refiere a nuestra cuestión central sobre “lo popular”. Es cierto que en algunos de ellos, aunque de ningún modo en todos, el héroe o la heroína característicos son pobres y víctimas de algún personaje rico o poderoso: en esta tendencia, los villanos típicos son el poseedor de la hipoteca o el oficial aristocrático. Así, puede decirse, aunque a menudo con precipitación, que el melodrama era radical y que en el mismo sentido los pobres héroes, heroínas y víctimas de muchos de los primeros filmes establecieron una base popular radical.

Pero la cosa no es tan fácil. Otro elemento clave de este tipo de melodrama es que después de muchas peripecias y vueltas, y situaciones aparentemente desesperadas, la pobre víctima es salvada y el pobre héroe o heroína vive feliz para siempre. No cuesta entender por qué estas soluciones fueron populares. Pero es problemático tratar de relacionar estos escapes a menudo mágicos o fortuitos de los individuos con algo que pueda llamarse, en un deslizamiento facilista a partir de “popular”, conciencia genuinamente radical o socialista. Las soluciones son individuales y excepcionales, y hasta los lobos a los que todos podemos silbar resultan tener, dentro del mismo sistema, parientes que son buenos perros hogareños o incluso guardianes. Se hace centro en una piedad o una ira social que luego, por la mecánica misma de la intriga, quedan desplazadas. Por otra parte, cuando pasó el tiempo y el radicalismo generalizado del primer melodrama se desvaneció con tanta firmeza como el radicalismo muy similar de los primeros periódicos dominicales, la fórmula de la inocente víctima individual pudo reproducirse pero con algunos nuevos nombres para los villanos. Ya perdí la cuenta de los melodramas fílmicos modernos en los que diversos inocentes indeterminados son víctimas de jefes y organizadores socialistas y sindicalistas, y también ellos emprenden sus afortunadas huidas individuales.

De manera que, en el mejor de los casos, esta versión tosca de lo “po-

pular" tiene habitualmente dos filos. Tenemos que considerar entonces un tipo muy diferente de argumento, por momentos englobado con la retórica de lo popular y en otros, y con algunas dificultades consiguientes, marcadamente diferenciado de ella. Se trata del interesante planteamiento de que el cine mismo, como medio, es intrínseca o al menos potencialmente radical. Dentro de él se incluyeron varias proposiciones. En primer lugar, está el argumento relativamente simple de que la movilidad como tal —el elemento más evidente de las películas— tiene una asociación necesaria con el radicalismo. Muchas artes y formas tradicionales se identificaron como esencialmente estáticas: los productos obvios de formas sociales inmutables o conservadoras. Estrechamente asociada con este planteo estaba la afirmación de que el cine era inherentemente abierto, en contraposición con las formas relativamente cerradas de otros medios. Estos argumentos se resolvieron en los rechazos, hoy convencionales de lo que se denominó "naturalismo" y "realismo clásico". Tenemos que regresar a esos embrollados y embrolladores conceptos, pero antes debemos considerar más directamente qué aspecto del medio fue el que sugirió estos argumentos inicialmente razonables.

El análisis formal de cualquier nuevo medio o forma es en realidad tan difícil que no debería sorprendernos que, en fases relativamente tempranas, diferentes personas estimaran como decisivos elementos muy distintos, de acuerdo, en realidad, con sus propias presunciones iniciales. Donde el crítico modernista ve movilidad y apertura, el juez de la Suprema Corte vio "meras representaciones de sucesos, ideas y sentimientos divulgados o conocidos". Es inútil tratar de elegir entre ellos. En su nueva facultad de registrar el movimiento, la cámara cinematográfica podía ser analítica o sintética. Rodar la secuencia de una película en cámara lenta es presentar, analíticamente, una nueva manera de ver los movimientos más habituales, y éste ha sido siempre un uso importante: como se manifiesta en los primeros experimentos sobre el modo de correr de los caballos, las extraordinarias y espectaculares secuencias científicas acerca de la formación de nubes o el crecimiento de las plantas, hasta llegar a los muchos y variados empleos dramáticos —la carrera de los amantes y el lento paseo a la muerte—. Al mismo tiempo, la capacidad, mediante el corte y la edición de la película misma, de asociar y combinar diferentes movimientos dentro de una secuencia aparentemente única, hizo posibles muchos nuevos tipos de síntesis, lo que ofreció dimensiones completamente nuevas de la acción representada. Vale decir que en el cine siempre hubo cuadros y flujos. Cómo iban a usarse unos y otros fue siempre una cuestión técnicamente abierta.

Esto tiene sus efectos en la cuestión central de la reproducción, que es

tan crítica para cualquier discusión socialista sobre el cine. Puesto que, podría decirse, es una notoria ilusión suponer que éste no es un medio reproductor extraordinariamente poderoso, en el más simple de los sentidos. Mucho más que nunca antes en las técnicas de impresión, o dentro de la evidente y aún visible mecánica del teatro, el filme es capaz de reproducir lo que en líneas generales cabe considerar una representación simple; en rigor de verdad, ver como si lo hiciéramos con nuestros propios ojos. Entonces, lo que sucede no es sólo que a millones de personas les pareció placentero ver lo que tomaban por representaciones directas de lugares, gente y sucesos distantes o desconocidos. También se da el caso de que, en ese momento cultural extraordinariamente significativo que comenzó con la fotografía, resulta placentera la reproducción de personas y lugares completamente familiares. Así como la gente aún llama, excitada, para decir que alguien o algo que conocen está en la tele —o incluso, en el arrobamiento de la inexperiencia, que ellos mismos están en ella—, del mismo modo muchas personas insisten en ir a ver una película en la que se reproduce en la magia de la luz alguien o algo que ya conocen perfectamente bien. Desde luego, si dejamos a un lado las ideas inducidas sobre la importancia o el prestigio conferidos por esta reproducción selectiva, en todo esto pasa algo más. Se trata básicamente de la valoración de la externalización de imágenes, pero lo que importa, para el argumento, es la amplitud con que se ha valorado el cine como forma aceptada de reproducción directa.

Al mismo tiempo, por supuesto, y desde el comienzo, las propiedades del medio pudieron utilizarse para obtener efectos muy diferentes y hasta opuestos. Las ilusiones simples podían reproducirse directamente y, con el desarrollo de las técnicas, construirse maravillosamente. Las ilusiones complejas pudieron convertirse en lugares comunes. Por otra parte —y aquí se incorpora al argumento un énfasis específicamente socialista—, de esta forma podían mostrarse o demostrarse relaciones verdaderas pero ocultas o encubiertas. En el plano más simple, ya un melodrama teatral decimonónico podía mostrar, en escenas sucesivas, a la familia de un minero pobre y el lujo de Londres hacia el cual había huido la esposa y madre, o por el que había sido seducida. Finalmente, la simultaneidad relativa de lo que por otra parte eran acciones espacialmente distanciadas o separadas pudo reproducirse de manera directa. ¿Pero como qué? ¿Como reproducciones o ilusiones? Puesto que, en un sentido cotidiano ver ambas cosas más o menos a la vez es una ilusión, mientras que verlas al mismo tiempo como elementos fundamentalmente relacionados de un tipo específico de sociedad es reproducir, en esta nueva forma, una interconexión o un contraste reales pero comúnmente invisibles.

Una vez convertidos en técnicas corrientes el corte y el montaje constructivos, esta penetrante interacción de reproducciones pudo aprehenderse como un modernismo, incluso un modernismo revolucionario. Se sostuvo que podían formarse nuevos conceptos mediante la interacción programada de las imágenes. Cuando yo era estudiante, era habitual decir que el montaje y la dialéctica eran formas íntimamente relacionadas con el mismo movimiento revolucionario de pensamiento. No hay duda de que eso fue antes de que hubiéramos visto lo que parecía la misma clase de cosa repetida en mil películas de todos los acentos ideológicos concebibles. Ése fue un período en que en gran medida aún se suponía que lo nuevo era necesariamente radical. Pero pese a ello, como veremos, esta capacidad de superar los límites espaciales fijos, de conectar o hacer chocar acciones por otra parte separadas, de conferir a momentos y fragmentos el poder de una imaginación sostenida o integrada, esta facultad de construir un nuevo flujo o de modificar uno conocido, significa en todo su alcance un gran potencial para la innovación.

Pero es en este punto donde tenemos que considerar simplemente lo que se denominó naturalismo. Los rechazos radicales contemporáneos de éste me impresionarían más si no los escuchara formulados virtualmente de la misma manera por la gente más ortodoxa del cine y el teatro, que notoriamente no sabe qué significa. De hecho, el naturalismo tiene estrechas asociaciones históricas con el socialismo. Como movimiento y como método, se preocupaba por mostrar que las personas son inseparables de su medio ambiente social y físico real. En contraposición con las versiones idealistas de la experiencia humana, en las que los individuos actúan de acuerdo con la providencia, a partir de una naturaleza humana innata o dentro de normas eternas e inmateriales, el naturalismo insistía en que las acciones son siempre específicamente contextuales y materiales. El objetivo de incorporar un ámbito parecido a la vida a la narrativa, el escenario o el cine, era introducir y poner de relieve esta fuerza auténticamente modeladora. Vale decir que el fragmento de vida no era una ayuda fortuita; es mucho más valedera la analogía con el microscopio, en el que pueden examinarse intensivamente las intrincadas formaciones de la vida. El principio conductor del naturalismo, *que toda experiencia debe verse dentro de su medio ambiente real*—en realidad, más a menudo y específicamente, que los caracteres y las acciones son *formados* por el ambiente, como aún suelen decirlo los socialistas—, se concebía como una impugnación radical de todas las formas idealistas consagradas.

Así, pues, ¿qué pasó? Lo que se demostraría decisivo era lo que ya había pasado. Los primeros decorados naturales, reproducciones directas, como los miles que iban a seguirlos en el cine, no se construyeron para

explorar la formación y evolución de una vida; se levantaron como una de las formas especiales del espectáculo: la reproducción del natural; en realidad, precisamente el *set*, el *decorado* [*setting*] en el cual, en la mayoría de los casos, luego se desarrollaron las acciones humanas entendidas de maneras muy diferentes, a partir de supuestos innatos o idealistas. El naturalismo terminó por entenderse como aquello mismo que había impugnado: la mera reproducción; o la reproducción como decorado, envoltorio envoltura para las mismas viejas historias idealizadas o estereotipadas.

En la práctica había cosas que el naturalismo teatral no podía hacer, ni siquiera en su propio interés. Cuanto más proponía su realidad cotidiana, menos podía representar el pensamiento no expresado o acciones que estaban más allá de los ámbitos que escogía. Por lo común, quedó atrapado en habitaciones en las cuales la gente miraba fijamente hacia afuera a través de las ventanas u oía los gritos provenientes de la calle. No obstante, el cine, con el mismo interés, pudo superar enseguida estas limitaciones. El pensamiento no expresado podía representarse visualmente, o comunicarse en la forma de una voz superpuesta a la acción [*voice-over*]. La cámara podía trasladarse e instalarse en cualquier parte. Lo único que faltó, en una escala suficiente, fue el impulso intensamente exploratorio y diagnóstico que era el verdadero proyecto naturalista. Hubo en cambio una apropiación del término como una especie de reproducción *externa* inerte o como—según el *establishment*— el tipo de aburrida “realidad cotidiana” que debía sofocarse para que el libre juego de la mente—ésa es la versión para las relaciones públicas; lo que implica es la privatización deliberada, la voz centrada en sí misma, el grupo de juego ocioso y conversador, la versión burguesa de la leyenda y la fantasía— pudiera expandirse sin obstáculos y hasta adueñarse de todo el nombre del arte.

¿Qué hacen los socialistas en esa compañía? Algunos de ellos, en verdad, ciertas cosas interesantes aunque mixtas. El problema más arduo, para cualquiera de nosotros, es distinguir entre las tendencias culturales radicalmente diferentes que, dentro de toda la formación del cine capitalista, en la práctica terminaron por superponerse. Permítanme comenzar, si es necesario con rudeza, precisamente con una de estas distinciones: que en el tiempo que nos tocó en suerte el burgués disidente no es necesariamente un radical, aunque a menudo así se presenta a sí mismo. La mayoría de las artes serias de los últimos cien años—en el cine tan claramente como en cualquier otra área— es de hecho obra de artistas burgueses disidentes. Pero ocurre como con el anticapitalismo; desde él se puede llegar al socialismo o retroceder a órdenes sociales *precapitalistas* variadamente idealizados: jerárquicos, orgánicos, preindustriales, prede-

mocráticos. No sé quién hizo primero el chiste de que los personajes principales del cine soviético eran los tractores, pero es tan probable que fuera un disidente burgués, y aun lo que se llama un modernista, como el tipo más obvio de reaccionario. Sin duda el cine revolucionario soviético fue estúpida y arbitrariamente detenido en su trayectoria, pero no porque avanzara hacia un mundo en que los hombres y las mujeres realmente trabajaban. De manera similar, uno no hace cine socialista si muestra, como cosa propia de éste, las necedades y frustraciones de la vida burguesa, aun cuando luego muestre, como en esa clásica fórmula burguesa disidente del arte del siglo XX, a un individuo escogido que logra huir de ella y se larga.

En el mismo sentido hay una crisis en ese momento del teatro naturalista en que alguien contempla fijamente por la ventana un mundo del que está aislado. A menudo el arte burgués disidente, incluida buena parte de gran interés y valor, se detiene en ese punto, en un momento de nostalgia o añoranza exquisitas. Pero el rumbo más significativo es la creciente convicción de que todo lo que verdaderamente puede verse en esa ventana es un reflejo: una pantalla, podría decirse, para proyecciones indefinidas; todas las acciones cruciales del mundo en una obra de la psique o de la mente. Las poderosas imágenes resultantes no serán desde luego naturalistas, naturalísticas ni clásicamente realistas. Cuando Strindberg, precisamente en ese punto de la crisis, cambió de opinión acerca de qué era lo que hacía desdichada a la gente, comenzó a escribir obras de gran poder que entonces, en la década de 1890, fueron contemporáneas de las primeras películas y de hecho, tal como las leemos hoy, son en efecto guiones *cinematográficos*: incluyen la fisión y fusión de identidades y personajes; la alteración de objetos y paisajes a través de las presiones psicológicas del observador; proyecciones simbólicas de estados mentales obsesivos: todo, como proceso material, más allá del alcance incluso de su teatro experimental, pero todo, como proceso artístico, a realizarse finalmente en el cine: al principio, como en el expresionismo, en un cine exploratorio; más adelante, en la medida de la disponibilidad de las técnicas, en las habituales películas de terror y crímenes, y en el tipo de anticiencia ficción comercialmente presentada como ciencia ficción.

Dentro de estas vigorosas tendencias (por no mencionar ese cine mayoritario que reestructuraba la narrativa en formas aún más vigorosamente reproductivas y cerradas en su fluir, y tomaba nuevos temas y cuestiones, pero mostraba adaptaciones interesantes, placenteras, hasta emocionantes o conmovedoras sobre cómo *debían ser* estas cosas) puede concluirse poco sentimentalmente que, con toda probabilidad, por momentos los socialistas se sienten solos. Toda la presión de un orden social y por lo tanto

cultural es aún más apta de lo que era para convencernos de que probablemente estemos equivocados. Pero entonces, ¿qué significaría realmente, en la práctica, no estarlo? ¿Qué significaría celebrar las películas socialistas que tenemos y encontrar modos de hacer otras nuevas?

La respuesta tiene diferentes planos. Mi principal interés al poner nuevamente de relieve el significado histórico del naturalismo era preparar el terreno para decir que, en una zona mucho más grande de lo que habitualmente reconocemos, hay realidades sociales que claman por el tipo de documentación seria y detallada, y atención diagnóstica que le eran propias. Pues el argumento socialista central, en todas las cuestiones de cultura, es que la vida de la gran mayoría de las personas ha sido y todavía es casi completamente desatendida por la mayoría de las artes. Puede ser importante discutir estas artes selectivas en sus propios términos, pero nuestro compromiso central debería dirigirse siempre a las áreas de una experiencia hasta ahora silenciosa, fragmentada o francamente mal representada. Por otra parte, como socialistas, no debemos cometer el extraordinario error de creer que la mayoría de la gente sólo se vuelve interesante cuando comienza a participar en acciones políticas e industriales de un tipo previamente reconocido. Ese error mereció el sarcasmo de Sartre de que para muchos marxistas la gente recién nace cuando obtiene su primer empleo capitalista. Puesto que si somos serios en cuanto a la igualdad de la vida política, tenemos que incorporarnos a ese mundo en el cual las personas viven lo mejor que pueden como sí mismas, y por lo tanto vivir necesariamente dentro de todo un complejo de trabajo, amor, enfermedad y belleza natural. Si somos socialistas serios, a menudo encontraremos entonces dentro y a través de esta sustancia real —siempre, en sus pormenores, tan sorprendente y con frecuencia vívida—, las profundas condiciones y movimientos sociales e históricos que nos permiten hablar, con cierta plenitud de voz, de una historia humana.

No pretendo decir que sólo el naturalismo puede hacerlo; en muchas situaciones hay caminos diferentes y a menudo mejores. Pero sí quiero decir que después de tres siglos de arte realista, y después de setenta y cinco años de cine, hay todavía vastas áreas de la vida de nuestra propia gente que apenas se han considerado de una manera seria. A veces se dice que no podremos hacer películas socialistas dentro de ninguna convención naturalista mientras no tengamos el socialismo y podamos mostrarlo. ¿La mera reproducción de una realidad existente no es una pasividad, incluso una aceptación de lo fijo y lo inmóvil? Pero, en primer lugar, esto es pasar por alto la larga historia de nuestros pueblos, en la cual movimientos y luchas, victorias y derrotas particulares alcanzaron sus propias crisis movilizadoras. Es tan grande la parte de nuestra histo-

ria que fue confiscada y falsificada por artistas y productores enemigos, o por los indiferentes que la convirtieron en espectáculo, que sólo en eso hay ya trabajo suficiente para varias generaciones de cineastas. En nuestra propia época también existen esas crisis movilizadoras, esas victorias y derrotas, y una de las cualidades particulares de un socialista serio debería ser que las pueda considerar como son: no con efímeros entusiasmos o desesperaciones de meros partidarios, sino con un compromiso inalterable, en y a través de cualquier argumento o diagnóstico, con las vidas de los trabajadores que siguen adelante, como hombres y mujeres reales, más allá de la victoria o la derrota.

Éste no ha sido, y no será, el único contenido del cine socialista, aunque fue una tendencia rica y perdurable proveniente de muchos países. Hay por lo menos otra área importante, que es particularmente pertinente para aquellos de nosotros que vivimos, a menudo haciendo imágenes, en lo que se denominan avanzadas, pero en verdad son las sociedades inundadas de imágenes. Es aquí donde la tendencia más creativa del arte modernista —que a menudo alcanza su mejor expresión en el cine— puede hallar conexiones con tipos de compromiso social a los que, con frecuencia y bajo presión, ha llegado a oponerse. Quiero decir que el proceso central de la misma elaboración de imágenes, que en contraposición con el flujo encerrado del arte ortodoxo el Modernismo destacó y atravesó, es hoy en sí mismo un gran factor de conciencia y de la conquista de ésta. Hay algún fundamento social real para ello en la difundida desconfianza contemporánea hacia los que se llaman, con demasiada simpleza, los medios. Hoy muchas personas ven y saben que se las describe engañosamente, pero demasiado pocas —y ninguno de nosotros todo el tiempo— saben verdaderamente cómo ocurre esto. La desconfianza meramente malhumorada hacia los estereotipos contemporáneos es a lo sumo defensiva, y a menudo incapacitante. Es mejor la ira vociferada, pero nadie puede vociferar todo el tiempo.

En realidad, a lo largo de todo el camino, desde las formas más simples de rotular, pasando por la manipulación de la trama y la edición selectiva hasta las formas y problemas más profundos de autopresentación, autorreconocimiento y autorrecepción, hay procesos de producción en los que podemos intervenir. Aquí, las propiedades especiales del cine, muy en particular la reunión de zonas de la realidad que en otras circunstancias están separadas y de modos fundamentalmente diferentes de observarla, ya han sido notorias y pueden desarrollarse mucho más. Este trabajo puede realizarse en la raíz o en la rama. Una de las tragedias del modernismo, rebelado contra las imágenes fijas y los flujos y secuencias convencionales del arte burgués ortodoxo, es que se lo presionó y tentó,

a causa del aislamiento mismo en que consistía su condición, para que afirmara su mundo autónomo y por lo tanto primordialmente subjetivista y formalista.

No siempre fue así; no es necesario que siempre lo sea. La rebelión contra la imagen fija y la secuencia convencional puede encontrar conexiones con las zonas de la realidad compartida donde todos estamos inseguros, atravesados por diferentes verdades, expuestos a condiciones y relaciones diversas y cambiantes, y todo esto dentro de estructuras de la sensibilidad —no ideas y compromisos formados que desde luego también persisten— que pueden alcanzarse en su carácter de comunes: comunes en el sentido en que tan a menudo las vemos en el pasado, cuando personas por otra parte separadas o aisladas comprobaban que sus ideas se formaban, sus sentimientos se modelaban y sus percepciones cambiaban de modos que para ellas parecían muy personales pero también eran históricos.

Esto en la raíz: las imágenes profundas que nos absorben y que en un sentido real son nuestra historia. Pero en la práctica del cine, lo mismo que, según creo, en la novela, hay formas accesibles que ya son parte de esa larga composición de lo popular que con demasiada ligereza se desecha como arte comercial. ¿Quién, por ejemplo, podría encontrar una forma más apta para la exploración de las instrucciones engañosas —ese ocultamiento o contradicción de verdades, a partir de intereses reales pronunciadamente opuestos— que la forma aparentemente conocida de cierta historia detectivesca, historia de espionaje, *thriller*, informe de investigación? El hecho de que las verdades comúnmente reveladas o expuestas por los mecanismos habituales sean arbitrarias o triviales, o se tramén con seguridad para llegar al peligroso extranjero o al rudo agente enemigo, no debería verse como un obstáculo. Puesto que todas estas formas aparecieron en una cultura radicalmente dislocada que ocultaba la mayoría de las verdades sobre sí misma. El falso héroe que revela todo pero en realidad no revela nada —sólo su presunta agudeza y la restauración temporaria de lo que tal vez pase por un orden— es simplemente la adaptación de la forma; no es necesario que sea, y en rigor de verdad en el nivel más serio no puede ser, su verdadera definición. Hay en este momento delitos y deslealtades ocurriendo a nuestro alrededor, por todas partes, y realmente es necesario investigarlos, no con la retórica cerrada de una declaración política ya desconocida, sino de las maneras complejas y sorprendentes en que verdaderamente suceden y dentro de un orden social del cual cualquier investigador serio llegará a saber que él es tanto participante como observador idealizado.

Tales son algunas de las ramas que deberíamos ocupar. Desde luego, sé que es mucho más fácil decirlo que hacerlo. Todos hemos captado, en

su pulso mismo, las realidades materiales de esa larga apropiación capitalista de lo popular, y su apenas menos perturbadora indiferencia hacia lo genuinamente diferente. Pero estamos en una situación muy extraña y tal vez llena de esperanzas. En este mismo momento todas las grandes cosas están contra nosotros, pero dentro de lo que es un orden social y cultural no sólo muy poderoso sino también excepcionalmente inestable, hay fuerzas en movimiento cuyo resultado nadie puede predecir. Hay una fuerte y activa generación de cineastas y videastas verdaderos y posibles, más viva y ansiosa por lo que comienza a hacer y quiere hacer que en cualquier momento anterior, y tal vez más compatible. La respuesta a una acción tan evidente y abrumadora como la huelga de las minas de carbón ya es, en esta etapa temprana, más alentadora en el cine y el video que en cualquier otra de nuestras artes.

Entretanto, la economía del cine ha cambiado radicalmente, y en su coexistencia con la televisión y las nuevas formas e instituciones de distribución dista hoy de ser el monopolio de antaño, aunque los viejos y nuevos oligopolistas aún conserven la mayor parte del terreno. No obstante, allí está: sólo unas pocas de las películas exhibidas en este festival se realizaron en simples condiciones de apoyo. ¿Qué socialista, de todas maneras, esperaría, en el mundo que nos tocó en suerte, que fuera más fácil para él que para nuestro hermano y nuestra hermana que nos precedieron? Es comprensible que se tomaran todos los atajos: lo popular de manera tan inherente como si se tratara de nuestro propio territorio; el medio como intrínsecamente abierto y móvil, antes de que nos enteráramos de que la mayoría de las dislocaciones y contradicciones serían, con gran fuerza, nuestras dislocaciones y contradicciones; lo exploratorio, lo experimental y lo innovador como pertenecientes de manera predeterminada a nuestro lado. No obstante, por haber tenido que conocer estos atajos estamos en condiciones de haber aprendido algo y de seguir, alentados, hasta encontrar nuestros propios caminos.

Cultura y tecnología

La alta tecnología puede distribuir baja cultura: no hay inconvenientes. Pero la alta cultura puede persistir en un bajo nivel tecnológico: así se ha producido en su mayor parte.

En general, el pensamiento sobre las relaciones entre cultura y tecnología llega hoy a este tipo de conclusiones, plausibles pero desesperanzadas, y en ellas se detiene.

En un período de lo que es sin duda gran innovación técnica en la producción y distribución cultural y en sistemas de información de todo tipo, será esencial ir más allá de estos antiguos términos. No obstante, actualmente hay una verdadera coalición (que incluye no sólo a conservadores culturales sino a muchos aparentes radicales), que afirma que las nuevas tecnologías son una gran amenaza. Los conservadores culturales dicen, en esa jerga otrora elegante, que la televisión por cable será la apertura final de la caja de Pandora, o que las transmisiones vía satélite aventajarán a la torre de Babel. En cuanto a las computadoras, desde esa avalancha de discusiones sobre si podían o no escribir poemas, la mayoría de los viejos intelectuales culturales, de variadas posiciones políticas, han decidido que lo mejor es ignorarlas.

Al mismo tiempo, sin embargo, en aspectos muy diferentes, una nueva clase de intelectuales ya ocupa y dirige los ámbitos de las nuevas tecnologías culturales y de la información. Hablan con desenvoltura de su "producto" y su marketing planificado, y tienen estrechas relaciones con las grandes corporaciones proveedoras y la miríada de nuevas agencias especializadas situadas en sus intersticios. Dentro de economías primarias expuestas y declinantes, se orientan hacia una nueva fase de consumo mismo "posindustrial" expandido, con modelos y un vocabulario sólidamente basados en los Estados Unidos.

Al observar todo esto, muchos radicales se retiran a posiciones defensivas: identificar las nuevas tecnologías con las corporaciones que las controlan, y a unas y otras con una nueva y desastrosa fase de "hipercapitalismo paranacional". Las fuerzas que identifican son reales, pero todo cuanto se deriva de una posición tan poco elaborada es una serie de observaciones de menosprecio y de campañas defensivas, que en muchos casos conducen a una alianza tácita con los defensores de las antiguas instituciones privilegiadas y paternalistas o, peor, con las desfallecientes ideas del viejo argumento cultural: una alta cultura que debe preservarse y, a través de la educación y el acceso, extenderse a todo un pueblo.

Ninguno de estos es el adecuado. Hay que volver a exponer en nuevos términos aun el mejor de los argumentos anteriores. En cuanto al resto, lo que tenemos es una impía combinación de determinismo tecnológico y pesimismo cultural. Es esa combinación la que ahora debemos desentrañar y explicar.

En los primeros años de existencia de cualquier tecnología genuinamente novedosa, tiene especial importancia quitarse de la cabeza el determinismo tecnológico habitual que casi inevitablemente llega con ella. "Las computadoras se encargarán de todo." "La oficina sin papeles de los años noventa." "El Mundo del Mañana del cable y el satélite."

El supuesto básico del determinismo tecnológico es que una nueva tecnología —una máquina de imprimir o un satélite de comunicaciones— "surge" del estudio y la experimentación técnica. Luego cambia la sociedad o el sector del cual ha "surgido". "Nos" adaptamos a ella, porque es el nuevo medio moderno.

Sin embargo, virtualmente todos los estudios y experimentos técnicos se emprenden dentro de relaciones sociales y formas culturales ya existentes, típicamente con objetivos que en general ya están previstos. Por otra parte, una invención técnica tiene como tal una significación social comparativamente pequeña. Sólo adquiere importancia general cuando se decide invertir en ella con la meta de la producción y se la desarrolla conscientemente para usos sociales particulares; es decir, cuando deja de ser una invención técnica para transformarse en lo que propiamente puede llamarse *tecnología* disponible. Estos procesos de selección, inversión y desarrollo son desde ya de un tipo social y económico general, dentro de relaciones sociales y económicas existentes, y en un orden social específico se los concibe para usos y beneficios particulares.

Podemos considerar dos ejemplos, que muestran que las cosas ocurren así pero tienen interesantes diferencias internas. Cabe decir que el inicio de la radio fue el descubrimiento científico de las ondas radiales

por parte de Hertz, descubrimiento en sí mismo basado en lo que ya se conocía sobre la conducción eléctrica. Muchos se pusieron a experimentar con su transmisión, que al cabo de veinte años demostró ser posible a través de grandes distancias. Lo que se tenía en mente en esta etapa era un nuevo sistema auxiliar, o aun sustituto del cable telegráfico o telefónico, que pudiera transmitir mensajes individuales a largas distancias o a lugares a los que por razones físicas los cables no podían llegar. Cuando se comprobó su viabilidad, las empresas telefónicas y telegráficas existentes mostraron interés, lo mismo que las instalaciones militares que necesitaban mejores sistemas de señales. Hubo entonces desarrollos significativos en los términos de estos intereses existentes, aunque el sector original de los radioaficionados y la radio experimental subsistió y en verdad todavía sigue activo. No había nada en la tecnología como tal que la orientara en ninguna otra dirección.

Pero en una dimensión social y cultural mucho más amplia, precisamente en esa etapa histórica, había una búsqueda y demanda activas de nuevas clases de aparatos para el hogar, en este caso que ofrecieran noticias y entretenimientos. Se realizaron entonces intensas investigaciones para producir un radioreceptor doméstico, lo que demostró ser relativamente fácil. Su desarrollo activo sufrió la oposición de los antiguos intereses telegráficos y telefónicos, cuyas señales podían ser interferidas, y de los gobiernos, que no querían que los canales de las instalaciones internas fueran saturados (y, se dijo, trivializados) por la "radiodifusión" general. No obstante, las compañías de comunicaciones existentes, sobre todo, tomaron la decisión de lanzar al mercado los receptores y crear una demanda pública para ellos. La medida se reveló muy exitosa, y entonces fue necesario pensar en nuevos modos tanto de programación como de financiamiento.

Una vez más, no hubo nada en la tecnología que determinara estos planes. Las ideas sobre la programación iban desde el "transportador común", como en los sistemas telegráficos y telefónicos, pasando por programas "auspiciados", como en el sistema norteamericano, hasta empresas proveedoras controladas por el estado o con licencia de éste. Las diversas decisiones en favor de uno u otro mecanismo, con todos sus efectos culturales específicos, se tomaron de acuerdo con disposiciones políticas y económicas ya existentes en las sociedades en cuestión, dado que la tecnología, naturalmente, era compatible con cualquiera de ellas.

No se trata, en consecuencia, del caso de una invención técnica conducente a instituciones sociales o culturales. La invención misma se desarrolló, dentro de las formas y posibilidades existentes, en dos tecnologías sistemáticas alternativas: la radiotelefonía y la radiodifusión. Esta

última, a su vez, evolucionó hacia sistemas culturales alternativos y contrastantes, debido a elecciones que estaban más allá de la tecnología misma. Estos hechos se conocen razonablemente bien. ¿En interés de quién, entonces, puede reducirse la verdadera historia, en toda su complejidad pero también en su apertura en cada etapa, a la proposición sin sentido de que "la invención de la radio cambió la vida de millones de personas"?

El caso de las transmisiones satelitales comienza en parte de la misma forma, pero con una diferencia clave. La utilidad general de los satélites de comunicaciones se había planteado como hipótesis antes de que fueran viables. Lo que se preveía era un progreso comparable al de las primeras señales de radio: podían mejorar las señales provenientes de los transmisores existentes con base en tierra —ya fuera en telefonía o finalmente en radioteledifusión— y llevarlas a muchos lugares hasta entonces inaccesibles. En definitiva, en ese término aparentemente neutro, "inaccesibles", iba a haber todo un mundo de significación política.

El factor clave, sin embargo, fue que en este campo la tecnología satelital dependía completamente, al principio, de grandes investigaciones, desarrollos e inversiones en un campo muy diferente: el de la coherencia militar y sus sistemas asociados de comunicaciones y espionaje. Toda la inversión y producción primaria se centraba en este campo militar. Siguió los constantes desarrollos civiles en telegrafía y telefonía, y hubo entonces una etapa crítica en que fue viable que la tecnología se entrelazara con los por entonces bien establecidos sistemas de difusión televisiva. En este punto, dentro de la tecnología misma, la cuestión es relativamente neutra. Los satélites pueden usarse para mejorar y ampliar las señales y para la retransmisión rápida de señales remotas. Ambos usos son ventajosos, aunque el primero tiene que compararse con otros tipos de mejoramiento y ampliación de las señales, por ejemplo mediante las nuevas formas de cable. Eso es lo más lejos que nos lleva la discusión tecnológica. Pero es evidente que no nos lleva tan lejos como lo está haciendo el desarrollo real: un desarrollo neciamente referido a la tecnología "inevitable".

Puesto que hay por lo menos tres propósitos generales, derivados no de la tecnología sino de todo el orden social. Primero, una gran presión por parte de las corporaciones manufactureras y sus aliados en los gobiernos para iniciar una nueva fase de incorporación al mercado. En un nivel ésta consiste en el desarrollo de sistemas de transmisión y recepción íntegramente satelitales, que puedan venderse a los gobiernos y venderse o alquilarse a otras corporaciones. En otro nivel significa dar origen a una nueva gran demanda doméstica, ya de receptores hogareños de señales satelitales, ya de distribución mediante estaciones en tierra a tra-

vés de nuevos y más elaborados sistemas de cable (que también podrían ser ventajosos con independencia de los satélites e incluso preferibles a éstos, mediante el uso de transmisores corrientes). Es característico que todos estos desarrollos, con sus numerosas complejidades técnicas, se discutan como si sólo fueran técnicos. No obstante, se relacionan primordialmente —en especial por la urgencia con que se promueven en la actualidad— con intenciones industriales más que culturales, y siguen muy de cerca las principales líneas de fuerza de las instituciones económicas y políticas.

El segundo propósito está aún menos determinado tecnológicamente. En los centros más poderosos existe una clara intención de emplear esta tecnología para pasar por alto —literalmente, para volar por encima de— los actuales límites nacionales culturales y comerciales. El satélite se considera el medio moderno ideal para penetrar en áreas culturales y comerciales hasta hoy controladas o reguladas por autoridades nacionales "locales": es decir, sociedades con sus propios dispositivos y gobiernos. En los planes de distribución de las corporaciones productoras de cine, televisión y deportes, y en las estrategias de marketing y publicidad de las empresas multinacionales, los satélites, por sí solos y asociados al cable, son nuevos modos críticos de acceso.

El tercer propósito se conecta parcialmente con el anterior: una penetración en áreas *políticamente* cerradas, o de monopolios políticos relativos, como ya ocurrió con la radio de onda corta. En cualquiera de estos objetivos se plantean inconvenientes con respecto a la soberanía legal de los espacios aéreos nacionales, pero contra ésta se alza la ideología de la libertad de los cielos, y también una gama de iniciativas de connivencia, mediante la instalación mar adentro y corporaciones "locales" que actúan de testaferrós. Las decisiones, en todo este campo de acción, son evidentemente económicas y políticas, con un alcance que va mucho más allá de la tecnología.

De tal modo, la situación real no es de determinismo tecnológico, ni siquiera en una versión refinada de éste. La sensación de que ciertas tecnologías nuevas son inevitables o imparables es producto del marketing abierto y encubierto de los intereses pertinentes. No obstante, en la práctica recibe la vigorosa ayuda de una modalidad de pesimismo cultural, cultivada por personas muy diferentes y hasta aparentemente opuestas.

Las raíces del pesimismo cultural son profundas. La argumentación en términos de tecnologías e instituciones es sólo un primer nivel. No obstante, hay que abordarla directamente:

A primera vista, vemos simplemente predicciones calamitosas basadas

en prejuicios fáciles de suscitar contra la maquinaria desconocida. Diarios, revistas baratas, cine, radio, televisión, libros de bolsillo, cable y satélites: cada fase fue anunciada como un desastre cultural inminente. No obstante, también hay etapas de asentamiento en que, ya absorbidas las tecnologías antes innovadoras, sólo las nuevas formas son una amenaza. Al mismo tiempo, por lo común no está claro si sólo se alude a las tecnologías. Más allá del escalofrío (que yo presencié materialmente) ante la sola mención del cable y el satélite, hay una posición más acabada. "Desde luego, no se trata sólo del cable sino del tipo de basura que enviarán a través de él." Frente a la moderada pregunta: "¿Por quién, y con el asentimiento de quién?", hay una gama de respuestas, desde las corporaciones capitalistas reconocibles —la versión radical, aunque, ¿cuán radical se supone que no se puede detenerlas?— hasta lo que prudentemente se llama el mundo moderno (lo que se quiere decir es la gente moderna): "Piénsenlo, treinta, cien canales. ¿Qué podrían transmitir sino basura total?"

La fórmula subyacente a este tipo de objeción es el contraste entre la "cultura minoritaria" y las "comunicaciones masivas" que se planteó y desarrolló en cada etapa de las nuevas tecnologías culturales. En cualquier fase determinada, se mezcla con la objeción a alguna nueva tecnología presente, pero su fundamento es siempre una posición social y política. Así, en nuestros propios días los libros impresos —el primer ejemplo evidente de reproducción mecánica múltiple y finalmente de distribución "masiva"— se sitúan típicamente, junto con algunas ediciones de bolsillo y otras excepciones, en el lado minoritario de la fórmula. En el transcurso del siglo XX, la radio y la música grabada —esas otras tecnologías antaño nuevas— también se pasaron en parte a este lado, junto con algunos filmes, dado que para contraponerla a ellas ahora está la nueva bestia tecnológica de muchas cabezas —la televisión—. No sólo hay, en consecuencia, un cambio selectivo de tecnologías. Hay también un pasaje a la defensa de ciertos tipos de "instituciones responsables del servicio público".

Respeto parte de esta defensa. Todavía me basaba en ella en *The Long Revolution*, aunque también intentaba superarla con algunos principios nuevos, completamente diferentes. Los desarrollos producidos desde 1959 han modificado la situación y clarificado la necesaria discusión. Ahora es evidente que resulta imposible identificar cualquier institución de "servicio público" sin relacionarla a la vez con el orden social dentro del cual actúa. Esto puede mostrarse con mucha claridad en la evolución real de instituciones de "servicio público": por ejemplo, la BBC de Gran Bretaña. Cierta tipo de "servicio público", que atravesó etapas de paternalismo hasta genuinos intentos por hacer que hubiera un acceso más ge-

neral a diversas clases de trabajos serios, fue posible e importante en un período de protección, regulada por el estado, contra la competencia del mercado. Cuando esta protección se eliminó, en la televisión y luego en la radio, las definiciones de "servicio público" no desaparecieron pero en la práctica se debilitaron y en ciertas áreas se volvieron totalmente residuales. Por su carácter mixto, es una crónica difícil de analizar. Hubo una combinación de trabajo sustantivo e innovador con viejas y nuevas formas de monopolio y control. Los períodos de apertura y diversidad relativas se alternaron, dentro de las mismas formas institucionales, con otros de clausura y privilegio. El contraste con los sistemas íntegramente comerciales de otros lugares deja un saldo favorable para estas formas de "servicio público". El contraste con un sistema comercial autóctono modificado es más complejo. El sistema de "servicio público" tiene algunas ventajas residuales pero el comercial brinda oportunidades importantes de trabajo con independencia de un empleador monopólico. Por lo tanto, lo que tenemos que comparar no son sólo los sistemas e instituciones culturales sino las cambiantes formas de su entrelazamiento con una sociedad capitalista en desarrollo.

Quedan muy pocos contrastes absolutos entre una "cultura minoritaria" y las "comunicaciones masivas". En definitiva, esta situación tiene que rastrearse hasta las raíces profundas de la misma "cultura minoritaria", pero antes podemos considerarla en un nivel más accesible. Las instituciones privilegiadas de la cultura minoritaria, portadoras de tanto trabajo serio e importante, libraron durante muchos años una batalla perdida contra las poderosas presiones de una cultura auspiciada por el capital. Ésta es la fuente más evidente de pesimismo cultural. Pero su fuente más profunda es la convicción de que lo que puede ganarse no es otra cosa que el pasado. Esto es así porque, por otras razones, hay un rechazo decidido de cualquier orden social y cultural genuinamente alternativo. Ocurre en la teoría, con las firmes objeciones a nuevas formas de democracia o socialismo. Pero ocurre aún más en la práctica, con el entrelazamiento efectivo —hoy claramente visible— entre las condiciones sociales de las instituciones privilegiadas y el orden social vigente en su conjunto.

Todavía hay algunas asimetrías genuinas entre la vieja cultura privilegiada y el mercado comercial cultural importado y autóctono. Es a partir de ellas que se montan las defensas más plausibles. Existen aún normas auténticas en el arte y la opinión seria. No obstante, dentro de todas las instituciones privilegiadas accesibles, desde la BBC hasta las universidades dominantes, pasando por el Consejo de las Artes y el Consejo Británico, en su mayoría esas normas son inseparables de las condiciones sociales establecidas. Hoy destacan positivamente sus conexiones con las

formas estatales y teatrales-estatales, monárquicas y militares, y con los estilos todavía residualmente preferidos del *rentier* y la casa de campo. Algunos de sus defensores ven una esperanza en las asimetrías existentes en ciertas áreas sensibles, como la moralidad pública, la religión, la ortodoxia del lenguaje y la conservación de las artes tradicionales. Pero hoy existe un vínculo funcional demasiado fuerte entre una cultura privilegiada ya débil y las grandes fuerzas económicas mediante las cuales su orden social de aprobación general debe, bajo presiones propias, reproducirse y sobrevivir, para que haya alguna posición cultural genuinamente independiente del tipo de la antigua "minoría". En rigor de verdad, a medida que las antiguas instituciones elegantes, que se habían supuesto permanentemente protegidas, son reducidas una tras otra por los imperativos de una fase más dura de la economía capitalista, no es sorprendente que exista únicamente un pesimismo azorado y ultrajado. Puesto que no hay nada que la mayoría de ellas quiera ganar o defender sino el pasado, y un futuro alternativo significa precisa y obviamente la pérdida final de sus privilegios.

Así, dentro de los términos de la vieja fórmula —la "minoría" contra las "masas"— hay una batalla perdida que sus participantes más reconocidos no pueden querer ganar en ninguna condición real.

"Todo se reduce al dinero", dicen hoy voces entristecidas. Sin embargo, el dinero actúa de muchas formas. En la antigua cultura privilegiada, una condición del respeto de sí mismo era que los fondos fueran habitualmente indirectos. Provenían de mecenas ilustrados, trusts responsables, legados caritativos y personas de recursos independientes. "Recursos independientes": esa era la clave del arco. No era necesario, y a decir verdad era descortés, buscar detrás de esta independencia de disposición la prueba de su verdadera dependencia de un sistema general de propiedad, producción y comercio. A medida que aumentó la necesidad de dinero, hubo una nueva fuente, al parecer no problemática, con la cual ya había conexiones estrechas dentro de la clase: el estado ilustrado, que encauzaba parte de los ingresos impositivos en esa admirable dirección. Pero, una vez más, si alguien miraba por detrás, como comenzaron a hacerlo algunos contribuyentes, estaba la vulgar pregunta de por qué debían pagarse impuestos para apoyar instituciones minoritarias y objetivos culturales autónomos. La inercia mantuvo el flujo de algunos fondos indirectos de ambas clases, pero con el incremento de los costos surgió repentinamente el nuevo umbral ideológico: los fondos directos. Pero si se aceptaban fondos directos, ¿acaso no se aceptaba también una cultura francamente *comercial*? Entre costumbres y señales contradictorias, el pesimismo, en algunos, se transformó en desesperación.

Sin embargo, sólo en algunos. Pronto se encontraron nuevos términos mínimos como hojas de parra. "Una asociación ilustrada de los sectores público y privado": esa vieja amiga, la "economía mixta". Pero luego fue la presión para *reducir* el sector público, en una nueva fase de la competencia capitalista, que de todas formas creaba la necesidad de fondos directos "privados". Otra hoja de parra, rápido: el "patrocinio". Esa querida y vieja palabra, ya que, ¿añtano el patrocinador no era acaso un padrino? De tal modo, nada de vulgares contrataciones. Patrocinio. Creación de promesas. Promesas de dinero.

Este sistema se desarrolla hoy muy rápidamente en las instituciones de la radiotelevisión. El problema de las instituciones electrónicas, en general, ha consistido en que, a diferencia de todas las anteriores relaciones comerciales capitalistas, no tienen puntos de venta directos. Las máquinas receptoras pueden venderse directamente, pero debido a la naturaleza de la transmisión no hay puntos de venta para los programas reales. Por lo tanto, el financiamiento de la producción se estableció de otras maneras: mediante subsidios estatales directos; mediante aranceles a las licencias, en sociedades donde, en la combinación estado/capitalistas, el elemento estatal era relativamente fuerte; o mediante fondos generales provenientes de la publicidad, ya fuera directamente para producciones específicas o en pausas "naturales" sistemáticamente construidas.

La prensa "popular ya había adoptado la opción publicitaria" (en los nuevos tipos de pasquines comerciales de entretenimientos y deportes de elevadas tiradas) como medio para reducir el precio de tapa y con ello aumentar la circulación. En un nivel más profundo, la opción era también una manra de extender y organizar una nueva clase de mercado "de consumo", en etapas críticas de la manufacturación interna y de ampliación de los derechos políticos electorales. El primer objetivo fue considerado como un mero "sistema de apoyo" a una función comunicativa primaria, pero el segundo, más profundo, siempre fue más fuerte. Lo que antes se veía como un equilibrio relativo se inclinó notoriamente hacia las prioridades mercantiles "consumistas" y electorales. En lo profundo de sus propias formas, los diarios modificaron las definiciones de sus objetivos manifiestos. Se conservaron ciertos elementos necesarios, pero hubo una definición cada vez más abierta del éxito o fracaso de una publicación en términos de la condición requerida por sus anunciantes: el suministro confiable de un segmento de compradores. Bajo estas presiones, se produjo entonces una rápida desaparición de diarios. Esto es evidente no sólo en el reducido número de títulos sino en la forma de las publicaciones que aún se describen convencionalmente como tales, pero cuyo contenido habitual de noticias es típicamente de menos del diez por ciento. En la

actualidad se trata cada vez más de hojas tabloides de entretenimientos y publicidad, con resúmenes de noticias simplificadas y agresivas posturas de opinión. Puede decirse que en Gran Bretaña sólo sobreviven tres diarios nacionales, en cualquier sentido antiguamente reconocible. No, obstante, aun éstos dependen íntimamente de la asociación con el suministro a los anunciantes de lectores de posición relativamente acomodada. En muchos de estos casos, la cola mueve al perro con tanto vigor que se está convirtiendo con rapidez en lo que define la utilidad de cualquier perro.

En la radioteledifusión, ya se trate de sistemas directamente comerciales o protegidos por el estado, ha habido un cambio comparable de funciones. Las producciones se estiman en términos de la cantidad de personas que, movidas por algún interés, pueden encauzarse hacia uno u otro sistema. Como en los diarios, las cifras que determinan la "viabilidad" de una producción fueron infladas enormemente por un sistema especializado de cómputos. Lo que se llama "vasta muchedumbre" en una final de copa o en una coronación —cien mil personas— se considera una cifra de audiencia insignificante o fallida. Las presiones para adaptarse a las condiciones de la competencia por un mercado predecible y compacto de gran tamaño se racionalizan como si fueran una cuestión de relaciones responsables con gente de verdad. Las presiones primarias reales se ejercen en procura de fondos publicitarios directos o una parte más grande del mercado político y cultural, del cual dependen en definitiva todos los sistemas indirectos. Es aquí donde aparecen especialmente los patrocinadores, los nuevos padrinos.

La asimilación cultural ha sido muy rápida. A viejas instituciones y competencias se asocian hoy, como cosa corriente, nombres comerciales como el primer elemento de su descripción. Estas descripciones brotan con tanta facilidad de voces contratadas, que parece razonable preguntar cuánto tiempo pasará antes de que otras formas de competencia recorran el mismo camino. ¿Veremos pronto unas "Elecciones Generales British Chemicals"? Con seguridad, así se ahorraría todo el dinero gastado en las horas extras de la burocracia. Elecciones complementarias refñidas facilitarían la penetración en el mercado de corporaciones que hubieran puesto su mira en ciertos sectores del Reino Unido. El auspicio comercial podría financiar elegantes elecciones abiertas de funcionarios sindicales. Si estos ejemplos parecen (como deberían parecer) fantásticos, de todos modos no serían mucho más sorprendentes de lo que lo fue, para una generación anterior, la definición de los torneos ingleses de cricket mediante los nombres de empresas de seguros y tabacaleras. Los poderes de decisión del dinero publicitario de las corporaciones son hoy tan grandes que una amplia gama de conocidas actividades sociales, efectivamente finan-

ciadas con fondos propios en períodos anteriores y mucho más pobres, pasan a depender, para su supervivencia, de los favores calculados de este nuevo sector de patrocinio y predominio.

Este proceso se vincula a movimientos mucho más amplios de la sociedad: una cultura cada vez más basada en el hogar; la reunión electrónica más que física; grandes alzas de los costos de producción, en parte debidos a mejoras relativas en los salarios de los trabajadores de la actividad pero también abundantemente inflados por la adaptación a las normas de un mercado cultural internacional, que ha recompensado a los sectores más favorecidos en el nivel de las fortunas especulativas. Lo que importa, entonces, es la interpretación ideológica, que influye directamente en las decisiones políticas. Las nuevas formas de patrocinio se interpretan como "dinero gratis", en contradicción incluso con el antiguo principio capitalista de que alguien, en alguna parte, tiene que pagar, dado que "el dinero no crece en los árboles". Dentro de este nuevo sistema de lisonjas, aun los hombres y las mujeres liberales, que buscan solución a las cuentas en las comisiones, se convencen de que tienen que creer en el maná: el *maná de la riqueza*, la nueva marca moderna.

No hay dinero gratis. Todo se gasta con objetivos calculados y habitualmente reconocidos: en el comercio inmediato, pero también para reemplazar una asociación no saludable por otra saludable (como el auspicio de los deportes por parte de las empresas tabacaleras) o para dar seguridades a los llamados "formadores de opinión" o para fortalecer, como se expresa solapadamente, una "imagen pública". El maná específico es para esto y aquello. El maná general es para la reputación pública del capitalismo. Pero es un maná paranacional, de los verdaderos padrinos paranacionales, el que ahora debe considerarse con el mayor detenimiento.

En sus formas comúnmente previstas, las nuevas tecnologías del cable y el satélite, debido a que pueden representarse como socialmente nuevas y por lo tanto como creadoras de una nueva situación política, son esencialmente paranacionales. Pretextando razones técnicas, se instará a las sociedades existentes a que suavicen o eliminen virtualmente todas sus facultades regulatorias internas. Si el precio incluye unas pocas actitudes legales no problemáticas, o gestos en favor del interés "comunitario", se pagará. "No sólo gratis sino con la boca limpia e interesado." Los verdaderos costos, mientras tanto, se pagarán en otra parte. Las entidades políticas nacionales sobrevivientes serán quienes paguen o dejen de pagar los costos y consecuencias sociales de la penetración de cualquier sociedad y su economía por parte del ampuloso sistema paranacional. Los costos se pagarán en la magnitud del desempleo, en la medida en que las industrias nacionales sean dejadas a un lado y se reduzcan. Las

consecuencias recaerán en regiones marginales e improductivas, ya omitidas por la industria pero cada vez menos atendidas por los nuevos sistemas de distribución basados en la ganancia (cable o correo comercial). Más allá de éstos podemos prever las medidas defensivas de último recurso para preservar una identidad social penetrada y asolada y su orden social declinante.

¡Dinero gratis! Los padrinos nos llevan a un punto en que en todas partes parecerá más barato arruinarse ininterrumpidamente o simplemente abandonar. Se conseguirá que el conocido principio alternativo del suministro común de todos los servicios comunes necesarios parezca un utopismo en retirada, aunque sigue siendo nuestra única esperanza realista de sistemas de comunicaciones variados y sensatos.

Si esto es lo que hay que resistir, no basta con oponerse a esta o aquella tecnología. Cualquier oportunismo de ese tipo fracasará, y mecedidamente. Tampoco hay ningún otro aliado listo en el lugar apropiado. Para esta finalidad, el estado capitalista no está disponible; hoy es parte de las agencias de la ofensiva. Es diferente el caso de las instituciones sobrevivientes de política autónoma y patrocinio selectivo, como la BBC y el Consejo de las Artes de Gran Bretaña. En las áreas decisivas, hoy se ven desbordadas, y se unirán a las nuevas formas o se retirarán a cultivar intereses más restringidos o más notoriamente residuales, basados en unas pocas minorías accesibles. Dentro de las formas del pesimismo cultural, muchas personas preocupadas ya se han adaptado a este futuro más menguante. Pero lo que debemos destacar entonces es cómo afecta esto a lo que aún se llama "cultura minoritaria en sí misma".

Ya resulta significativo que muchas instituciones y formas minoritarias se hayan adaptado, incluso con entusiasmo, a la moderna cultura capitalista corporativa. Esto es así en la práctica cotidiana, donde un mercado graduado tiene cierto espacio para ellas. Es así en el hecho de que las áreas metropolitanas del teatro y la ficción seria se hayan incorporado de buen grado a los manejos mercantiles del patrocinio y los premios. Las instituciones básicas de la edición y la distribución, en cualquier caso, han sido adaptadas a los lineamientos principales de la moderna venta corporativa. Muchos otros tipos de empresas artísticas, confiadas en la seriedad y validez de sus proyectos, hacen fila ante las puertas de las oficinas de las corporaciones, en procura de un auspicio económico.

Nada de esto puede seguir durante mucho tiempo —a decir verdad, en cierto modo nada puede siquiera comenzar— a menos que se realicen ya adaptaciones más profundas. Lo que se considera como mero "apoyo económico" nunca se queda en eso. Con la vigencia de las instituciones

patrocinadoras y directivas, la misma producción sufre un proceso ininterrumpido de homogeneización. Durante algún tiempo esto se puede enmascarar bajo los elementos reales de la cultura minoritaria: el trabajo con el pasado, que aún parece sobrevivir y prosperar en sus propios términos; o el trabajo en áreas altamente especializadas, típicamente asociado con organizaciones e intereses académicos. Cada uno de ellos es importante, pero no puede haber una plena y auténtica cultura minoritaria en tan limitados términos. Siempre son la práctica y el uso contemporáneos los que hacen de estos elementos y especialidades una *cultura*.

Hay ahora variadas y activas prácticas y políticas contemporáneas. Pero es necesario identificar dentro de ellas ciertas formas adaptativas y dóciles. Así, una nostalgia relativamente abierta y adaptativa satura hoy las artes minoritarias: en las reproducciones contemporáneas de las maneras más graciosas y elegantes de períodos seleccionados del pasado: en las casas de campo y un antiguo orden "pastoral"; en la literatura y la música "clásicas"; en las biografías de los antaño brillantes y poderosos; en el gusto por los mitos festivos y sugerentes. A su flanco, un abierto exotismo: del pasado imperial y colonial; de lo pintoresco periférico y a menudo dominado por la miseria; de versiones del primitivismo.

Pero estos contenidos manifiestos, que constituyen un inventario tan prolongado del arte y la literatura actuales de minorías, son principalmente sus formas compensatorias. Sus verdaderas formas adaptativas tienen una superficie mucho más dura y áspera. Aquí es donde resulta necesario que consideremos las dos caras del "Modernismo": las formas innovadoras que desestabilizaron las formas fijas de un período anterior de la sociedad burguesa, pero que a su vez luego se estabilizaron como las versiones más reductivas de la existencia humana en toda la historia cultural. Las imágenes originalmente precarias y a menudo desesperadas —típicamente de fragmentación, pérdida de identidad, pérdida de los fundamentos mismos de la comunicación humana— se transfirieron de las composiciones dinámicas de artistas que, en su mayoría, habían sido literalmente exilados y tenían muy poco o ningún terreno en común con las sociedades en que estaban varados, para convertirse, en una superficie efectiva, en un *establishment* "modernista" o "posmodernista". Éste, cercano a los centros del poder corporativo, considera la inadecuación humana, el autoengaño, la representación de roles, la confusión y sustitución de individuos en relaciones transitorias y hasta la mentirosa paradoja de la comunicación de la existencia de la incomunicación, como datos de rutina evidentes por sí mismos.

Apoyadas en estos supuestos por las versiones popularizadas de teorías afines —alienación psicológica; la relación como intrínsecamente

egoísta y destructiva; la violencia competitiva natural; la carencia de significado de la historia; la ficcionalidad de todas las acciones; la arbitrariedad del lenguaje—, estas formas que aún reclaman el status de arte minoritario se han convertido en las diversiones y confirmaciones rutinarias del intercambio paranacional de mercancías, con el cual tienen en realidad muchas identidades estructurales. También son intensamente negociadas, en formas directamente monetarias, por sus agentes y distribuidores intelectuales, algunos de los cuales, por una autoestima residual, se permiten una identidad gestual con los artistas y teóricos expuestos de la fase innovadora original. Incluso las obras sustantivas y autónomas de esta tendencia se incorporan con rapidez a esta hoy dominante cultura minoritaria.

No obstante, lo que es mucho más decisivo, ya que altera los términos mismos mediante los cuales puede analizarse la situación, es la transferencia de muchas de estas estructuras profundas a formas efectivamente populares, en el cine, la televisión y los libros de amplia presencia en el mercado. Tipos aparentemente simples de aventuras y misterios se introdujeron recientemente en el mercado transformados en representaciones muy específicas del crimen, el espionaje, la intriga y la dislocación, como expresión de los supuestos profundos de la violencia competitiva habitual, el engaño y el desempeño de roles, la pérdida de identidad y las relaciones consideradas como temporarias y destructivas. Así, estas formas degradadas de un angustioso sentimiento de la degradación humana, que antaño habían sacudido e impugnado formas fijas y estables que verdaderamente destruían a la gente, se convirtieron en cultura "popular" ampliamente distribuida, que pretende confirmar tanto su propia inevitabilidad destructiva como la del mundo.

Las razones no estriban en algún "gusto popular" abstracto: esa idea de la "vulgaridad de las masas" que fue la primera condición del pesimismo cultural. Las verdaderas razones son más específicas e interesantes. Las innovaciones originales del Modernismo fueron en sí mismas una respuesta a las complejas consecuencias de un orden social dominante, en el cual formas de poder político imperial y económico corporativo simultáneamente destruían comunidades tradicionales y creaban nuevas concentraciones de poder real y simbólico, y de capital en unos pocos centros metropolitanos. Al perder las relaciones que tenían con comunidades deprimidas, declinantes y menguantes, los artistas innovadores de ese período acudieron a las nuevas bases materiales y libertades negativas de esos centros, en los cuales, irónicamente, las mismas reducciones y dislocaciones eran el material y los medios para una nueva clase de arte que la metrópoli, pero sólo ella, podía reconocer. Los primeros análisis

sociales de la cultura recientemente centralizada de las ciudades sólo identificaban sus rasgos superficiales: de manera característica, el "comercialismo" y la "democracia", apareados a la fuerza a partir de perspectivas tradicionales. No obstante, como parte de los mismos procesos fundamentales, precisamente en ese momento se descubrían y desarrollaban nuevos medios de distribución universal en el cine y luego en la radiodifusión; su control y producción siguieron luego estas mismas formas centralizadoras y presuntamente universalizadoras.

Lo que se exhibió finalmente como "aldea global" de las comunicaciones modernas fue la proyección fantástica de unos pocos centros que habían reducido el contenido humano a sus más simples formas universalmente transmisibles: algunas genuinamente universales, en los niveles físicos más elementales: otras meras versiones de rasgos negociables y transables. La carga dinámica de las primeras sacudidas de reconocimiento de una humanidad reducida y dislocada se transformó en definitiva en las rutinas de una *normalidad* recientemente desplegada. De tal modo, las condiciones mismas que habían suscitado un arte modernista genuino pasaron a ser las que homogeneizaron firmemente incluso sus imágenes sorprendentes y diluyeron sus formas profundas, hasta que pudieran ser accesibles en carácter de una cultura "popular" de distribución universal.

Las dos caras de este "modernismo" literalmente no pudieron reconocerse una a otra hasta una etapa muy tardía. Su incómoda relación fue falsamente interpretada por un desplazamiento. Por un lado, lo que se veía era el enérgico arte minoritario de un tiempo de reducción y dislocación; por el otro, las rutinas de una cultura "masiva" tecnologizada: Se creyó entonces que ésta era enemiga del arte modernista minoritario, cuando de hecho una y otro eran el resultado de fuerzas transformadoras mucho más profundas en el orden social en su conjunto. Fue aquí donde las simplicidades del determinismo tecnológico y el pesimismo cultural forjaron su impía alianza. Falsamente, se consideró que las tecnologías acarrearán necesariamente este tipo de contenido, mientras que tanto en la acción como en la reacción el arte minoritario desesperaba de sí mismo y de un mundo tecnológico ajeno.

El predominio de unos pocos centros de producción "universal", y la dominación simultánea de la vida artística e intelectual por unos pocos centros metropolitanos, tienen que verse ahora como inherentemente relacionados. El clímax de las pretensiones mediante las cuales se ocultó esta situación fue la proposición ampliamente aceptada de la "aldea global". A lo que se aludía era a un verdadero desarrollo de la distribución universal y de oportunidades sin precedentes para un intercambio cultu-

ral genuino y diverso. Lo que se insertó ideológicamente fue el modelo de una humanidad homogeneizada, conscientemente servida desde dos o tres centros: las corporaciones monopolizadoras y la elite de intelectuales metropolitanos. Unas ponían en práctica la homogeneización, los otros la teorizaban. Cada uno halló sus falsos fundamentos en las tecnologías que habían "cambiado y abierto el mundo, y lo habían hecho uno". Pero en las tecnologías nada conducía a esta teoría o esta práctica. Las verdaderas fuerzas que produjeron ambas, no sólo en la cultura sino en las áreas más amplias de la vida social, económica y política, pertenecían al orden capitalista dominante en su fase paranacional. Pero a este enemigo no se le podía nombrar porque se aceptaba su dinero.

"Si tuviéramos televisión por cable, de la forma que hoy se propone —dijo hace poco un funcionario veterano de la BBC— no habría manera de hacer *Retorno a Brideshéad* o *La gente de Smiley*". Aludía a lo que consideraban ejemplos incontrovertibles de excelencia. Ningún par de ejemplos puede representar un repertorio, pero estos dos se acercan mucho. Uno es una nostálgica reconstrucción de una elegancia destructiva y literalmente decadente pero no obstante añorada. El otro es una confirmación sabihonda de profundas traiciones internas mediante un código violento casi indescifrable pero políticamente "inevitable". Durante una representación anterior, a través de "Smiley", de la suciedad interna del espionaje, la pura voz de un integrante de un coro de niños cantando un himno acompañaba una imagen reverente de las antiguas y soñadoras agujas de las iglesias. Aquí es donde la producción corporativa y el arte minoritario oficial adhieren hoy, en forma de viejas devociones desplazadas y de resignadas y acomodaticias versiones de la guerra, a la guerra fría, la explotación y la riqueza arrogante. ¿Podría ser la televisión por cable realmente tan maravillosa que fuera capaz de liberarnos de todo esto?

De ninguna manera. No es así como suceden hoy las cosas. Pero, al parecer no podemos pensar en absoluto en ello hasta que hayamos reconocido nuestra situación real como distinta de cualquier situación idealizada presente. Lo que ahora tenemos es sobre todo un enorme sector de arte patrocinado por el capital, exhibido en las pulidas rutinas del delito, el fraude, la intriga, la traición y una cursi degradación de la sexualidad. En sus bordes se tocan apoyaturas de audibilidad decreciente, y hay cierta vitalidad en la mímica, la parodia y el pastiche. El sector es apoyado por leves formulaciones intelectuales de las ideas dominantes: "alienación" como competencia violenta y apetito impersonal; "dislocación" como arbitrariedad e incapacidad humana. Hay sectores dentro del sector, pero para cualquiera que esté fuera de él sus correspondencias fundamen-

tales son evidentes. No obstante, más allá de ellas, en lo que, aunque son muchas, la mayoría conoce como aislamiento extremo, hay otras figuras: artistas autónomos e intelectuales independientes, con obras de una diversidad de tipos. Sus problemas inmediatos son los monopolios que los marginan o excluyen, pero muchos pueden entonces deslizarse a las posiciones ideológicas preparadas: la cultura "de masas"; el mundo "tecnologizado". Por otra parte, dentro de la cultura ortodoxa ya se "conoce", por períodos anteriores, lo que hacen los artistas autónomos y lo que piensan los intelectuales independientes. Muchas de esas figuras delegadas, al embellecer formas ya incorporadas, están afanosamente ocupadas, y la cultura oficial permite sus gestos. Las más auténticas, que a menudo hacen y dicen cosas muy diferentes, son en esta situación apenas visibles, incluso mutuamente. Se difunde entonces el pesimismo aun donde el vigor es más real. La sobriedad del verdadero aislamiento oscurece aunque en definitiva nunca puede suprimir la alegría y la vitalidad de la práctica autónoma innovadora.

Solía decirse que tales energías innovadoras sólo podrían realizarse plenamente cuando se conectaran con comunidades genuinas. Tal vez sea cierto, pero en su formulación corriente es vago. Lo que importa son las condiciones disponibles de la práctica.

Hay dos áreas de la cultura "popular" que pueden verse como relativamente diferenciadas del sector capitalista dominante. La primera consiste en una historia y una acción populares deliberadamente arraigadas. En Gran Bretaña surgió con fuerza en algunas obras televisivas y teatrales, en algunas novelas característicamente calificadas como "regionales" por la cultura metropolitana, y en ciertas formas innovadoras de historia oral, video y cine. En otros países, a lo largo de un espectro que va desde las nuevas formas teatrales y televisivas de oposición, pasando por variedades de actuaciones callejeras y artes comunitarias, hasta el arte popular revolucionario dentro de las luchas políticas, hay una vital actividad cultural. Aun en las culturas más antiguas y establecidas, las configuraciones de una cultura radical alternativa se han constituido repetidas veces durante los últimos cincuenta años y tienen muchos precedentes anteriores. Institucionalmente, hasta ahora no fueron lo bastante fuertes para aparecer como generales, y se ha exagerado su debilidad real (desde afuera pero también desde adentro), al caracterizarlas como "meramente políticas" o "primordialmente políticas". Pero sus importantes prácticas e imágenes son más profundas que todo lo que por lo común se pretende decir con "política". Las formas reales contienen e inspiran hoy alternativas y desafíos humanos más generales e inmediatos.

No obstante, en parte de esta tendencia hay problemas de superposi-

ción con la misma cultura dominante. Ya han sido incorporadas algunas obras de este tipo aparente, que adoptan sus elementos más débiles: la nostalgia radical, que conduce a la conocida aceptación y ratificación de la pérdida; o la aspereza y la tosquedad dentro de una pobreza impuesta, que llevan al reconocimiento arrabalero y las matinés de teatro burgués que siempre disfrutaban con la "vida baja". Hay también una práctica pseudorradical, en la que las estructuras negativas del arte posmodernista se asocian a un radicalismo nominalmente revolucionario o de liberación, aunque en definitiva todo lo que pueden hacer es socavarlo y hacer que regrese a las confusiones del subjetivismo burgués tardío. No es sorprendente que, al ver todo esto, los artistas alternativos más fuertes hayan iniciado una larga marcha en busca de instituciones alternativas, que tienen que levantarse a partir de los recursos de las comunidades sobrevivientes y potenciales existentes sobre el terreno.

En segundo lugar, sin embargo, hay un área flexible de una cultura popular muy diferente, en gran parte incorporada hoy al mercado pero en otra medida no originada por éste. Esta área es diametralmente opuesta al "modernismo" incorporado. Es una simplicidad de todo tipo que se sostiene de manera muy diferente. Está presente en el escepticismo genuinamente popular de algunos comediantes, que mantienen la falibilidad humana en sus niveles cotidianos y por lo tanto identificables. Lo está en la intensa vitalidad de algunos tipos de música popular, a la que siempre alcanza el mercado y que a menudo es captada y domesticada, pero que renueva repetidas veces sus impulsos en formas nuevas y vigorosas. Lo está también (contra muchos de nuestros preconceptos) en algunas clases de teatro y ficción "doméstica" popular, en esa encarnación siempre inclinada hacia lo sentimental de la vida y las situaciones cotidianas. A menudo equivalen a poco más que chismerío puesto por escrito, pero un chismerío que tiene algunas continuidades sustanciales con intereses irreprimibles en la vida diversa de otras personas, más allá de las formas reducidas y distorsionadas de las representaciones modernistas y posmodernistas. Es en esta área muy general de los chistes y el chismerío, las canciones y los bailes cotidianos, los ocasionales atuendos de fiesta y los extravagantes estallidos de color, donde persiste más claramente una cultura popular. Sus energías y placeres directos todavía son irreprimiblemente activos, aun después de haber sido incorporados como diversiones, remedados como anuncios comerciales o encauzados hacia ideologías conformistas. Son imposibles de reprimir porque en el carácter general de sus impulsos y en sus apegos intransigentes a la diversidad y la recreación humanas, sobrevivirán, bajo cualquier presión y a través de no importa qué formas, mientras la vida misma sobreviva y mientras tanta gente —mayorías reales

aunque no siempre conectadas— siga viviendo y procurando hacerlo más allá de las rutinas que intentan controlarla y reducirla.

El momento de cualquier tecnología nueva es un momento de decisión. Dentro de las condiciones sociales y económicas existentes, los nuevos sistemas se instalarán como formas de distribución sin ninguna idea real de formas correspondientes de producción. La nueva televisión por cable o por cable y satélite se basará abundantemente en viejos programas de entretenimiento y unos pocos servicios baratos. Los nuevos sistemas de información serán dominados por las instituciones financieras, los promotores de ventas por correo, las agencias de viaje y los anunciantes generales. Estos tipos de contenido, predecibles a partir de las líneas de fuerza del sistema *económico*, se verán como el contenido total o necesario del entretenimiento y la información electrónica avanzada. Más seriamente, llegarán a definirlos y a constituir expectativas prácticas y autorrealizables.

No obstante, hay usos alternativos de fácil acceso. Los nuevos sistemas de televisión por cable y cable y satélite, y de teletexto y señal por cable podrían desarrollarse plenamente dentro de la propiedad pública, no en favor de algún viejo o nuevo tipo de proveedor monopólico, sino como sistemas transportadores comunes que, mediante arriendos y contratos, estarían a disposición de una amplia gama de organismos productores y proveedores.

En televisión, podría haber, al menos cuatro nuevas clases de servicios de transmisión. Primero, una red alternativa de cine y video, a disposición de diversos productores independientes. Segundo, una red de intercambio, a emplear entre las compañías televisivas existentes y productores independientes de diferentes países. Tercero, una red de bibliotecas o listas de apoyo, servida por un catálogo electrónico con material hoy poseído o almacenado por una amplia gama de compañías productoras. Cuarto, una red de referencia y archivo, que haga uso del material actualmente depositado en diversas formas de custodia pública.

La mejor forma de financiar los primeros tres niveles de estas redes, en sus etapas iniciales, serían los sistemas de pagar para ver. Ésta es la única forma en que los ingresos podrían devolverse directamente a los productores. El servicio gratuito de bibliotecas públicas británicas, con las que estas redes tienen analogías, es insatisfactorio precisamente en este aspecto. Distribuye admirablemente bien todo tipo de libros sin costos en el lugar de préstamo, pero fracasa, aun después de la demorada sanción del Derecho de Préstamo Público, en retribuir a sus autores con un ingreso justo. Un sistema de producción subsidiada de propósitos ge-

nerales y uso gratuito sería una cuestión diferente, pero es perjudicial tener uno de los elementos sin el otro. A partir de la experiencia de la producción cultural socialista centralizada, hay mucho que decir en favor de la independencia relativa de productores individuales y colectivos de pequeña dimensión. Pueden establecer con la audiencia una relación más directa que la alcanzable mediante un sistema de contratación por parte de instituciones de programación capitalistas y corporativas, o de un sistema supuestamente "público" con su burocracia intermedia de controladores de programas.

De una u otra manera, nada está determinado por la tecnología, pero un rasgo importante de los nuevos sistemas es que brindan oportunidades de nuevas relaciones culturales, que los sistemas más antiguos no podían ofrecer. Así, la multiplicación de canales hace innecesarios a los organizadores y controladores de programas que actúan cuando hay pocos. De manera similar, la multiplicidad permite una visión seleccionada y horarios programados por uno mismo: una oportunidad ya bien acogida en el uso de las videograbadoras, aunque la imposición de éstas en sistemas de producción y distribución no modificados se hace rápidamente parasitaria. Más en general, es posible transformar la quiniela de la producción avanzada. Las audiencias "desdeñables" o "inviabiles" para las redes de producción centralizada son plenamente viables en sistemas de disponibilidad e intercambio continuos, más allá de los términos competitivos limitados por la audiencia de las horas pico y la publicidad asociada.

Éstos son ejemplos de los muchos modos como las nuevas tecnologías podrían usarse de manera diferente, si se partiera de diferentes posiciones sociales y culturales básicas. En esta perspectiva alternativa, las tecnologías mismas podrían valorarse como medios para un suministro variado e igualitario, más que para obtener un lucro selectivo. De tal modo, el desarrollo de la televisión por cable, dentro del orden hoy dominante, excluirá sistemáticamente a las poblaciones rurales y las ciudades y barrios más pobres. Pero es sólo una de varias tecnologías disponibles, que en una mezcla adecuada podrían ofrecer un suministro general y equitativo: sistemas de señales telefónica, receptores satelitales domésticos, repetidoras comunitarias.

La nueva perspectiva no debería limitarse a la reproducción, a través de algún medio modificado, de los servicios existentes. Las nuevas clases de producción cultural dependerían positivamente de nuevos instrumentos técnicos locales y especializados para la serie de productores alternativos que ya trabajan o esperan en los márgenes de los sistemas centralizados existentes. La calidad de este trabajo independiente ya es impresionante, y hay algunos cambios claros de contenido y relaciones

formales. Lo mismo podría ser cierto de los nuevos sistemas de informaciones. Los primeros sistemas de llamadas médicas, mediciones y alarmas de seguridad podrían ser generales dentro de una década. Sucederá especialmente así si se los ve desde el principio como un suministro social, más que como elementos adicionales a un sistema comercial. Si con los nuevos cables se instalan sistemas adecuados de interruptores, habrá cabida para el crecimiento más allá de los sistemas interactivos simples en la administración de rutina, el manejo de dinero, el pedido de bienes, la reserva y planificación de viajes y otros servicios que podrían generalizarse en la próxima década. Ya es importante ir más allá de estos conceptos limitados de la "información", hoy financiados por los intereses existentes en las finanzas, el turismo y los hipermercados, y complementados por una gama relativamente débil de intereses "generales", culturalmente muy similares a la etapa de los *Tib Bits* en el periodismo. Como ya está empezando a suceder, las enciclopedias y los catálogos de las bibliotecas pueden trasladarse a bases de datos, para favorecer la gran expansión de un sistema de búsqueda y referencia públicas. Hay también en manos públicas un cuerpo de información ya almacenada, pero hoy en gran medida inaccesible, sobre las calidades reales y comparativas de diversos bienes y servicios; éste es el sistema de información pública que podría reemplazar con firmeza a la publicidad.

Hay otro campo de acción más allá de éste. Lo que hoy se llama usos "interactivos" conllevan en su mayor parte una relación muy despareja entre el proveedor y el usuario. Las bases de datos seleccionadas proponen simples elecciones determinadas. En el extremo no privilegiado, todo lo que hacemos es apretar este o aquel botón, así como en las cabinas de elecciones apretamos botones o hacemos cruces. La verdadera interacción sería muy diferente, como ilustra quizás el uso de estas tecnologías para registrar opiniones sociales y políticas. Es fácil transferir las preguntas preelaboradas de encuestas de opinión a las tecnologías y hacer que se aprieten botones de acuerdo con sus términos. Éste es el formato del mercado electoral, que tiene que distinguirse de cualquier democracia más activa.

El punto crucial es la relación entre opinión e información. Una investigación reciente (Himmelweit *et al.*, *How Voters Decide*, 1981) ha demostrado que hay diferencias no sólo de grado sino de clase en lo que se denomina y se registra simplemente mediante el voto como "opinión". Algunas opiniones están profundamente fundadas, con plena información o sin ella, pero otras, aunque se expresen con seguridad en el momento, son comparativamente superficiales y volátiles, y se ven afectadas con facilidad por el flujo de contextos y circunstancias presentes. Éste es uno

de los muchos terrenos en que se puede distinguir entre una democracia participativa y un sistema representativo o aparentemente representativo. Las agregaciones sin valoración específica, que hoy atraviesan tanto los sistemas de registro de opiniones como los de votación, achatan estas diferencias reales, estabilizan la gama de opciones y se convierten por sí mismas en formas persuasivas de información aparente, que no sólo indican sino que en algunos niveles forman la "opinión pública".

En la actualidad, por fin, son técnicamente posibles procedimientos más adecuados y respetuosos. La modalidad de la encuesta de opinión, mediante entrevistas o botones, despliega su agenda de preguntas con el supuesto de una capacidad existente para contestarlas en los términos escogidos. Es una forma de la manipulación aparentemente halagadora del mercado comercial o electoral. Estudios piloto ya han demostrado que en una forma democrática alternativa las etapas de interrogación y de indagación e información pueden correlacionarse progresivamente. De tal modo, una primera indicación general de opinión puede conducir a un enfrentamiento con argumentos y evidencias opuestas, provenientes de cualquiera de los puntos de vista de toda la gama real. Las preguntas pueden entonces corregirse o reformularse, o bien pueden hacerse proposiciones alternativas, en un proceso de aprendizaje e intercambio genuinamente interactivos. Las opiniones que surjan de esos procesos —que, de manera crucial, son indefinidamente repetibles y variables— tendrán entonces algún fundamento real en relaciones sociales activas. En rigor de verdad éste es un medio técnico de alcanzar, dentro de una sociedad compleja, algunos de los procesos de formación de opiniones vigentes en pequeños grupos activos y equitativos, en los cuales se basaban tradicionalmente las creencias fundadas y las modalidades de discusión y decisión democrática directa, perdidas luego en las sociedades más grandes.

Una vez más, uno de los mayores beneficios de las nuevas tecnologías podría ser un progreso significativo en la viabilidad de todo tipo de asociaciones voluntarias: las fibras de la sociedad civil diferenciadas tanto del mercado como del estado. Hoy, aunque las líneas dominantes de comunicación y organización están poderosas y centralmente financiadas y controladas, millones de personas, de manera constante e irreprimible, crean sus propias organizaciones, ya para objetivos ignorados o desdeñados por las formas establecidas, ya como medios de apoyo e influencia positiva. Lo característico es que hoy funcionen en medio de grandes dificultades de recursos y en especial de distancia. Una asociación puede tener cien mil miembros, y no obstante no más de unos pocos cientos, y a menudo sólo uno o dos, en cualquier lugar en particular. Los problemas consiguientes de viajes y financiamiento se mitigan entonces con dedica-

ción, pero en muchos aspectos las nuevas tecnologías interactivas podrían transformarlos al suministrar instrumentos regulares de consulta y decisión desde las propias casas, los lugares de trabajo y las comunidades. En muchas organizaciones formales, como partidos y sindicatos, tales instrumentos ayudarían en gran medida a mejorar las comunicaciones y decisiones democráticas. Pero también habría un gran fortalecimiento de todo tipo de asociaciones voluntarias e informales, desde grupos de intereses especiales e instituciones de beneficencia hasta grupos políticos y culturales alternativos y opositores. En la práctica, esto podría significar el logro de plenos poderes sociales y culturales para la sociedad civil, contra su apropiación o marginación por las corporaciones y el Estado.

Estos usos abren posibilidades aún más amplias, en nuevas formas de cooperación y consulta en el trabajo. En algunos procesos podrían reemplazar efectivamente al hoy engorroso y caro traslado diario de personas a lugares de trabajo físicamente centralizados, que se cruzan una y otra vez en las carreteras y líneas de transporte. Esto será ecológicamente deseable y tal vez imperativo, antes de fines de siglo, para muchas clases de trabajos y servicios. Sus formas flexibles, en aplicaciones adicionales de las tecnologías, serían plenamente congruentes con nuevas relaciones laborales en agencias autoadministradas. Tal sería una de las principales configuraciones de una economía genuinamente socializada, en la cual las relaciones directas en empresas y comunidades localizables pueden extenderse eficazmente a organizaciones mucho más amplias y variadas en un espacio físico mucho más grande.

También hay nuevas posibilidades importantes en educación, ya señaladas por el éxito de la Universidad Abierta. Podría haber una nueva gama de sistemas de aprendizaje formal, que las personas usarán en su propio tiempo y a su propio ritmo, algo especialmente importante en un período en que hay nuevas necesidades de acceso permanente a la educación. No obstante, lo que hoy se da en las instituciones existentes es una firme presión de la economía tardocapitalista y sus gobiernos para reducir la educación tanto de manera absoluta como en su variedad, con la decidida exclusión del aprendizaje que ofrezca algo más que una preparación para el empleo y una vida cívica ya regulada. La palabra que se usa como coartada para esta reducción y exclusión es "académico", hoy empleada para la mayoría de las formas de aprendizaje organizado y sostenido a fin de apartarlas y desacreditarlas. La fórmula del "niño académico" se usa de manera parecida para especializar el aprendizaje sostenido y como excusa para excluir de él a una mayoría. Claro que este uso se limita a explotar algunos rasgos reales de academias relativamente cerradas y apartadas, dentro de una cultura desigual y privilegiada. Mucho

puede hacerse para ampliar y cambiar las instituciones existentes, mediante el desarrollo serio del principio general y su extensión más allá de la completamente inadecuada edad actual de corte. Pero el uso de las nuevas tecnologías puede añadir diversidad y disponibilidad permanente a las instituciones más generales, sobre todo al hacer que miren hacia afuera y lleven sus mejores conocimientos y habilidades a una sociedad más amplia y más activa.

Éstas son algunas de las orientaciones generales en que podríamos decidir desarrollar las nuevas tecnologías, con la elección de una clase diferente de economía y sociedad. En conjunto, brindan la posibilidad de nuevos tipos de relaciones sociales y culturales activas en lo que, en todo caso, va a ser un mundo tecnológico excepcionalmente complejo. Los crudos y reductivos intereses consagrados actualmente a apoderarse de ellas y dirigir las son un agravio suficiente. Pero en realidad sería igualmente agravante que, en el umbral de estas posibilidades, se abandonaran a las viejas fórmulas del determinismo tecnológico y el pesimismo cultural, las mismas personas cuya responsabilidad central es informar, proponer y actuar para realizarlas. Pues estos usos, dentro de procesos de cambios mucho más generales, se cuentan entre los medios indispensables de una nueva democracia radical y un nuevo socialismo, en sociedades numerosas y complejas. También están entre los movimientos auténticamente modernos superadores del largo y amargo callejón sin salida de un modernismo otrora liberador.

Política y políticas: el caso del Consejo de las Artes

Una de las ilusiones más atesoradas de la vida pública inglesa es la creencia de que el hombre que está en el medio siempre tiene razón. De tal modo, si el Consejo de las Artes sufre el ataque tanto de la derecha como de la izquierda, puede llegar a la falsa conclusión de que sus políticas son probablemente correctas en términos generales. Si la derecha alega que el Consejo derrocha dinero en "arte" subversivo, obscuro o trivial, y la izquierda sostiene que es elitista, antidemocrático e irresponsable, parece natural, bajo el hechizo de la ilusión, mirarse los pies y ver el siempre virtuoso término medio. No obstante, debería ser obvio que no hay término medio entre estos tipos radicalmente diferentes de quejas y afirmaciones. La vida pública inglesa se engaña de manera similar con la metáfora del péndulo, que oscila hacia la izquierda y hacia la derecha pero siempre vuelve al centro. Tal vez deberíamos recordar que cuando un péndulo permanece en el punto muerto del centro, el reloj se para.

La idea de un término medio virtuoso, que demuestra serlo porque es atacado desde direcciones opuestas, oculta un supuesto crucial: que lo que sufre los ataques es en sí mismo simple y coherente. De otro modo no se demuestra nada, dado que una variación puede ser atacada desde una posición y otra muy diferente desde otra. Al considerar el Consejo de las Artes, encuentro un caso de este tipo: inconsistencias profundamente arraigadas; variaciones incompatibles; y en rigor de verdad, pese a su notable eficiencia en las actividades cotidianas, una incoherencia radical. No estamos frente a un término medio definido negativamente sino ante toda una serie de contradicciones, en sí mismas el resultado de muchas intenciones y presiones cambiantes y diversas.

Históricamente, el Consejo de las Artes es un organismo keynesiano.

Esto solo ya explica en parte sus problemas actuales. Pero lo realmente interesante es que, como en tantas otras instituciones y políticas guiadas en buena medida por la mano de Keynes, hubo desde el principio incertidumbres y confusiones de definiciones e intenciones. Éstas son significativas tanto en sí mismas como en sus efectos constantes y a menudo turbadores sobre la política general. Recordaré brevemente la historia porque aún sufrimos sus presiones contradictorias.

Keynes vio mucho más allá que la mayoría de sus contemporáneos y tuvo una humanidad mucho más amplia. Para reconocer su distinción no hay más que considerar la reunión fundadora del CEMA (Council for the Encouragement of Music and the Arts) [Consejo para el Estímulo de la Música y las Artes], el predecesor inmediato del Consejo de las Artes, antes de que él participara. El presidente de la Junta de Educación, De la Warr, a quien se pedían los fondos,

estaba entusiasmado. Tenía visiones venecianas de un espectáculo de posguerra del Lord Mayor en el Támesis, en el cual la Junta de Educación conduciría a las artes en triunfo desde Whitehall hasta Greenwich en magníficas barcasas y encantadoras góndolas; orquestas, intérpretes de madrigales, Shakespeare representado por el Old Vic, el ballet de Sadler's Wells, brillantes telas de la Academia Real, bailarines folklóricos de los prados aldeanos: de hecho, la Alegre Inglaterra.¹

Parece justo decir que esto es ir más o menos tan lejos como lo habría hecho la clase dirigente inglesa por cuenta propia. Quizá ni siquiera tan lejos, en la medida en que los bailarines trataban de maniobrar en las barcasas o los actores gritaban y las telas brillaban desde las góndolas. No obstante, esta sencilla apropiación de las artes para un espectáculo estatal sigue siendo su perspectiva dominante. Desde un espectáculo del Lord Mayor hasta una boda real, se escogen y contratan versiones de las artes para embellecer lo que Bagehot llamó con precisión el aparato teatral del Estado. Keynes va mucho más allá de esto. Pero, al mirar atrás, podemos distinguir cuatro definiciones diferentes de lo que debería hacer un nuevo tipo de institución.

La primera y más conocida es la idea del patrocinio estatal de las bellas artes. Como dijo Keynes en una charla radial en 1945:

Creo que todavía no se comprendió la importancia de lo que ha sucedido. Se ha iniciado prudentemente el patrocinio estatal de las artes. Sucedió de

1. *The First Ten Years: Eleventh Annual Report of the Arts Council of Great Britain, 1955-1956*, pág. 6.

una manera muy inglesa, informal y sin ostentaciones, a medio hornear, si ustedes quieren. Se otorgan fondos modestos a un organismo semiindependiente para estimular, alentar y respaldar a cualquier sociedad o institución creadas por iniciativa privada o local que se esfuercen con un propósito serio y una perspectiva razonable de éxito por presentar para disfrute del público las artes del teatro, la música y la pintura.²

En segundo lugar, sin embargo, y menos conocida —en realidad, hoy es extraño recordarla—, la idea de lo que en sustancia es una inyección de fondos. Keynes creía que a largo plazo las bellas artes debían autofinanciarse. Como lo señala su biógrafo Harrod: "Su ideal para el CEMA era que en la etapa final, que sin duda no se alcanzaría sino después de mucho tiempo, no tuviera otros desembolsos que los costos administrativos".³

No obstante, en tercer lugar, Keynes consideró de manera característica que una iniciativa tal significaba intervenir para modificar la economía de mercado o quizás, más estrictamente, una intervención para apartar de ésta a las artes. Como había expresado en 1936:

La explotación y destrucción incidental del don divino del artista público [*public entertainér*], al prostituirlo en pro de la ganancia financiera, es uno de los peores crímenes del capitalismo de la hora actual. Es difícil decir cuál sería la mejor forma de que el Estado desempeñara el papel que le toca. Debemos aprender por ensayo y error. Pero cualquier cosa sería mejor que el sistema presente. Hoy en día, la posición de los artistas de todas clases es desastrosa.⁴

Entretanto, en cuarto lugar, hay una perspectiva diferente. El público real y potencial para las artes es mucho más grande de lo que se supone comúnmente. El éxito del CEMA durante la guerra y los de la BBC ya lo demostraron. En este consenso emergente (y temporario) de la creencia en una cultura expansiva, seria y popular, se recordaron anteriores esfuerzos exitosos por llevar las artes a las personas que habían sido privadas del acceso a ellas. Como expresó Keynes en 1945:

La tarea de un organismo oficial no es enseñar o censurar, sino dar aliento, confianza y oportunidades. Los artistas dependen del mundo en que viven y del espíritu de la época. No hay razón para suponer que en los tiempos va-

2. *The Listener*, 12 de julio de 1945, pág. 31.

3. R. F. Harrod, *The Life of John Maynard Keynes*, Nueva York, 1951, pág. 401.

4. *The Listener*, op. cit., pág. 31.

cios de logros llega al mundo menos talento natural que en esos breves períodos en que tuvo origen casi todo lo que más valoramos. Nuevas obras surgirán más abundantemente en lugares inesperados y de formas imprevistas cuando haya una oportunidad universal de contacto con las artes tradicionales y contemporáneas en sus formas más nobles.⁵

Ésas son, entonces, las cuatro definiciones e intenciones: el patronazgo estatal de las bellas artes; la inyección de fondos; una intervención en el mercado, una cultura popular expansiva y cambiante. Evidentemente es posible que una sola inteligencia las sostenga todas; por cierto, una inteligencia particularmente clara. Pero cuando se pasa del plano de las observaciones y declaraciones públicas al de las políticas efectivas, pronto surgen diferencias de énfasis y problemas de prioridades, y más tarde verdaderas contradicciones.

Consideremos por turno cada una de las cuatro definiciones. Es probable que la primera haya sido dominante en la obra del Consejo de las Artes. Éste no habla a menudo de patronazgo estatal; alude a los fondos públicos y a lo que escrupulosamente llama sus "clientes". El efecto es en gran parte el mismo, con la salvedad de que hay un inconveniente práctico inmediato con la expresión "las artes". Keynes habló de "las artes del teatro, la música y la pintura". Los Estatutos de 1946 del Consejo decían "las bellas artes exclusivamente". En los de 1967, esto se cambió por "las artes", lo que desde luego nos retrotrae al problema. Keynes, al pormenorizar, había dejado afuera la literatura, en la cual la situación de los escritores era y es tan difícil como la de cualquier otro artista, pero donde el problema podía ser enmascarado y racionalizado debido a la existencia de bibliotecas públicas. Pero éstas son iniciativas que se ajustan a la tercera o la cuarta definición, y la exclusión de la literatura de la primera tuvo efectos serios, que subsisten en el hecho de que el Consejo no logre encontrar para ella una política equitativa, aun después de haber vuelto a incluirla marginalmente en "las artes".

La otra expresión, "bellas artes", presenta aún más problemas; tradicionalmente entendida como pintura y escultura, se proponía ahora incluir la música y, de manera muy sorprendente, el teatro. Por otro lado, con su aire (¿deliberadamente?) antiguo podía excluir plausiblemente el cine, la fotografía, la radio y la televisión ("nuevas obras [...] de formas imprevistas").

No obstante, el problema es más profundo. Como hemos visto, Key-

5. *The Listener*, op. cit.

nes a veces habló indistintamente del "artista" y del "artista público". Esta división cultural confusa y heredada, sin embargo, se fijó y se racionalizó de un nuevo modo durante la guerra: así como estaba el CEMA, también existía el ENSA; por un lado "arte", por el otro "entretenimiento". Cuando enfocamos los problemas de esa división, en un contexto de gasto de fondos públicos, casi podemos entender la evasiva expresión "bellas artes" usada por el redactor. Éste es el campo de la contradicción. Según una interpretación, la tarea del Consejo de las Artes consiste en desembolsar dinero para apoyar "exclusivamente", como dicen los Estatutos de 1946, las más antiguas y tradicionales "bellas artes". De acuerdo con otra interpretación, como en realidad no es el Estado sino el público en general quien suministra los fondos para lo que no es entonces un "patronazgo" (los ricos y poderosos con sus clientes) sino una forma de servicio público, ¿pueden limitarse "las artes" a las formas consagradas ya reconocidas por los públicos minoritarios existentes, o el campo de acción debe ampliarse a toda la gama de verdaderas obras artísticas de la época?

Aclarar esta confusión, que en la práctica conduce a todo tipo de resentimientos desde posiciones muy diversas, no colabora —en rigor de verdad hace casi imposible aclararla— la alocada división de lo que benévolamente podemos llamar "responsabilidad" entre diferentes ministerios gubernamentales: las artes en Educación, luego por gestión de Keynes en el Tesoro, después, en 1964, de nuevo en Educación; la prensa, la actividad editorial y el cine en Comercio e Industria; la radiotelevisión, de todas partes, en Interior. Incluso en este nivel podemos ver que nunca hubo una política cultural pública coherente, y por otra parte que hay grupos poderosos decididos a que nunca la haya; no siempre deberíamos halagar a esas personas llamándolas estúpidas y confundidas. Y es en esta alocada estructura donde tiene que funcionar en la práctica el Consejo de las Artes, que ya carga con sus propias indefiniciones del "patronazgo" y "las artes".

La segunda definición, sobre la inyección de fondos, sólo puede provocar ahora una cierta nostalgia. Aun antes de las peores etapas de la inflación, era evidente que ni "las artes" ni las "bellas artes" se "autofinanciarían" en el sentido corriente. Las sumas de dinero hoy requeridas, no sólo para la inyección de fondos sino para toda la maquinaria de bombeo de éstos, son muy diferentes del presupuesto inicial del CEMA, de £ 25.000 por año, o del gasto de unas £ 920.000 en 1938-1939 en el área todavía separada de museos, galerías, edificios históricos y monumentos antiguos (las obras consagradas, tradicionales y residuales en que, en otra división más de "las artes", el Estado gasta fondos públicos, con la finalidad mixta de proteger la "herencia" y promover la educación pública).

No obstante, aún queda por señalar dos aspectos. Primero, que bajo las condiciones del capitalismo corporativo se ha comprobado que no sólo "las artes" sino un sector mucho más amplio de la actividad cultural no pueden autofinanciarse. No sólo las orquestas, las compañías teatrales y de danza, y los poetas trabajan "a pérdida"; sucede lo mismo, si se consideran los ingresos directos, con la mayoría de la prensa y el cine británicos, la mayor parte de los deportes y, de manera diferente, la radio y la televisión. Centrar el problema del déficit, en términos capitalistas, en "las artes", es absurdo. Hay toda una crisis general y difundida de la economía cultural, empeorada por la de la economía en su conjunto pero todavía muy distinguible de ella.

Pero entonces, en segundo lugar, también hay que decir que todo el problema de los ingresos provenientes de las artes se confunde debido a un tipo conocido de contabilidad falsa. De hecho, una parte significativa de la riqueza real y perdurable de nuestras sociedades —y con ello me refiero aquí a riqueza negociable, valor efectivo, más que a la "riqueza humana", importante pero evasiva en este contexto— está en forma de obras de arte. Las obras de arte de otros períodos se incorporan abiertamente e incluso notoriamente a este mundo de intercambios monetarios, a menudo como algunas de sus formas más perdurables y confiables. La contabilidad ortodoxa excluye toda esta área del campo de las ganancias y pérdidas en arte. Sin embargo, si instituyéramos dos nuevas prácticas —un Impuesto a las Ventas Artísticas, que tomara un porcentaje sustancial de las ganancias de esta negociación y especulación con la obra de otras personas; y un Fondo Nacional de Derechos de Autor, por el cual, una vez caduco el interés del autor y sus herederos (en este momento, a los cincuenta años de la muerte de aquél), siguieran recaudándose los derechos correspondientes a algunas obras entonces intensamente explotadas—, podríamos percibir la cuestión de la "inyección de fondos" bajo una luz nueva y viable. Se vería entonces con claridad que decir que el arte nunca gana dinero es una condenada mentira. También podría verse, por lo menos en un nivel, que el problema de financiarlo consiste en cubrir o disminuir las pérdidas a corto término con la expectativa razonable de algunas ganancias muy importantes a largo plazo. El argumento más general en favor de ese estímulo y apoyo, mientras se da tiempo para que la obra se realice y se abra camino, corresponde, desde luego, a una definición diferente.

No obstante, es en el campo de esta tercera definición donde debe buscarse el compromiso contemporáneo más pronunciado. Apenas puede sorprender que la idea keynesiana de apartar al arte del mercado general se despache sumariamente en el período en que progresos más difundidos —en atención médica, educación, servicios públicos— están en vías de

retroceder temporariamente. En cambio, en el artístico como en estos otros ámbitos, las artes sufren presiones en favor de su reinserción en un nuevo tipo de mercado, no basado en costos e ingresos sino en las nuevas grandes formas de la publicidad y el auspicio.

En esta oportunidad no puedo desarrollar todo el argumento general en contra de la publicidad y los auspicios, en su forma contemporánea, como distorsiones fundamentales de la economía e incluso del mercado mismo en su anterior funcionamiento: distorsiones que ya han desplazado a nuestra cultura de sus puntos de apoyo, hasta el extremo de que la publicidad misma es virtualmente el único arte contemporáneo redituable.

Pero hay dos aspectos más inmediatos. Primero, que en esta materia el propio Keynes estaba confundido. La idea de la intervención estatal en unas pocas áreas escogidas, de modo que ya no se "prostitu[yan] con el objetivo de la ganancia financiera", es generosa pero en definitiva impráctica. Una economía está determinada por su estructura dominante fundamental y lo que se le quita con la esperanza de que funcione de acuerdo con principios diferentes es finalmente arrastrado de regreso a la órbita principal, o a lo sumo se lo margina y, en su financiamiento explícito, se lo hace vulnerable. Desde los años sesenta hemos visto un ejemplo tras otro de cómo las normas y prioridades comerciales volvieron a imponerse con firmeza. Por otra parte, las relaciones sociales e ideas de la economía dominante constantemente vuelven a dar carnadura a las crudas ideas de ganancias y pérdidas aisladas, desde las cuales crece y se nutre el resentimiento contra las áreas seleccionadas. El Consejo de las Artes no fue el único en padecerlo, pero está claro que lo padeció, en el tendencioso y a menudo malevolente examen de sus gastos, examen de un tipo que sólo rara vez se aplica a las empresas comerciales que, en sí mismas, se benefician con formas más encubiertas de sostén público.

Además, en segundo lugar, la economía dominante tiene sus propios modos de usar las áreas seleccionadas. Esto es lo que se vio del modo más grosero en el caso del transporte y los servicios públicos, pero también lo que sucedió en el pequeño sector de las artes financiadas. Las instituciones artísticas prestigiosas, que acaparan una parte tan grande de los fondos del Consejo de las Artes, se emplean no sólo en su carácter artístico sino como atracciones turísticas y para agasajos de negocios, de objetivos directamente comerciales. Una vez más, muchos tipos de producción artística, pero en especial la de la metrópoli, son financiados básicamente por el Consejo de las Artes y en realidad no podrían seguir adelante sin éste, pero pueden recibir fondos adicionales, a costos relativamente bajos, de instituciones comerciales a las que se presenta como "auspiciantes" de la obra, y que ganan prestigio gracias a su asociación

con la calidad de los esfuerzos de otras personas: la técnica de relaciones públicas más antigua de todas.

Hay que oponerse resueltamente a la campaña actual para hacer a las artes más dependientes de tales "auspicios", por dos razones. Primero, porque en una etapa cualquiera pero prevista, ese auspicio comercial consigue montarse, a bajo costo, a horcajadas de un sistema de financiamiento público al que al mismo tiempo, cuando le conviene, puede ridiculizar. Podremos ver cuán serios son con respecto a las artes cuando se ofrezcan a financiar algo así como el costo total. Pero, en segundo lugar, porque la deformación de las artes por parte de lo que será inevitablemente un auspicio comercialmente selectivo, por prestigio o relaciones públicas, es algo a lo que debería oponerse resistencia mientras se encuentre todavía en una fase relativamente temprana y aparentemente inocua. Si admitimos el principio de que las artes que consiguen fondos, y cuando los consiguen, están sujetas a cálculos comerciales y de relaciones públicas, habremos perdido medio siglo de esfuerzos, logros y dignidad.

La ironía, desde luego, es que "las bellas artes exclusivamente" —¿o diremos "las bellas artes metropolitanas exclusivamente"?— podrían ser financiadas, en ciertas formas muy limitadas y convencionales, por una combinación de auspicio estatal y comercial. En realidad, ése es uno de los futuros hoy previstos por el Consejo de las Artes. A menudo es respaldado, voluntaria o involuntariamente, por el plausible argumento de que sólo debería apoyarse la "alta cultura", en los niveles profesionales más elevados. Naturalmente, hay variaciones en esta posición, pero en su expresión más cruda significa el abandono de las artes no tradicionales, el abandono de los espectáculos ambulantes y las pequeñas compañías itinerantes, el abandono o la "transferencia" de centros artísticos y artes comunitarias, y diversas clases de obras experimentales de bajo costo. Las regiones e intereses que no reciban apoyo tendrán entonces el placer de escuchar que se les dice no sólo que deben seguir contribuyendo, a través de impuestos y precios, a esta amalgama de Arte estatal y comercial de alto nivel, sino que son excluidos por el criterio más poderoso: ¡las normas!

Hay aquí una dificultad genuina. Yo apoyaría a Keynes en su primera definición de "esforzarse con un propósito serio y una perspectiva razonable de éxito". Estaría de acuerdo con que esto implica juicios profesionales, preferentemente emitidos por colegas. Pero también implica una consideración genuina del "propósito" y la admisión de que en arte no todos son idénticos. Los cambios de propósito —es decir, de intención artística y de relaciones previstas con posibles públicos, que el historiador conoce en la transición al gran teatro isabelino (tempranamente denun-

ciados, de acuerdo con normas tradicionales, por Sidney), en la ardua y prolongada transición al drama burgués que hoy llena nuestros teatros serios o en la discutida transición del arte académico a los grupos independientes y exposiciones de los pintores que hoy ocupan un lugar prominente en nuestras galerías—, estos cambios de propósito, decíamos, son la verdadera historia del arte. Es fácil leerlos retrospectivamente, y el partidario más intolerante de la idea de la "alta cultura" puede, con estos ejemplos exitosos (porque hubo y siempre habrá algunos fracasos), ser un radical retrospectivo tan agudo como desee. No obstante, es en nuestro tiempo cuando las cuestiones no sólo son más difíciles sino mucho más reales. La costumbre no puede tener derechos prioritarios sobre ellas. Lo que Keynes dijo acerca de "lugares inesperados" y "formas imprevistas" no sólo es pertinente y cierto; también es la prueba de que él pertenecía a la alta cultura en el único sentido importante, más allá del prejuicio y el hábito, y con su cualidad característica y esencial de la apertura. No debe permitirse que los siempre confiados ejecutores de un Arte encumbrado y patentado se apropien de estos valores verdaderos o los supriman.

Es aquí donde todos los problemas de la cuarta definición llegan en la práctica a un lugar central. Si usted es en efecto de esa clase de ejecutores encumbrados y patentados que *sabe* —de antemano, desde luego, pero dará lo mismo si es *a posteriori*— que cualquier ballet en el Covent Garden, cualquier obra en el National Theatre, cualquier pintura de la National Gallery tienen mucho más probabilidades de ser arte elevado que una obra nueva en un teatro local o en la sala de un espectáculo ambulante, o que la danza experimental de una pequeña compañía itinerante o la extraña tela de un hombre aislado que todavía tiene pintura en las manos, si usted sabe todo eso, ¿será un candidato obvio a miembro del Consejo de las Artes o el Jurado de Auspicios Comerciales?

Corresponde a la índole de la cuarta definición —la de estimular una cultura popular seria, expansiva y cambiante— que se redefine toda la cuestión de la naturaleza y los propósitos del arte, y que el elemento clave de esa redefinición sea la apertura. En cualquier perspectiva seria, se trata de un proceso prolongado y complejo. Desde luego, tiene que darse un lugar razonable al arte tradicional en su institución tradicional. Por otra parte, como hemos visto, aparecerán entonces nuevas obras dentro de las instituciones tradicionales sostenidas. Pero lo más difícil de comprender es que aun el arte tradicional cambia cuando cambia su público, y que en la elaboración del nuevo arte los públicos cambiantes siempre son un factor de importancia, no sólo sociológica sino, como se ve en miles de casos, formalmente. De tal modo, nunca se trata sólo de la amplia-

ción o expansión cuantitativa de una cultura. Si tomamos con seriedad la idea de hacer que el arte, como práctica y como obras, sea más accesible a más personas, tenemos que aceptar y hasta dar la bienvenida al hecho de que como parte de estos cambios también haya cambios en las artes mismas. Nadie que conozca la historia del arte tiene que sentir miedo ante ellos. A decir verdad, de acuerdo con los antecedentes hay mucho más que temer cuando el arte está encerrado en cortes y academias o cuando, en el extremo opuesto, los artistas se ven empujados al aislamiento a causa del desdén y no hay intercambio entre ellos y un público amplio y multiforme.

Soy entonces, por razones estrictamente artísticas y culturales, partidario de la cuarta definición. Pero también la defiendo por las razones políticas y económicas más sencillas. Cualquiera de las tres primeras definiciones podría atraer algún limitado apoyo público, pero en realidad sólo es de acuerdo con la cuarta que, con buena conciencia, podemos recolectar para las artes fondos provenientes de las rentas generales. La lucha en favor de esta idea tiene importantes intenciones culturales, pero también es el único medio seguro de satisfacer las necesidades más limitadas y en extremo válidas de las definiciones alternativas de la política a seguir. Así, en vez de disculparse por el principio del financiamiento público de las artes, o excluir o reducir nerviosamente los aspectos de la política que desaprueban los parásitos encumbrados y patentados o políticos y comerciales, deberíamos juntarnos, en la mayor cantidad posible, y librar las verdaderas batallas.

¿Hará esto el Consejo de las Artes? Comencé diciendo que había heredado y estaba formado por principios no sólo diferentes sino por momentos incompatibles y hasta contradictorios. Con su status "semii independiente", con sus miembros designados por los ministros del momento, con su dependencia de reñidas negociaciones y financiamiento ministerial, en realidad no está en buenas condiciones para librar una batalla. No obstante, como está allí, la discusión debe empezar por él. A sus miembros se les confían no sólo los fondos públicos sino la política pública para las artes. Digo "confían", pero la desinencia sólo tiene que variar un poco, y transformar el término en "confiables", por mencionar el peligro más obvio. Prisioneros de la definición más conveniente pero más débil, encerrados por sus auspiciantes y banqueros ministeriales, con miradas nerviosas hacia los barones del sistema que pueden hacer más cómodo el período de su mandato, en todo caso apremiados y excedidos de trabajo y con la vista puesta mucho más sobre los árboles que sobre el bosque, pueden funcionar en realidad como presos de confianza, esos otros hombres situados en el medio a quienes ninguno de los lados respeta.

Ya argumenté antes, en el Consejo y fuera de él, en favor de un proceso de elecciones en vez de la designación ministerial de sus miembros. Los pormenores y detalles prácticos de esa propuesta corresponden a otra ocasión, y ya he presentado mis propias sugerencias. Pero en el presente contexto quiero decir que la necesaria discusión pública sobre estas cuatro definiciones del rumbo de acción (y tal vez haya otras) debería iniciarla el mismo Consejo de las Artes y estar centrada abiertamente en él. En rigor de verdad, por eso está abogando fundamentalmente en la actualidad, y es lo que comenzó a intentar hacer, bajo presión y en pequeña medida, en los últimos años. Pero entonces, si ha de ser una verdadera discusión pública, con la representación de todas nuestras variadas posiciones, el Consejo necesita el alcance y la diversidad, la responsabilidad y consideración específicas que, en mi opinión, sólo puede asegurar una elección pública abierta.

He criticado a Keynes, pero en el clima social actual miro hacia él, y hacia el educador de adultos en cuyo nombre se fundó esta conferencia,⁶ con un espíritu abierto y de reconocimiento. Puesto que la tarea, como dijo Keynes, sigue siendo dar aliento, confianza y oportunidades.

6. La ocasión fue la Conferencia Conmemorativa W. E. Williams de 1981 [comp.].

El futuro de "Estudios Culturales"

Quiero abordar aquí la cuestión del *futuro* de "Estudios Culturales", aunque no como una manera de subestimar su fortaleza y desarrollo actuales, muy reales, que habría sido del todo imposible, créo, predecir treinta años atrás, cuando el término comenzó a circular por primera vez. En realidad, debemos recordarnos esa impredecibilidad como una condición susceptible de aplicarse también a cualquier proyección que podamos hacer, que en algunos casos serán con seguridad igualmente ciegas. No obstante, es necesario ser firme y no vacilante en esta cuestión del futuro, porque lo que pongamos en ella, nuestra propia percepción de las direcciones en que debería encauzarse, constituirán una parte importante de lo que se haga. Por otra parte, la claridad mental que puede conducir a alguna definición de las consideraciones que han de aplicarse al elegir una dirección es a la vez difícil de lograr y necesaria, precisamente a causa de esa incertidumbre.

Quiero comenzar con un aspecto teórico completamente central que para mí se encuentra en el núcleo de "Estudios Culturales" pero que no siempre se recuerda. Se trata –para usar términos contemporáneos, y no los más bien informales con que se lo definió originalmente– de que uno no puede entender un proyecto intelectual o artístico sin entender también su formación; que la relación entre un proyecto y una formación siempre es decisiva, y que lo destacado de "Estudios Culturales" es que precisamente se consagra a *ambos*, en vez de especializarse en uno u otro. En rigor de verdad, no le incumbe una formación de la cual algún proyecto sea ejemplo ilustrativo, ni un proyecto que podría relacionarse con una formación entendida como su contexto o su marco. En este sentido, proyecto y formación son diferentes maneras de materializar –dife-

rentes maneras, entonces, de describir— lo que de hecho es una disposición *común* de energía y dirección. Creo que ésta fue la invención teórica crucial llevada a cabo: la negativa a dar prioridad al proyecto o a la formación o, en términos más antiguos, el arte o la sociedad. La novedad consistió precisamente en ver que había más relaciones básicas entre estas áreas por otra parte separadas. Había habido muchos precedentes de tipos de estudios que, tras haber considerado un conjunto determinado de obras intelectuales o artísticas, lo relacionaban con lo que se denominaba su sociedad; así como existía todo un cuerpo de obras —en historia, por ejemplo— que describían sociedades y luego las ilustraban a partir de sus formas características de pensamiento y arte. Lo que tratábamos de decir entonces, y que sigue siendo difícil de decir pero me parece central, es que estos conceptos —que ahora definiríamos como “proyecto” y “formación”— abordan no las relaciones entre dos entidades separadas, “arte” y “sociedad”, sino procesos que asumen estas diferentes formas materiales en formaciones sociales de tipo creativo o crítico o, por otro lado, las formas reales de las obras artísticas e intelectuales. La importancia de esto es que, si somos serios, tenemos que aplicarlo a *nuestro propio* proyecto, incluido el de “Estudios Culturales”. Tenemos que observar a partir de qué tipo de formación se desarrolló el proyecto de “Estudios Culturales”, y luego los cambios de formación que produjeron definiciones diferentes de él. Tal vez estemos entonces en condiciones de entender las formaciones existentes y posibles que serían, en sí mismas, un modo de definir ciertos proyectos hacia el futuro.

Ahora bien, ése es, de una manera sumaria, un aspecto teórico; me gustaría dar uno o dos ejemplos. En primer lugar, no en “Estudios culturales” sino en una de las materias que contribuyeron a esta disciplina; a saber, Inglés o Estudios Literarios. Es muy notable que en todos los casos las innovaciones en los estudios literarios se hayan producido fuera de las instituciones educativas formales. A fines del siglo XIX, cuando en realidad no había absolutamente ninguna enseñanza organizada de la literatura inglesa, la demanda surgió en dos áreas descuidadas y en un sentido reprimidas de la cultura de esta sociedad. Primero, en la educación de adultos, donde personas que se habían visto privadas de toda oportunidad educativa continuada eran no obstante lectoras, y querían discutir lo que leían; y, aún más específicamente, entre las mujeres, quienes, impedidas de seguir una educación superior, se educaban a sí mismas repetidamente a través de la lectura, y en especial mediante la lectura de “literatura imaginativa”, como solía decirse entonces. Ambos grupos querían discutir lo leído, y hacerlo en un contexto al cual aportarían su propia situación, su propia experiencia: una demanda que, según resultó evidente muy pron-

to, no sería satisfecha por lo que las universidades (si habían hecho algo, y algunas lo habían hecho de manera informal) estaban preparadas para ofrecer, que habría sido cierto tipo de historia o un conjunto de fechas, una cierta descripción de períodos y formas. Lo que se solicitaba, entonces, era la discusión de esta literatura en relación con esas situaciones de vida que la gente ponía de relieve al margen de los sistemas educacionales establecidos, en la educación de adultos y en la frustrada educación superior de las mujeres. De allí que algunas de las más notables entre las primeras definiciones de lo que podría ser un curso moderno de Inglés surgieran de catráticos de extensión universitaria de Oxford que habían salido y formado sus ideas en relación con esta demanda completamente nueva. Y cuando este nuevo tipo de estudio de la literatura —al margen de la filología tradicional y la mera historia catalogadora— entró finalmente en la universidad, su programa se escribió, por ejemplo en Cambridge, casi exactamente de acuerdo con los lineamientos que había definido aquella primera fase de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Uno de los fundadores de la cátedra de Inglés de Cambridge dijo que el libro de texto de ese período era virtualmente una definición de su programa.

Pero miren lo que ocurrió luego: tras haber entrado en la universidad, los estudios de Inglés se convirtieron durante veinte años en un curso académico bastante normal, que marginó a aquellos de sus miembros que sostenían el proyecto original. Pues lo que hacía por entonces en la institución era en gran medida reproducirse, cosa que todas las instituciones académicas tienden a hacer: reproducía los instructores y examinadores que reproducían a gente como ellos mismos. Dada la ausencia de presión y demanda de grupos que estuvieran al margen del sistema educativo establecido, esta nueva disciplina se volcó en gran parte sobre sí misma. Se transformó, con algunas notables ventajas, como siempre pasa, en una disciplina profesional; alcanzó niveles más elevados de rigor crítico y erudición; pero al mismo tiempo fueron marginadas las personas que entendían el proyecto original, como Leavis, por ejemplo. Lo curioso es que éstas trataron entonces de salir de la universidad, para volver a poner en marcha el proyecto más general. Pero debido a la formación que constituían —en gran medida, si uno quiere ser estricto en los términos habituales, un grupo de personas de familias pequeño burguesas, casi igualmente resentidas con la clase media alta culta y establecida, que consideraba la literatura propiedad suya, como con la mayoría, a quienes sentían no sólo indiferentes a ella sino hostiles y hasta amenazantes—, escogieron una ruta muy precisa. Salieron y enviaron a sus estudiantes a las escuelas secundarias, a buscar a los individuos excepcionales que pudieran luego volver a la universidad y promover este proceso. Lo que se ha-

bía llevado a la universidad como proyecto suyo ya no era el mismo, de modo que se fueron. Pero como se concebían a sí mismos como institución minoritaria, empeñada en educar a una minoría crítica se trataba ahora de un proyecto diferente y no del proyecto general de la primera definición. Y así todos cuantos leyeron por primera vez lo que hoy podría llamarse con bastante justicia "Estudios Culturales" de esa tendencia —la de Richards, de Leavis, de *Scrutiny*—, textos que estudiaban la cultura popular, las ficciones populares, la publicidad, los diarios, y hacían fructíferos análisis de todo ello, descubrieron con el tiempo que la adhesión de esos estudios a la reproducción de una minoría específica dentro de instituciones deliberadamente minoritarias les creaba un problema de creencia, y también un problema para definir cuál era el proyecto.

Si observan luego el ámbito en que hubo un proceso ulterior de cambio y en el cual se definió un proyecto diferente, fue otra vez la educación de adultos. En realidad, nunca se resaltará demasiado que "Estudios Culturales", en el sentido en que hoy entendemos la materia, y pese a todas las deudas con sus predecesoras de Cambridge, surgió en la educación de adultos: en la WEA [Workers' Educational Association - Asociación Educativa de los Trabajadores], en las clases de extensión extramuros. En ocasiones leí relatos sobre la evolución de "Estudios Culturales" que de manera característica fechan sus diversos desarrollos a partir de los *textos*. Todos conocemos las descripciones que alinearán y fecharán *The Uses of Literacy*, *The Making of the English Working Class*, *Culture and Society*, etcétera. Pero, de hecho, ya a fines de los años cuarenta, y con algunos precedentes —aunque fueron principalmente en ciencias económicas y asuntos exteriores— incluso en los años treinta, "Estudios Culturales" tenía una actividad extrema en la educación de adultos. Recién pasó al texto impreso y ganó cierto tipo de reconocimiento intelectual general con los libros posteriores. A menudo me entristece pensar en la mucha gente que participaba en ese campo durante esa época y que no publicó, pero que hizo tanto como cualquiera de nosotros por afirmar esta obra. A fines de los años cuarenta, la gente hacía cursos de artes visuales, música, planeamiento urbano y la naturaleza de la comunidad, la naturaleza de los asentamientos, cine, prensa, publicidad, radio; cursos que si no se hubieran realizado en ese sector particularmente desaventajado de la educación habrían sido reconocidos mucho antes. Sólo cuando esta obra alcanzó nivel editorial nacional o fue adoptada —con cierta reticencia— en la universidad, logró que se la percibiera, de la manera típica en esta cultura, como existente. En mi generación hubo personas de las que podría hablarles que hicieron tanto como cualquiera de nosotros, personas cuyos nombres quienes enseñan hoy "Estudios Culturales" simple-

mente no conocieran, y que lo hacían en un ámbito que era precisamente una alternativa escogida al grupo de Leavis. Debería destacarse que era una *elección*: lo distintivo era que las personas se incorporaran a la educación de adultos como una vocación más que como una profesión: Edward Thompson, Hoggart, yo mismo y muchos otros cuyos nombres son desconocidos. Era una renovación de ese intento en pro de una educación democrática mayoritaria que había estado presente a lo largo de todo el proyecto, pero que seguía dejándose a un lado a medida que algunos de sus elementos se incorporaban a las instituciones que luego los modificaban. De tal modo, a partir de la posición de Leavis hubo una continuidad inicial de ciertos procedimientos analíticos que finalmente se modificaron exhaustivamente, porque estas personas querían precisamente una cultura democrática, y no creían que pudiera alcanzarse exclusivamente mediante la constitución de una "minoría" leavisista. Eran conscientes, no obstante, porque éste era un tipo de trabajo muy práctico y apremiado, de que las tonterías de renunciar a la educación popular de masas y la cultura democrática, cuando uno tiene que ir a negociarlas sobre el terreno, no se resolverían con facilidad.

Doy este ejemplo porque con demasiada frecuencia la historia de cada fase de "Estudios Culturales" se describió a través de los *textos*. Esas versiones hablan de tal individuo que hizo tal obra; tal tendencia; tal escuela; tal movimiento etiquetado de esta o aquella manera; lo cual parece muy pulcro, como siempre es este tipo de historia idealista —una clase muy academizada de historia literaria o intelectual—. No obstante, en un sentido eso es sólo la superficie del desarrollo real, superficie engañosa por otra parte, porque lo que sucede en cada momento es que una formación que tiene con su sociedad una relación general dada toma lo que de otro modo podría describirse como proyecto con ciertas continuidades, y de hecho lo *altera*, no necesariamente para mejorarlo. Siempre ha habido tantos retrocesos como avances; y uno de esos retrocesos aparece, creo, en la fase siguiente. Como parte de esta obra comenzó a ser reconocida intelectualmente, en la medida en que estaba presente tanto en las discusiones como en los periódicos, y hasta cierto punto en las universidades, se la consideró mucho más nueva de lo que verdaderamente era. Si toman mi libro *Communications*, que fue un encargo porque la Unión Nacional de Docentes convocó una conferencia sobre "Cultura popular y responsabilidad personal", nacida de hecho del interés existente en los años cincuenta por las historietas de terror —así de curiosa es su raíz—, verán que en realidad lo hice, y no tardé mucho tiempo en escribirlo, con el material que durante quince años había usado en las clases de adultos. De tal modo, la sensación de novedad que se transmite fácilmente al descri-

bir los textos es de hecho engañosa, dado que la verdadera formación del proyecto ya estaba presente. Pero cuando esto comenzó a suceder, significó cierta diferencia intelectual de importancia en la universidad, aunque nunca una que pudiera haber cambiado sus instituciones y supuestos más fundamentales.

Pero luego hubo un período de expansión de la educación que creó nuevos ámbitos precisamente para este tipo de trabajo, y dio nacimiento a un nuevo tipo de formación, que tal vez continúa hasta hoy. Todavía puedo recordar cuando mis alumnos conseguían sus primeros empleos y volvían y me decían: "Fui a presentarme al director como profesor recién designado en Estudios Liberales [humanísticos] y le pregunté qué eran, y él me contestó: 'No sé; lo único que sé es que tengo que dictarlos'". Se encontraban entonces en esa situación sin precedentes, para la mayoría de las personas que empiezan a trabajar por primera vez, de poder escribir un programa, cosa para llegar a la cual en otras circunstancias uno se afana y se arrastra toda una vida, y luego probablemente no logra hacerlo. Tenían la opción de poner por escrito ciertas ideas, y lo que presentaron, en la mayoría de los casos, en nuevas universidades, en politécnicos, en instituciones de educación complementaria, incluso en algunas escuelas, a medida que esta nueva fase empezó a divulgarse, fue precisamente esta área de trabajo que la universidad andaba buscando con bastante cautela pero mantenía bien al margen de sus áreas verdaderamente centrales y decisivas. Y pudieron hacerlo porque la opción en favor de Estudios Liberales había sido muy vaga; no se había basado en mucho más que la sensación —quizás fundada ésta, a su vez, en la persistente desconfianza con respecto a la ciencia y la tecnología como demasiado terrenales— de que la gente debía descubrir algunas de las mejores cosas de la vida.

De esta manera, y sin ningún cuerpo de obras bien establecido que sirviera de base, comenzó a desarrollarse en estas nuevas instituciones una nueva formación, pero con ciertas consecuencias. En primer lugar, cuando uno entra en las instituciones —cuando pasa el momento mágico en que uno escribe el programa y tiene que ponerlo en marcha, examinarlo; cuando se reúne con sus colegas; cuando la disciplina se convierte en un departamento y tienen que negociarse las relaciones con los demás departamentos; cuando se les asignan el horario y los recursos pertinentes—, lo que ocurre es precisamente aquello que mutiló Inglés en Cambridge. En el momento mismo en que un programa audaz se transformó en un programa a ser examinado, dejó de ser emocionante. Y justo en el momento en que esta nueva obra colmaba lo que todavía eran, pese a los bienvenidos elementos de expansión, instituciones minoritarias —aún formadas, además, con ciertos precedentes académicos en torno de departa-

mentos, acerca de los nombres de las disciplinas, etcétera—, se produjeron en el proyecto ciertos cambios clave.

No obstante, hay otra clase de institución que me gustaría mencionar primero y que apareció en el mismo período —me refiero a los años sesenta—: es la Universidad Abierta. Acerca de ésta hay que plantear dos aspectos cruciales, por decirlo así, simultáneamente. Primero, que fue un intento extraordinario en la tradición del movimiento por una cultura democrática de tipo educativo y acceso abierto; no una imposición burocráticamente centralizada de un programa cultural que ilustraría a las masas, sino un proyecto genuinamente abierto y educativo. Al mismo tiempo, sin embargo, fue una ruptura deliberada con las tradiciones de su propia sociedad en la educación de adultos y la Agremiación Cooperativa, en todas las organizaciones autoeducativas locales de trabajadores y otras, que se habían basado precisamente en un principio que no podía realizar: que las cuestiones intelectuales surgían cuando uno elaboraba disciplinas intelectuales que formaban cuerpos de conocimiento en contacto con las situaciones y experiencias de la vida de la gente. Dado que, desde luego, era exactamente eso lo que había pasado en la educación de adultos. Los académicos tomaban de sus instituciones la economía universitaria, o el inglés universitario o la filosofía universitaria, y la gente quería saber qué eran esas cosas. Este intercambio no se disolvió en el simple populismo: de que todo aquello era tontería intelectual. No obstante, los nuevos estudiantes insistieron en que: 1) había que analizar la relación de esto con su propia situación y experiencia, y 2) había áreas en las que la disciplina misma podría resultar insatisfactoria, y por lo tanto sostenían como principio crucial el derecho a decidir sus propios programas. Este proceso de intercambio constante entre la disciplina y los estudiantes, que se institucionalizó allí, fue interrumpido *deliberadamente* por la Universidad Abierta, un proyecto muy wilsoniano en dos sentidos. Por un lado significó acceso popular; por el otro, insertó una tecnología que estaba por encima del movimiento de la cultura. Este proyecto aportaría enormes beneficios, pero hasta la fecha carece del crucial proceso de intercambio y encuentro entre personas que ofrecen las disciplinas intelectuales y quienes las usan, que tienen mucho más que derecho a ser sometidos a prueba para ver si las comprenden o si se las están presentando en forma conveniente —habida cuenta de que, de hecho, tienen el derecho más básico de definir las cuestiones—. Después de todo, estas personas estaban en condiciones prácticas de decir "Bueno, si usted me dice que esa pregunta excede su materia, tráigame entonces alguien cuya materia *la abarque*, y si no, ¡qué diablos!, salga de su marco y contéstela usted mismo". Fue a partir de esta situación completamente rebelde y desordenada que se pro-

dujeron las convergencias extraordinariamente complicadas y a menudo confusas de lo que llegó a ser "Estudios Culturales"; precisamente porque la gente no aceptaría esos límites. No obstante, la Universidad Abierta, como ejemplo fundamental de una brecha que iba más allá de una institución minoritaria, llevaba en sí el elemento de una tecnología insertada por encima del proceso social de la educación: tenía esta doble dimensión característica.

Llego ahora a mi punto polémico. Justo en ese momento apareció un cuerpo de teoría que racionalizó la situación de esta formación en vías de burocratizar y convertirse en morada de intelectuales especializados. Es decir, las teorías que vinieron —el renacimiento del formalismo, los tipos más simples (incluidos los marxistas) de estructuralismo— tendieron a considerar que los encuentros prácticos de las personas en la sociedad tenían relativamente pocos efectos sobre su progreso general, dado que las principales fuerzas intrínsecas de esa sociedad poseían estructuras profundas y —en las formas más simples— las personas que las operaban eran meros "agentes". Esto significó precisamente incitar a la gente a que no tomara en cuenta su propia formación, no tomara en cuenta la situación novedosa y a la vez estimulante y problemática en que se encontraba; el hecho de que este tipo de educación conseguía comunicarse con nuevas clases de gente y seguía estando, no obstante, dentro de instituciones minoritarias, o de que las instituciones ejercían las presiones burocráticas limitadoras del programa y los exámenes, que constantemente retrotraían cuestiones en bruto a algo manejable de acuerdo con sus propios términos. Justo en ese momento —que espero sea todavía un momento de tensión fructífera— hubo durante un tiempo una aceptación acrítica de un conjunto de teorías que en cierto sentido racionalizaron esta situación, que dijeron que así era como funcionaba el orden cultural, como distribuía la ideología sus roles y funciones. Entonces todo el proyecto fue desviado radicalmente por estas nuevas formas de teoría idealista. Aun las obras muy diferentes de Gramsci y Benjamin fueron subsumidas en ellas; y poco y nada se supo del vigoroso y temprano desafío planteado a esos idealismos modernistas por Bajtin, Voloshinov y Medvedev. Aun cuando las formaciones se teorizaran (cosa que no sucedía muy a menudo), la lección principal del análisis formacional, concerniente a la propia y otras formaciones contemporáneas, consistía en estudios académicos menos acentuados que puestos a una distancia segura.

En sus aspectos más generales, esta obra siguió siendo un tipo de análisis intelectual que quería cambiar el desarrollo real de la sociedad, pero localmente, dentro de la institución, no dejaron de existir las presiones que habían cambiado tantas cosas en fases anteriores: de otras discipli-

nas, de departamentos rivales, la necesidad de definir la propia materia, justificar su importancia, demostrar su rigor; y estas presiones eran precisamente lo contrario del proyecto original. Ahora bien, en este período hubo en realidad una conquista muy grande, como puede verlo cualquiera que compare las obras anteriores y posteriores. Cuando escribí *Communications*, estábamos analizando diarios y programas de televisión, con el material desparramado en el piso de la cocina y nosotros sentados en filas de sobres; ahora, cuando observo los departamentos de estudios de medios de comunicación y veo el equipamiento que tienen para hacer adecuadamente la tarea, admito desde luego que los progresos son notables. De manera similar, en los estudios de películas, nunca sabíamos si el filme: a) llegaría; b) funcionaría con ese proyector, y c) si en una clase de adultos la gente iba a quedar tan aturdida después de verlo que cuando uno quisiera armar una discusión no podría sacarle una sola palabra; ahora los cursos de cine funcionan en una institución apropiada, y nunca dudé de las ventajas de ello; así como nadie de la Facultad de Inglés de Cambridge podría hoy dejar de creer por un momento que lo que hace es infinitamente superior al trabajo de Leavis. Quiero decir, en cierta y novedosa manera siempre es más profesional, más organizado y funciona con recursos adecuados. Por otro lado, subsiste el problema del olvido del verdadero proyecto. Cuando uno clasifica estas disciplinas y dice: "Bueno, 'Estudios Culturales' es un monstruo vago y demasiado amplio, pero podemos definirlo con más precisión, como estudios de medios de comunicación, sociología de la comunidad, ficción popular o música popular", crea entonces disciplinas defendibles, y hay gente de otros departamentos que puede ver que se trata de disciplinas defendibles, que aquí hay un trabajo con referencias y presentación adecuadas. Pero la cuestión de qué pasa entonces con el proyecto sigue vigente. Y en cierto sentido la crisis de estos últimos años debería recordarnos la relación continua entre el proyecto y la formación: el supuesto de que éramos testigos del desarrollo de cierta estructura que, por decirlo así, era inherente —una continuación de alguna línea simple, como en esos relatos de la historia de los Estudios Culturales que habían mostrado cómo la gente superaba gradualmente, pero siempre con dificultad, sus errores residuales y avanzaba unos pasos— fue brutalmente impugnado por la muy consciente contrarrevolución de estos últimos años.

Aquí es donde llego a la cuestión del futuro. Puesto que lo que tenemos ahora es una situación en la cual las instituciones culturales populares han cambiado muy profundamente a lo largo del período en que se desarrolló "Estudios Culturales", con modificaciones pertinentes de importancia —por ejemplo entre la radiotelevisión y la imprenta— y de un

tipo que nadie habría creído posible en los años cincuenta. Tenemos nuevos conjuntos de problemas, tanto dentro de los diferentes tipos de estudios que hacemos, respecto a cuál de ellos se relaciona verdaderamente con el proyecto, como también en el juicio de nuestra propia formación en esta situación hoy muy transformada. Consideraré en primer lugar un par de ejemplos del proceso interno de los temas mismos, que ilustran los efectos contradictorios de este desarrollo bienvenido y la institucionalización simultánea de "Estudios Culturales". Si toman la cuestión de la cultura popular, o la ficción popular, verán que en los años ochenta está muy claramente transformada con respecto a su situación en la década del cincuenta; y no sólo porque la gente está más preparada, debido a cambios sociales y formacionales generales, para relacionarse directamente con la cultura popular y ponerse muy conscientemente a distancia de la posición de Richard y Leavis en los años veinte y treinta, que sólo la veían como una amenaza a la cultura letrada, elemento éste que sobrevive, tal vez, aunque tan incierta y ambiguamente como siempre, en el libro de Richard Hoggart. Pero al mismo tiempo esa tensión anterior entre dos tradiciones y tipos muy diferentes de trabajo puede disolverse con facilidad cuando se la explora. Es necesario y completamente defendible en el plano intelectual analizar series y telenovelas. No obstante, me pregunto por los cursos en que al menos los mismos docentes —y diría lo propio de los estudiantes— no se toparon con los problemas de todo el desarrollo del teatro naturalista y realista, del teatro de los problemas sociales o de ciertos tipos de formas seriales del siglo XIX, que son precisamente elementos de la constitución de estas formas contemporáneas, de modo que la tensión entre esa historia social de las formas y estas formas en una situación contemporánea, con su contenido en parte nuevo y en parte viejo, sus técnicas en parte nuevas y en parte viejas, pueda ser explorada dando importancia a ambos lados. Es muy fácil que esto no suceda si uno define un tipo de programa más simple, porque entonces el docente puede decir "Bueno, para eso tiene que remitirse al teatro"; o a la literatura o a la ficción, "lo que hacemos nosotros es ficción popular". Sin embargo, ¿cómo podríamos llevar a término el importante trabajo que se está haciendo hoy sobre los relatos de detectives, por ejemplo, si no fuéramos capaces de remontarnos a los relatos policiales del siglo XIX y captar el medio social y cultural preciso del cual provino esa forma, para poder agregar entonces una dimensión extra de análisis a lo que decimos en la actualidad acerca del relato detectivesco? O bien, en la dimensión sociológica de "Estudios Culturales", está el problema entero de la relación entre una obra contemporánea muy enfocada en primer plano, lo cual es crucialmente necesario para la historia, y las interpretaciones muy com-

plicadas de esta última que, en mi opinión, no deben reducirse simplemente a la historia laboral o popular, porque en ese caso uno aísla a una clase precisamente de las relaciones que, en un sentido, la constituyen. Menciono estos casos como ejemplos de la mancha como, en el esfuerzo mismo de definir un tema más claro, establecer una disciplina, poner orden en el trabajo —ambiciones laudables, todas ellas—, puede olvidarse el problema real en su conjunto, que es el hecho de que las preguntas de la gente no son contestadas por la distribución existente del currículum educativo. Y la gente, cuando tiene la libertad de elegir —aunque con frecuencia no la tiene, debido a presiones y determinaciones muy naturales y una razonable ambición de ser aprobada—, se niega una y otra vez a restringir sus preguntas a los límites del curso establecido. De modo que las interrelaciones entre disciplinas, que constituyen todo el sentido del proyecto, tienen este problema inherente en lo que por otra parte es un valioso proceso de definición y configuración del tema.

Pero ahora la cuestión más crucial es ésta: que aun después de la expansión que experimentamos, que primero fue detenida y luego desmantelada por una línea sucesoria que va de Callaghan a Thatcher y Joseph, enfrentamos una situación que, aunque de un tipo muy diferente, es tan desafiante como la enfrentada por cualquiera de las personas que desarrollaron el proyecto en circunstancias particulares durante períodos anteriores. Lo que tenemos hoy, y que no era asequible cuando los estudios comenzaron a incorporarse a las nuevas instituciones, es la desaparición efectiva de esas clases de obra adolescente que constituyeron profundas presiones antieducativas en el mismo momento en que se producían algunos de estos desarrollos. Había entonces comprensibles presiones económicas y laborales que sostenían la inconveniencia de quedarse con esa clase de escuela y esa clase de educación. Hoy tenemos la extraordinaria institución de unos cursos que en cierto sentido se colocan deliberadamente más allá del alcance de la educación. Nos vemos ante el hecho de que la educación efectiva de la mayoría de los miembros del grupo de entre dieciséis y dieciocho años se aparta todo lo posible de los que consideran educadores antiguos y perjudiciales. Encontramos una definición de la capacitación industrial que habría parecido cruda en la década de 1860, cuando se propuso algo muy parecido —y podríamos habernos alegrado si *hubiera* sucedido entonces: al menos habría resuelto una serie de problemas—. Vuelve a decirse que la gente tiene que adquirir experiencia laboral dentro de las formas de la economía a las que debe adaptarse, y cuando se escribe *ese* programa, cuando se escribe ese plan de experiencia laboral, no se contempla absolutamente ningún lugar para gente como nosotros. No me refiero a que no haya iniciativas individuales, si-

no más bien a que se ofrece toda una provisión educativa sustituta con ciertos incentivos materiales muy poderosos, incluida la posibilidad de empleo. Y mientras los movimientos sindicales dicen de tal experiencia laboral que es meramente "trabajo barato" o lo que fuere, yo digo lo que deben decir los educadores, y aquí es, de hecho, donde veo el futuro de "Estudios Culturales". Aquí hay un grupo que —si sólo se le da lo que se denomina "experiencia laboral", pero que es en realidad la introducción en las rutinas de las formaciones previstas de este nuevo capitalismo industrial— carecerá de esa dimensión de conocimiento humano y social, y de posibilidad crítica que siempre ha sido un elemento de nuestro proyecto. Y si parece desesperanzador que a la gente de nuestras acosadas instituciones, a las que desde luego hay que defender, se le pida que mire hacia esta área que, como una cuestión de actitud política, ha sido apartada muy conscientemente y en la mayor medida posible de los educadores profesionales, yo diría lo siguiente: que, después de todo, existe la perspectiva de que dentro de dos, tres o cuatro años haya otro tipo de gobierno; está la posibilidad de la renovación de las instituciones existentes, o al menos de la reducción de algunos de sus problemas de recursos y personal. Cuando eso ocurra, ¿nos limitaremos a proclamar entusiasmados que la crisis presupuestaria ha terminado y la crisis institucional se alivió un poco? Si lo hacemos, entonces ese entusiasmo deberá expresarse sólo con un lado de la boca, porque si permitimos que un área absolutamente crucial del desarrollo formativo humano permanezca aislada de los educadores —un área, además, en que la contribución de "Estudios Culturales" es particularmente pertinente—, habremos perdido una oportunidad histórica; así como en etapas anteriores casi se perdieron oportunidades análogas o sólo se realizaron en parte, o bien fueron incorporadas y neutralizadas en gran medida. Habremos perdido esa oportunidad histórica porque antes, en nuestro mismo éxito, nos institucionalizamos.

De manera deliberada, no sinteticé todo el desarrollo de "Estudios Culturales" en términos de la convergencia de disciplinas intelectuales, que es otro modo de escribir esta historia; un modo interno e iluminador pero insuficiente, sin embargo, a menos que uno lo relacione todo el tiempo con las formaciones e instituciones sociales muy precisas en que se produjeron y *tenían* que producirse esas convergencias. Pues ese enfoque en términos de historia intelectual puede oscurecernos lo que es, a medida que entramos en el próximo período, una oportunidad histórica para una nueva formación de "Estudios Culturales". Y el momento de preparar esta nueva iniciativa, que por cierto sería muy resistida por muchos intereses creados y políticos, es precisamente *hoy*. Dado que este nuevo trabajo sólo se convertirá en algo más que una interrupción ofen-

didá respecto a lo que por otra parte se enseña cuando se presente una propuesta convincente, razonada y práctica a una autoridad o gobierno local favorable, que luego lo haga seleccionar a uno los modos como ha de enseñarla. Si esto se considera hoy plenamente, si luchamos por ello, aun cuando fracasemos habremos hecho algo para justificarnos ante el futuro. Pero no creo que tengamos que fracasar en absoluto; supongo que los resultados serán desparejos y dispersos, pero en eso reside hoy el desafío. Si ustedes aceptan mi definición de que es verdaderamente a esto que se refirieron los Estudios Culturales, de asumir lo mejor que podamos el trabajo intelectual y seguir con él este camino muy abierto para vernos frente a personas para las cuales no es un modo de vida, para las cuales no significa ninguna probabilidad de empleo, pero para quienes es una cuestión de interés intelectual propio, de su propia comprensión de las presiones que sufren, presiones de todo tipo, desde las más personales a las más políticas en términos generales, si estamos preparados para aceptar este tipo de trabajo y revisar el programa y la materia lo mejor que podamos, en este ámbito que permite esa clase de intercambio, entonces "Estudios Culturales" tiene sin duda un futuro muy notable.

Los usos de la teoría cultural

Durante alrededor de un año quise decir algo relativamente formal sobre la teoría cultural, y ésta parece ser una oportunidad para hacerlo.* Al menos en principio, el sentido no es efectuar una proposición o una enmienda dentro de esta o aquella teoría de la cultura, sino más bien una reconsideración de lo que razonablemente cabe esperar que la teoría cultural, en el sentido más estricto, sea o haga. Por otra parte, esto conllevará, como un acento desafiante, la exploración social e histórica de lo que aquélla, en sus diversas formas, verdaderamente ha sido y ha hecho. Puesto que la teoría cultural, que toma como material apropiado todas las otras producciones culturales, no puede exceptuarse a sí misma del examen más riguroso de sus propias situaciones y formaciones sociales e históricas, o de un análisis conexo de sus supuestos, proposiciones, métodos y efectos. Mi opinión de lo que puede tomarse en propiedad como teoría cultural es en sí misma, y especialmente en este contexto, polémica. Puesto que quiero distinguir la teoría cultural de importancia, por un lado de las teorías de las artes particulares, que en algunas de sus formas menos útiles aquélla se propone sustituir y hasta suprimir, y, por el otro, de las teorías propiamente sociales y sociológicas de órdenes e instituciones generales, que algunas teorías culturales se proponen reemplazar o circunscribir. En nuestro propio período, puede considerarse que cualquier mención de estos tipos poco significativos e interesantes de teoría cultural es susceptible, y muy rápidamente, de despejar el campo o, más

* Conferencia dictada en Oxford el 8 de marzo de 1986, en un ciclo sobre "El estado de la crítica", organizado por Oxford English Limited.

específicamente, de desalojar la sala. No obstante, aunque sin duda tiene que hacerse algo de ese tipo, no deberíamos precipitarnos.

Pues no sugiero, desde luego, como inclina a muchos a suponer el modelo espacial consagrado, que la elaboración de una teoría cultural fructífera corresponda a alguna zona intermedia entre las artes, por un lado, y la sociedad por el otro. Al contrario, estas categorías hoy apriorísticas pero históricamente rastreables, y las formas convencionales de su separación e interrelación derivada, son precisamente lo que una teoría cultural útil impugna de manera más esencial y específica. No obstante, lo que digo es que la teoría cultural alcanza su mayor importancia cuando se consagra justamente a las *relaciones* entre las numerosas y diversas actividades humanas que histórica y teóricamente se agruparon de esta manera, y en especial cuando explora estas relaciones a la vez como dinámicas y específicas dentro de situaciones históricas globales y posibles de ser descritas que también son, como práctica, cambiantes, y en el presente modificables. Es entonces en la insistencia sobre una teoría de tales relaciones específicas y cambiantes donde se torna apropiada y útil la teoría cultural, en contra de su postulación como una teoría omniabarcativa de prácticas artísticas muy diversas o, por otra parte, como una forma de teoría social propuesta o dispuesta como alternativa —aunque siempre debería ser una contribución— a un análisis social e histórico más general.

De hecho, el problema de las relaciones entre lo que hoy llamamos las artes y el trabajo intelectual, por un lado, y la generalidad de la actividad humana que describimos vagamente como sociedad, sólo surge —me refiero a que sólo surge como problema teórico; los problemas prácticos siempre estuvieron allí— cuando se producen en ambos ciertos cambios históricamente significativos. Si remontamos nuestra mirada al gran linaje de las teorías del arte o de artes determinadas, no encontramos tensiones necesarias, de un tipo que haga problemáticas todas esas relaciones, entre dichas teorías y las formas generales subyacentes a las cuales, por extensión, solía referírseles. Todas las teorías clásicas y neoclásicas del arte y de artes determinadas, que típicamente culminaban en reglas de práctica, tuvieron como matriz de sus relaciones ulteriores las formas generales subyacentes de la tradición idealista: ya fuera específicamente como Ideas subyacentes y modeladoras o como proposiciones de una naturaleza humana esencial e inmutable. Se produjeron algunas dificultades cuando a estas Ideas o esta Naturaleza se les dio una forma social contemporánea determinante, necesariamente de un tipo normativo, con respecto a la cual ciertas clases o ejemplos artísticos particulares podían verse como desviados: descripción de relaciones reales que luego apare-

cían como primordialmente morales, ejemplares de un estado moral establecido o de deslices con respecto a él. Estas dificultades se hicieron críticas en la fase siguiente de la teoría que generalizamos como romántica. No obstante, el paso de las reglas del arte a la proposición de formas creativas únicas no afectó en sí mismo relaciones más amplias, dado que la nueva afirmación se basaba en dimensiones comparablemente generales e ideales: en particular, una Imaginación creativa indiferenciada. El cambio de referencia social, de la reproducción de la sociedad civilizada a una idea de la liberación imaginativa humana, también tuvo menos efecto, en sus primeras etapas, de lo que en principio cabría suponer, dado que el nuevo proyecto aún era teóricamente ideal y general. Sólo fue en una etapa ulterior, con la diferenciación de períodos creativos —formas sociales históricas relativamente favorables o desfavorables tanto para el arte como para la liberación—, que comenzó a plantearse un enfoque de las ecuaciones modernas.

Pero otros cambios empezaban a interactuar en ese momento. La percepción del arte como actividad especializada y autónoma a la vez se vio fortalecida, más que debilitada, por su afirmación cada vez más insistente de que representaba, e incluso dominaba, la creatividad humana. La experiencia de la práctica siguió confirmando, entre los artistas, la noción de una destreza autónoma. Pero ésta, una vez más, pudo verse fortalecida y no debilitada a causa de los cambios radicales en las condiciones de subsistencia del artista, en la larga transición desde diferentes formas de patronazgo a diferentes formas de mercado. Poner al arte como un *a priori* por encima de cualquier mercado, en una esfera ideal propia, era una respuesta tan habitual a las nuevas dificultades como el franco reconocimiento empírico de éstas. Los cambios sociales y la ampliación de las audiencias y el público tuvieron efectos más radicales, y comenzaron a advertirse, así como a realizarse, algunas interacciones directas con la producción. No obstante, la plena especificación de lo que vemos como problema moderno no se produjo verdaderamente hasta que el análisis social e histórico de los grandes cambios cada vez más evidentes —económicos y políticos pero también cambios de material y de medios en la producción industrial y cultural— propuso pormenorizaciones que desafiaban la organización social y el desarrollo histórico, incluyendo crisis y conflictos sistémicos, con los cuales parecían estar directamente relacionados muchos de los problemas del arte.

Lo que por último apareció teóricamente, en las nuevas y significativas palabras clave “cultura” y “sociedad”, fue el modelo hoy conocido: las artes por un lado, la estructura social por el otro, y el supuesto de relaciones significativas entre ellas. No obstante, los tipos de teoría desa-

rollados a partir de este modelo no fueron todavía especialmente útiles. Esto es tan cierto de la inmensamente influyente versión de la "base y la superestructura" —en la práctica, no exclusivamente adoptada por los marxistas y otros movimientos socialistas— como de las varias versiones de una elite, en las cuales había una afinidad estructural entre la alta cultura y formas de privilegio social consideradas necesarias para sostenerla. En el plano teórico, no suele haber mucho que elegir entre estas posiciones, por otra parte opuestas, ya que el tratamiento habitualmente dado en unas y otras a las relaciones formativas reales entre estas categorías separadas es en el mejor de los casos selectivo o persuasivo. En el marxismo, por ejemplo, hubo un predominio compartido de teorías idealistas, en las cuales estados generalizados de conciencia, que podían atribuirse a las clases, se trasmutaban, de maneras nunca plenamente explicadas, en formas y géneros o estilos y fases del arte, y de teorías económicas, en las que había alguna forma de transmisión directa de estructuras económicas básicas a modos artísticos, como en la proposición de lo que se denominó "poesía capitalista". Fueron mejores los trabajos, que recurrieron a estudios empíricos anteriores con una perspectiva histórica diferente, sobre los efectos de los cambios en la situación social y económica de los artistas y de los correspondientes cambios en los públicos. No obstante, característico de esta actitud, si bien importante en sí misma, fue que no logró consagrarse con suficiente fidelidad a los verdaderos y diversos cambios *internos* de las diferentes artes, que desde luego eran considerados no sólo sustanciales sino primordiales tanto por los artistas en actividad como por una crítica analítica o técnica cada vez más especializada:

Fue dentro de esta fase entusiasta pero insatisfecha que comenzaron a formularse las primeras iniciativas teóricas importantes. Consideraría en primer lugar lo que podría llamarse la ruta de Vitebsk. Me refiero a ese movimiento todavía imperfectamente comprendido pero fundamental que incluía (incierta e inextricablemente) a P. N. Medvedev, V. N. Voloshinov y M. M. Bajtin, que estuvieron juntos en Vitebsk a principios de los años veinte y luego trabajaron en Leningrado. Éste es también mi primer ejemplo sobre el carácter indispensable del análisis social e histórico para el estudio de la estructura de una iniciativa en teoría cultural. Puesto que el factor clave de estos movimientos teóricos fue su compleja situación dentro de una sociedad todavía activamente revolucionaria. Medvedev, en particular, había sido rector de la Universidad Proletaria y participaba intensamente en programas de alfabetización y nuevas formas de teatro popular. Podríamos esperar entonces alguna simple adhesión a lo que ya se conocía como "poética sociológica", en la que las

transformaciones de los públicos y de la posición de los artistas podían considerarse como directamente conducentes a una nueva y segura teoría y práctica del arte. Pero no fue ése el camino tomado por la iniciativa, al margen del hecho de que vio interrumpido y cancelado su trabajo por la consolidación stalinista del control y el dogma: un período del cual Voloshinov y Medvedev parecen haber sido víctimas directas —y mortales— y en el que se marginó a Bajtin.

Pues lo que se había captado era el problema de la especificidad: especificidad que se aplica tan estrechamente a su propia obra intelectual como a su comprensión del arte. Se enfrentaban justamente a esa polarización del arte y la sociedad característica de los modelos recibidos. En esos turbulentos años, en que se liberaban estremecidas de tantas viejas formas, las tendencias teóricas dominantes eran, por un lado, el formalismo, con su énfasis en y su análisis de los elementos distintivos y autónomos del arte y, por el otro, una generalizada aplicación marxista de categorías sociales a las condiciones de la producción cultural. Lo que este grupo, correctamente, se inclinó a tratar de identificar, fueron las verdaderas brechas que quedaban entonces: las relaciones reales y específicas entre estas dimensiones prácticamente inconexas. Nominalmente, aún adherían al modelo de la base y la superestructura, ya que escribían como marxistas, pero todo lo que decían de él destacaba las complejas e indirectas relaciones prácticas que la fórmula, típicamente, hacía a un lado u oscurecía.

Hay un problema especial para nosotros en una historia posterior, en sí misma determinada social e ideológicamente (y en ciertos aspectos complejos, también políticamente). Lo que apareció en Occidente a partir de los años sesenta, siguiendo estas líneas de fuerza internas y privilegiadas —y lo que a veces todavía se propone como teoría literaria moderna, como si, años después de su primera aparición, no hubiera sido generalizadamente analizada y refutada—, fue ese primer formalismo que en sí mismo había sido una reacción contra las apariencias externas de una "poética" por entonces "sociológica". Medvedev y Bajtin lo identificaron correctamente como la consecuencia teórica del futurismo, en el cual, según expresaron, "el modernismo extremo y la negación radical del pasado se combinan con una completa ausencia de contenido interno".¹ No obstante, también veían lo que había tanto de formativo como

1. M. M. Bajtin y P. N. Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship*, Harvard, 1985, pág. 171 [Trad. cast.: *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza, 1986].

de positivo en esta versión burguesa disidente de lo moderno y la vanguardia. Al encarar el arte como autónomo, el formalismo rechazaba su reducción por parte del orden social burgués (y con ello las formas e instituciones de la cultura burguesa establecida), pero también las formas de pensamiento artístico que lo conectaban con ese o, ciertamente, cualquier otro orden social. El gran beneficio del formalismo estuvo en la especificidad: en su detallado análisis y demostración de cómo se hacen realmente las obras de arte y cómo adquieren sus efectos. Y no podía haber entonces una vuelta sería a las categorías generales aplicadas.

Por otra parte, sin embargo, el paso a la especificidad, por ejemplo en las maneras como las diferentes artes cambian visiblemente a lo largo del tiempo, estaba más allá de la perspectiva formalista. Lo mejor que pudieron idear, en definitiva, con su apartamiento de la catalogación sin esperanzas de un repertorio intemporal de estilos —ese tema central del inerte análisis académico— fue la noción idealista, que finalmente volvería a ser propugnada por lo que llegó a conocerse como estructuralismo, de la evolución sistémica dentro de una actividad todavía autónoma: las complejas interacciones internas de posibles estrategias y dispositivos. No obstante, y pese a que la poética sociológica ortodoxa siguió pasándolo por alto, este mismo proceso en el cual los artistas y escritores en actividad —y sin duda los teóricos— aprenden, se adaptan y regresan a métodos usados por sus predecesores específicos; en sociedades y períodos históricos muy distintos, es desde luego innegable y hasta crucial. Lo que los formalistas no pudieron ver fue que este proceso específico y complejo es en sí mismo histórico; no obstante, no en el sentido de una historia especializada dependiente de las formas dadas de una historia más general, sino una práctica histórica distintiva, encarada por agentes reales, en complejas relaciones con otros agentes y prácticas, a la vez multiformes y variados.

De tal modo, el rechazo apriorístico de la historia como pertinente e incluso posible, que distinguió a esta tendencia desde el formalismo, pasando por el estructuralismo, hasta lo que se autodenominó posestructuralismo, fue en realidad un apartamiento con respecto a algunas formas clave de la especificidad, so capa de una atención selectiva a las versiones de ésta que Medvedev y Bajtin definieron como el supuesto formalista de una "contemporaneidad eterna".

Por otra parte, y como verdadero efecto de esta actitud, la expulsión de la intención que había seguido a la traducción de todo contenido en forma tuvo un particular efecto de abstracción. Al excluir las presiones efectivas y serias de la elaboración real del arte, los formalistas y sus sucesores redujeron necesariamente el lenguaje de la cultura a un racional-

lismo. Como lo dijeron Medvedev y Bajtin: "Reducen la percepción tanto creativa como contemplativa a actos de yuxtaposición, comparación, diferencia y contraste, esto es, a actos puramente lógicos. Estos actos se consideran igualmente adecuados para la percepción del lector y la intención creativa del artista mismo".² Da mucho que pensar el hecho de que esto se imprimiera (en Rusia) hace cincuenta y ocho años, mucho antes de que los errores que señala volvieran a propagarse, y de manera devastadora, como novedades teóricas.

Dio la casualidad de que esta crítica, que marcó un gran progreso teórico, sólo encaraba parcial e incompletamente el análisis directo. Únicamente Bajtin, pero en su caso de manera notable, pudo completar ese tipo de obra de toda una vida. El análisis formal dentro de una dimensión conscientemente histórica continuó, pero como una modalidad subordinada —tal vez aún subordinada— a la catalogación académica y a esas modalidades de formalismo que hasta que volvieron a plantearse en el plano teórico, en términos muy parecidos a los originales, encontraron su fundamento práctico en formas especializadas de crítica. Éstas, entretanto, fueron menos sistemáticas y menos ferozmente exclusivas de la historia, que se convirtió, como y cuando fue necesario, en el "marco": una nueva forma de la vieja polarización conocida. La teoría cultural, especialmente en sus sectores anglo y francoparlantes, recayó luego en gran medida en las modalidades idealistas y economicistas.

Ahora es necesario, pero naturalmente difícil (por razones locales), considerar otro momento de iniciativa en la teoría cultural, que fue amplia y hasta generosamente catalogado pero muy poco analizado. No me refiero a esos meandros del tiempo —cuya languidez, espero ahora, debe hacerse más evidente para todos— en que un formalismo rehabilitado propuso construcciones cada vez más elaboradas y racionalizadas de producción y evolución sistémica, o en que un idealismo rehabilitado encontró una nueva categoría general —la ideología— que podía aplicarse de maneras esencialmente indiferenciadas e inespecificadas a las formas más generales. Comparadas con ellas, la corriente en expansión de los estudios empíricos sobre las formas y cambios de la posición de los artistas y aún más de públicos y audiencias, y su expresión teórica final sobre las formas de la teoría de la recepción, se movían en direcciones útiles. Pero, más allá de éstas, pienso en un momento muy específico en Gran Bretaña, en el cual la teoría cultural de tipo elitista idealista interactuaba con un desarrollo muy deliberado de los estudios culturales empíricos, inclui-

2. *Ibid.*, pág. 170.

dos los hoy influyentes nuevos medios de comunicación, y esto dentro de una complejidad de relaciones de clase que tenía mucho que ver con el resultado teórico final.

Es cierto que en sus etapas primeras e intermedias esta obra estaba muy por detrás de otros proyectos importantes. La obra de Gramsci sobre las formaciones culturales había sido un gran avance, especialmente en sus elementos históricos y analíticos, aunque la indicación teórica de tipos de formación todavía era relativamente simple. Una vez más, se destacaba la importante práctica de los comienzos de la Escuela de Frankfurt, en Alemania, que había encontrado de manera genuina, aunque con sus propios fundamentos distintivos —radicalmente influenciados por el psicoanálisis—, nuevos y penetrantes métodos de análisis histórico formal. La obra de Benjamin, el primer Adorno, Löwenthal y otros significó un avance sorprendente, que no puede ser anulado por —aunque tiene que separarse de— la teorización final, cerrada y hasta autoinvalidante, de sus sobrevivientes, en situaciones sociales e históricas radicalmente modificadas y trastornadoras: su extraña rehabilitación de la autonomía del arte en lo que fue, en sustancia, el fin de la historia significativa debido al desarrollo de lo que llamaban la “sociedad de masas” —una réplica de lo que fuera cierto marxismo para la teorización burguesa central de su propia crisis.

La observación es válida en el sentido de que la teoría inglesa que acompañó las primeras investigaciones empíricas intensivas ya era, bastante antes, de este tipo. La historia, en efecto, se había convertido en un término tópico general para la decadencia y la caída. Incluso la investigación histórica era a la vez intensiva y terminal. Es aquí donde las relaciones de clase efectivas y en desarrollo fueron decisivas. Puesto que en la década del treinta, particularmente en *Scrutiny*, ésta fue la obra de un pequeño burguesía marginal, que combinó el fatalismo general de su clase con una campaña agresiva contra aquellos a los que el *establishment* o el privilegio amparaban del reconocimiento de la verdadera profundidad de la crisis. Es este doble carácter de lo que surgió, aunque de manera no sistemática, como teoría, el que explica tanto la continuidad como la discontinuidad con la fase siguiente. La continuidad estuvo, en primer lugar, en el énfasis intensamente práctico sobre las especificidades del arte: ese elemento que verdaderamente se resistía, y seguía haciéndolo, a las amplias aplicaciones generalizadoras de épocas y categorías. En segundo lugar, la continuidad se manifestó en el área general de rechazo de los tratamientos establecidos y privilegiados: un énfasis que se conectó, vigorosamente, con quienes llegaban a la educación superior provenientes de clases ampliamente excluidas de ella, así como —a primera vista—

con la política radical de éstos y otros. No obstante, precisamente en esta área iba a fundarse también la discontinuidad.

Ya que hacia fines de los años cuarenta, y en particular en los cincuenta, las recién comprendidas consecuencias de la posición teórica subyacente llegaron a representar un agudo conflicto con las creencias y afiliaciones sociales y políticas profundamente formativas de una nueva generación de estudiantes de familias obreras y de otros socialistas. Hoy es fácil decir que esto debería haber pasado mucho antes, cuando Leavis y *Scrutiny* atacaban el marxismo, y pese a ello muchos marxistas compartían con ellos no sólo las posiciones críticas literarias sino las posturas culturales contra el *establishment*. Una razón, que perduró hasta bien entrado el período de posguerra, fue precisamente la superioridad en la especificación —tan notable en contraste con las aplicaciones economicistas o idealistas de izquierda— que en los años veinte había conducido al grupo de Vitebsk, en la Unión Soviética, a reconocer la misma superioridad en los formalistas, en contraposición a versiones marxistas más oficiales.

No obstante, el área clave en que se produjo una discontinuidad y finalmente una ruptura fue en Gran Bretaña de un tipo diferente: no la turbulencia y la construcción multiforme de una verdadera sociedad revolucionaria, sino el ámbito más calmo pero aún tenso de una estructura cambiante y discutida de educación pública. Se ha señalado, pero según creo no de manera analítica, que las figuras principales de lo que en estas áreas conexas llegó a llamarse Nueva Izquierda británica habían decidido trabajar, en esos años críticos, en la educación de adultos. Ésta era la forma social y cultural en que veían la posibilidad de volver a unir lo que había sido disociador en sus historias personales: el valor de una educación más elevada y la persistente privación educacional de la mayoría de los miembros de su propia clase originaria o de afiliación. La práctica de la educación efectiva de adultos, en los márgenes de una institución que permanecía en gran medida sin cambios, sería compleja e incluso, en algunos aspectos, negativa, pero la intención sigue siendo muy clara. Además, se la puede contrastar útilmente con la iniciativa dominante de la perspectiva educacional, por otra parte continua, de *Scrutiny*, donde el ámbito escogido fue la escuela secundaria con líneas de conexión minoritaria con las universidades existentes.

Este contraste entre el esfuerzo en pro de una educación mayoritaria y el intento —en realidad más exitoso— de ampliar una minoría cultural significativa tiene una correspondencia casi exacta con la ruptura en la teoría cultural de fines de los años cincuenta. Por otra parte, y en interacción con ello, la ruptura en los movimientos comunistas europeos a partir de

1956 liberó a algunos miembros de esta tendencia de los énfasis culturales que aún pasaban por marxismo: en el mejor de los casos una tradición selectiva alternativa, que sin embargo simplemente se contrapostuló en vez de plantearse en el plano teórico; en el peor, aplicaciones formularias de un economicismo o un idealismo populista. En algunos individuos, desde luego, esta ruptura se había producido varios años antes de la fragmentación política abierta.

Una de las ventajas del cambio que resultó especialmente posible gracias a la ruptura política fue el influjo de toda una gama de teorías culturales marxistas menos ortodoxas, provenientes de otras partes: obras de la índole más seria, desde Lukács y Goldmann a Gramsci, Benjamin y Brecht. Una nueva posición, aún relativamente no formulada en el nivel teórico, comenzó entonces a interactuar con varias formas (en realidad alternativas) de esta obra. No obstante, al cabo de pocos años, en uno de esos detestables meandros del tiempo que, en un análisis ulterior, pueden considerarse con propiedad como explícitamente antipopulares y antirradicales (pero en ese caso con el necesario disfraz, como antes, de una retórica vanguardista), este argumento teórico en desarrollo fue hecho a un lado y tal vez oscurecido durante quince años. Hubo un simple recrudescimiento del primer formalismo, que atravesó desde los Estados Unidos hasta Francia, pero mucho más perjudiciales fueron las adaptaciones a él realizadas ahora por un marxismo modernista autoconsciente. En este gran período de influjo, nada o virtualmente nada se supo del momento perdido de Vitebsk, aunque su significativa identificación del formalismo como teorización del futurismo —ese momento meticulosamente violento pero vacío y sin afiliación— podría haber salvado muchas áreas devastadas. En la cultura, una vanguardia esencialmente indiferenciada que ya entre las guerras había mostrado que su campo de acción política se extendía desde el socialismo revolucionario hasta el fascismo y en el arte, más directamente, desde nuevas formas de exploración a nuevas formas de reduccionismo humano, se ofreció como último grito de lo que presuntamente era una teoría nueva. Se repitieron catatónicamente los rechazos indiferenciados del “realismo” y el “humanismo”. La mezcla precisa de teorías que había sido confrontada en Vitebsk —una versión, ahora cada vez más falsa y desencaminada de la lingüística de Saussure; una versión de las fuentes e intenciones individualistas humanas tomada de Freud y el psicoanálisis; una abstracción racionalizada de sistemas autónomos, que había sido la defensa teórica de esos disidentes burgueses que constituyeron primordialmente la vanguardia, no sólo contra la sociedad burguesa sino contra las pretensiones de cualquier sociedad activa y autoconstruida (incluidas las revolucionarias)—, esa mezcla precisa, de-

cíamos, se derramó ahora sobre la teoría cultural occidental y modificó radicalmente sus intenciones de práctica.

Pues lo que también sucedía ahora, en contraste con los problemas de la tensión y la emergencia relativamente aisladas de los años cincuenta, era que aparecía una versión de la educación pública reformada y expansiva, en las nuevas universidades y politécnicos como ámbito clave. Al mismo tiempo, la importancia de los nuevos medios de comunicación, y en especial de la televisión, modificaba todas las definiciones consagradas de la empresa cultural mayoritaria o popular. En términos de la práctica, lo que tuvo lugar entre los años sesenta y los ochenta fue en general un intento valeroso y sostenido de ingresar en las formas nuevas con nuevas clases de producción cultural: ya fuera como un nuevo contenido y una nueva intención dentro de los medios dominantes, ya como una oleada de empresas independientes y marginales, desde espectáculos ambulantes hasta videos y ediciones comunitarias. Esta masa de prácticas, pese a lo desperejo de su carácter, necesitaban una teoría, aun cuando estuvieran mayoritariamente en el aire. Sin duda se citaban, de vez en cuando, posiciones o aspiraciones generales tomadas de los argumentos de finés de los años cincuenta. Pero la teoría con la que coexistieron en la práctica era sólo ese cuerpo de obras, a menudo intelectualmente bastante vigorosas, que fue insuficiente sobre todo en esta área clave, la de la naturaleza de las formaciones culturales y por lo tanto de la agencia y la práctica en curso.

Fue aquí (es un punto que en diversos grados nos atañe a todos) donde, pese a sus energías a menudo útiles, la nueva concentración de la teoría en lo que todavía eran instituciones educativas minoritarias tuvo su peor efecto, incluso sobre sí misma. Los bloques ideológicos podían moverse de uno a otro lado en el análisis histórico o cultural general, pero en la práctica —y como lo que cualquier persona del común hace realmente— carecían de casi toda forma útil de agencia expansiva identificable. Una vez más, en Vitebsk se había mostrado que una obra literaria está invariablemente llena de contenido e intención simplemente porque también es una disposición específica dentro de una forma específica. No obstante, lo que casi todo el mundo volvía a decir ahora era que la especificación dependía de la extirpación de ingenuidades tales como el contenido y la agencia “externos”, y el nombre que se daba a esa especificación era *texto*. Irónicamente, éste provenía del mismo vocabulario que el “canon” académico. Un texto: un objeto aislado que debía interpretarse y sobre el que discurrir, otrora desde los púlpitos, ahora desde los escritorios de los seminarios. Tampoco pudo haber ninguna diferencia útil cuando este objeto aislado comenzó a abrirse a sus incertidumbres y multipli-

ciudades internas, o en la etapa ulterior de su completa e inútil apertura a absolutamente cualquier forma de interpretación o análisis: esa liberación de los lectores y críticos de toda obligación de conexión social o hecho histórico. Pues lo que se excluía de esta obra reducida al rango de texto o de texto como dispositivo crítico, era la agencia social e históricamente identificable de su elaboración: una agencia que tiene que incluir tanto el contenido como la intención, en grados relativos de determinación, aunque sólo es plenamente accesible como agencia en sus especificidades internas (textuales) y sociales e históricas (formales en el sentido acabado).

Desde luego, en la práctica siguieron haciéndose muchas otras cosas, tanto porque había muchas clases diferentes de personas como porque todo el período —el que ahora, al menos programáticamente, considero terminado— estaba marcado por un extraordinario eclecticismo y por cambios teóricos y cuasiteóricos —para no decir meramente de moda— muy rápidos. No obstante, la tarea clave de todo análisis teórico es la identificación de la matriz de cualquier formación, y aquí la afiliación es clara: había textos porque había programas, había programas porque había instituciones y había instituciones de ese tipo, sólo marginalmente abierto, porque la campaña por una educación pública mayoritaria de la naturaleza más seria, como parte de una democratización más general de la cultura y la sociedad, había sido en primer lugar interrumpida, dejando un espacio más amplio pero todavía privilegiado y relativamente cerrado, y luego, en la contrarrevolución de los últimos diez años —de Callaghan a Joseph y Thatcher—, se la había hecho retroceder, difundiendo desempleo y frustración en una generación que, en su conjunto, todavía estaba teóricamente contenida por los modernismos protegidos y autoprotegidos de la etapa intermedia.

Es de esta condición, no a pesar de los cortes y presiones sino en realidad a causa de ellos —la fractura de lo que había parecido y en muchos de sus elementos teóricos era verdaderamente una estasis—, que tenemos que escapar ahora. En su mayor parte, esto se hará, si se hace, de otra manera que a través de la teoría cultural, pero aún es importante —como podemos reconocerlo incluso por la historia de Vitebsk, en medio de dislocaciones y presiones mucho más grandes que cualquiera de las que hoy enfrentamos— que al menos la teoría no *estorbe* a nadie.

Imaginemos si no lo que podría haber pasado si esa breve gran intervención de fines de los años veinte hubiera tenido éxito no sólo intelectualmente —como en mi opinión lo tuvo de manera tan decisiva— sino social y políticamente. Su insistencia en la especificación y en el carácter distintivo de las formaciones sociales y culturales reales respecto de las presuntas habría ofrecido una resistencia clave a la imposición y racionalización

lización burocráticas de un arte aplicado y externamente determinado. Al mismo tiempo, al vincular la especificidad artística a las verdaderas y complejas relaciones de las sociedades reales, podría haber terminado con el monopolio formalista de esos tipos de atención al arte y a su elaboración que deben valorar sobre todo quienes lo practican, mientras están trabajando. Esto no sólo habría impedido la recaída en un infundado idealismo del “arte por el arte”; habría excluido el descubrimiento, dentro de una sociedad revolucionaria, e incluso de cualquier sociedad en funcionamiento, de esta oposición tanto más conveniente: una oposición de la que en tiempos difíciles es relativamente fácil desembarazarse, cuando aquello que se elimina es en realidad, también, la necesaria independencia operativa de cualquier artista. Todos nosotros, y en áreas bien alejadas del arte, hemos pagado por ese fracaso, que también fue, en el punto hasta donde llegó, un éxito intelectual tan sorprendente.

Hoy vuelven a importar cuestiones conexas a éstas. Comencé preguntando qué puede ser y hacer una teoría cultural significativa. Se trata de una pregunta aún más importante que la historia interna de cualquier fase de la teoría, que sólo se vuelve útil en el momento en que identifica vinculaciones y lagunas clave dentro de una historia social real. La búsqueda de textos e individuos desde arriba, que es el peor legado de la crítica académica y que determinó el tono y la complacencia de toda una generación de exegesis y crítica dependientes, tiene que reemplazarse por la práctica de una participación de igual importancia, incluidas las nuevas obras y los nuevos movimientos. O, para expresarlo de otra manera, con las palabras de Medvedev y Bajtin: “Las obras sólo pueden entrar en contacto real como elementos inseparables del intercambio social. [...] No son las obras las que se ponen en contacto sino las personas, quienes, sin embargo, lo hacen por intermedio de las obras”.³ Esto nos encamina a la cuestión teórica central del análisis cultural: lo que definí al comienzo como análisis de las relaciones específicas a través de las cuales se hacen y se mueven las obras. Es un contraste explícito y desafiante con la modalidad que ha dominado, y que John Fekete definió de esta forma: “Las variantes del paradigma del lenguaje ofrecen una definición de la vida humana que nos invita a contentarnos con los hechos en bruto de la multiplicidad y sucesión serial de sistemas simbólicos e institucionales, para evaluar la significación de los cuales no tenemos normas y sobre los que no se puede ni es necesario hacer nada”.⁴ Sin duda, dentro del privi-

3. *Ibid.*, pág. 152.

4. John Fekete (comp.), *The Structural Allegory*, Minneapolis, 1984, pág. 244.

legio esos "hechos en bruto" se reducen al mero juego: nada verdaderamente brutal, sino juegos múltiples.

No obstante, el "paradigma del lenguaje" sigue siendo un punto clave de ingreso, precisamente porque fue la vía modernista de escape de lo que, de otro modo, sería la trampa formalista: que un texto autónomo, en el acento mismo que pone en su especificidad, es, como lo había mostrado Voloshinov, una obra en un lenguaje innegablemente social. El pasaje formalista al "extrañamiento" fue, de manera similar, un sustituto ideológico para las relaciones reales más complejas y diversas, en situaciones sociales e históricas diferentes, entre el lenguaje compartido y, cualquiera sea el sesgo de la relación, la obra todavía coparticipante. La teoría cultural moderna puede centrarse entonces precisamente en este trabajo real sobre el lenguaje, incluido el lenguaje de obras señaladas como temporalmente independientes y autónomas: un lenguaje *sócial* sistemático y dinámico, distinguido del "paradigma del lenguaje". Esto ya estaba claro, teóricamente, en la obra de Voloshinov de fines de los años veinte (*El marxismo y la filosofía del lenguaje*). Y entonces, con el retorno del lenguaje, en cualquier sentido pleno, presentamos la evidencia más accesible de toda la gama compleja de agencias e intenciones, incluidas esas agencias distintas de las analíticas o interpretativas: las creativas y emancipatorias, como en la correcta insistencia de Fekete en que "la intención de la praxis emancipatoria es previa a la práctica interpretativa".⁵ Y de esto precisamente se trata, porque ninguna de tales intenciones sociales, culturales o políticas —o, podemos decir, sus opuestos— es extraída, o al menos ninguna es extraída necesariamente, de los objetos de análisis, sino de nuestra conciencia práctica y nuestras afiliaciones reales y posibles en relaciones efectivas y generales con otras personas, conocidas y desconocidas.

Lo que surge entonces como elemento más central y práctico del análisis cultural es lo que también identifica la teoría cultural más significativa: la exploración y especificación de formaciones culturales distinguibles. Desde luego, dentro de las sociedades capitalistas corporativas y burocráticas fue necesario analizar las instituciones más sociológicamente manejables de la cultura. No obstante, a menos que se identifiquen formaciones más específicas, esto puede reducirse a abstracciones tales como los "aparatos ideológicos del Estado" o los aún relativamente indefinidos intelectuales "tradicionales" y "orgánicos". Con frecuencia, encontramos las relaciones específicas significativas tanto en el movi-

5. *Ibid.*

miento, la tensión y la contradicción dentro de grandes instituciones como en su predominio indiferenciado. Por otra parte, desde el inicio de nuestro tipo de sociedad, y en especial desde fines del siglo XIX, es un hecho cultural que movimientos, escuelas y tendencias relativamente informales en campaña se han encargado de una gran parte de nuestro desarrollo artístico e intelectual más importante. Lo que podemos aprender de su análisis histórico, de los prerrafaelistas a los surrealistas, de los naturalistas a los expresionistas, puede luego trasladarse al análisis de nuestras propias formaciones reales y cambiantes. Lo que sobre todo aprendemos en los análisis históricos es una actividad notablemente expansiva e interpenetrante de formas artísticas y relaciones sociales reales o deseadas. Nunca es sólo un análisis artístico pormenorizador, aunque gran parte de las pruebas serán accesibles a través de él, ni exclusivamente un análisis social generalizador, aunque hay que hacer esa referencia de manera muy empírica. Es el firme descubrimiento de formaciones genuinas que son simultáneamente formas artísticas y ubicaciones sociales, con toda la evidencia propiamente cultural de identificación y presentación, postura local y organización, intención e interrelación con otros, que se mueven tan notoriamente en una dirección —las obras reales— como en la otra: la respuesta específica a la sociedad.

Hay una satisfacción intelectual en este tipo de análisis, pero cuando se lleva al plano teórico sabemos que también nos implica directamente, en nuestras propias formaciones y trabajos. Así, yo podría decir que lo más notable en los últimos treinta años es la energía y proliferación de una diversidad de iniciativas artísticas e intelectuales radicales: esa vivacidad que es real y podría ser tranquilizante si no tuviéramos que recordar, por ejemplo, la vivacidad comparable de la cultura de Weimar en los años veinte, que había llegado hasta sus Camisas Rojas y Cohetes Rojos y que no sólo fue reprimida por Hitler (la constante advertencia política) sino que, bajo presión, demostró que su vitalidad siempre había tenido dos filos, y que sólo la habían unificado sus negaciones, como a lo largo de todo el período de la vanguardia.

¿Estamos hoy lo suficientemente informados, somos lo suficientemente severos para buscar nuestros propios dobles filos? ¿No deberíamos considerar, implacablemente, esas numerosas formaciones, sus obras y sus teorías, que prácticamente sólo se fundan en sus negaciones y formas de encierro, contra una cultura y una sociedad indiferenciadas más allá de ellas? ¿Es sólo por accidente que una forma de la teoría de la ideología produjo ese diagnóstico en bloque del thatcherismo que predicó la desesperación y el desarme político en una situación social que siempre fue más multiforme, más volátil y más temporal? ¿Nunca se terminarán

los teóricos pequeño burgueses que hacen ajustes de largo plazo a situaciones de corto plazo? O, en el caso de varios tipos de arte reciente, ¿podemos volver a preguntarnos si mostrar a los explotados como degradados no prolonga simplemente la vigencia del explotador? ¿No estamos obligados a distinguir estas formas reductivas y desdeñosas, estas muestras de fealdad y violencia, que en la envergadura misma de sus negaciones pueden pasar por arte radical, de las formas muy diferentes de relación o exploración común, articulación, descubrimiento de identidades, surgidas en esos grupos conscientemente expansivos y asociadores de los cuales, por suerte, ha habido por lo menos la misma cantidad? ¿No puede la teoría ayudar con un rechazo de las racionalizaciones que sostienen las negaciones y con la determinación de sondear formas reales, estructuras reales de sensibilidad, relaciones realmente vividas y deseadas, más allá de las fáciles etiquetas de radicalismo que hoy incorporan o imponen incluso las instituciones dominantes?

Creo que a través de un centenar de enredos y rivalidades locales estas preguntas pueden responderse afirmativamente. El problema central de las relaciones de clase reales y posibles, a través de las cuales puedan hacerse un arte nuevo y una nueva teoría, tiene una complejidad novedosa y en ciertos aspectos sin precedentes, pero en la práctica —y hoy con seguridad como una presencia decisiva— hay un modo de formación basada primordialmente en la ubicación, por ejemplo en las ciudades inglesas y en partes de Escocia y Gales, donde la intención cultural y artística se modela, desde el principio, mediante la aceptación y la posibilidad de relaciones comunes más generales, en una búsqueda compartida de emancipación. Desde luego, también tenemos que movernos entre y más allá de estas formaciones identificadoras, pero tanto más fructíferamente lo haremos cuando empleemos nuestros puntos fuertes como un modo de rechazar y oponernos a las dislocaciones sistemáticas, las alienaciones poderosamente consolidadas, que son hoy la verdadera fuente de toda la tendencia formalista y sus artes en un mundo burgués tardío, y que en todas partes están a la espera de desplazar y desviar nuestras multiformes confusiones, dolores y angustias reales. En consecuencia, el desafío surge en la teoría con tanta claridad como en todo lo demás: éste nuestro contenido, ésta nuestra afiliación, ésta nuestra intención, ésta nuestra obra; y ahora díganos si están a favor o en contra —y funcionará para ambos lados— de cada uno de éstos en lo que a ustedes les toca.

Apéndice

Medios de comunicación, márgenes y modernidad

Raymond Williams y Edward Said

Raymond Williams: A veces, y así debería ser siempre, un método de análisis, sobre el cual uno puede basar un método de enseñanza, es sometido a la prueba más ardua de la práctica, tener que encontrarlo en alguna parte sobre el terreno. Para mí fue extraordinariamente alentador que el análisis de la casa de campo que había hecho en *The Country and the City*, de una manera muy global, sobre las casas de campo en general —una historia en la que confiaba bastante pero que no tenía particularmente presente—, encontrara una encarnación enormemente precisa y rica en Tatton Park, descubierta por Mike Dibb cuando consideraba la posibilidad de hacer la película.¹ Lo que había sido un análisis muy general, y hasta académico, del desarrollo de estas casas, de sus fuentes de ingresos, de lo que hicieron al verdadero campo, estaba allí, sobre el terreno, con una riqueza que apenas cabría haber esperado. ¿Quién habría creído que encontraríamos una casa de campo que se había construido gracias a una fortuna urbana hecha en el comercio colonial, que había destruido una vieja y verdadera aldea inglesa convirtiéndola en un coto de ciervos? ¿Y que luego, a través de una herencia accidental, obtuvo precisamente la zona del sur de Manchester donde Engels había escrito en 1844 *La condición de la clase obrera en Inglaterra*? ¿Quién habría pensado que la cosa estaba tan claramente sobre el terreno? Pero cualquier análisis, aunque sea académico y teórico, tiene que someterse a esa clase de prueba.

1. La conversación fue precedida por la proyección de la película de Mike Dibb sobre *The Country and the City*, de Raymond Williams, y *The Shadow of the West*, filme de Geoff Dunlop basado en *Orientalism*, de Edward Said.

Desde luego, el análisis podría seguir siendo correcto aunque uno no encontrara ningún lugar que lo ejemplificara. Pero creo que éste es uno de los problemas del trabajo intelectual en la actualidad, que en cierto plano uno tiene que hacerlo en un nivel profesional muy considerable, por el mero hecho de que pone en tela de juicio una cultura establecida. En ciertos niveles la cultura establecida es estúpida, y en algunos otros sólo interesada en sí misma, pero incluye algunos buenos profesionales, a menudo algunos que son duros y cada vez más otros que son agresivos y sirven a un interés diferente. Esto significa que el compromiso en favor de una educación democrática y popular, que tiene que producirse sobre el terreno y buscar caminos comunicables, debe no obstante incluir un trabajo de este tipo, en principio, aparentemente remoto y dificultoso.

Así, pues, el primer aspecto que quiero señalar es que puede haber —uno debería ganar en confianza a partir de ello— modos de encarnar en un material directamente susceptible de enseñarse y verse, análisis que en su primera elaboración en el plano de la investigación, o en su primera presentación (*The Country and the City* no es un libro fácil) pueden ser relativamente inaccesibles. Sometidos a la presión de la enseñanza cotidiana y los problemas muy reales de comunicación, creo que no deberíamos dar demasiado crédito a lo que a veces es entre nosotros una retórica, en el sentido de que, como los problemas de la enseñanza popular directa y la comunicación son tan urgentes, la otra clase de trabajo, por así decir, puede hacerse lateralmente. Desde luego, otra cosa es si ese trabajo, como ocurre con algunos de los más recientes, se aleja tanto de cualquier contacto posible con la realidad sobre el terreno que sería imposible concebir una prueba empírica para él. Pienso en ciertas posiciones que circularon en las universidades hace pocos años. Me enteré de ellas por primera vez cuando uno de mis alumnos graduados dijo: “Usted acaba de mencionar la palabra *historia*. ¿Quiere decir que cree que hay *historia*?”, con un tono más bien piadoso hacia uno de esos vejestorios, ya saben, que todavía sostienen la curiosa noción de que ha habido un pasado material. La clase de corriente que ese alumno representaba (por suerte la olvidó un par de años después) nunca podría enfrentar estos contactos con la realidad y por lo tanto su comunicación, que desde luego esa clase de teoría finalmente también excluyó como imposibles.

Pero a veces podemos estar comprometidos con el material acaso más inabordable, en el plano de la exploración de tipos dificultosos de conciencia, imagería compleja, historia complicada, y no obstante puede darse esa clase de conexión precisamente encaminada a un material comunicable de manera muy directa.

Y la otra forma en que creo que un método de análisis es sometido a

una prueba empírica muy ardua es ésta: si decimos, como creo que tanto Edward como yo hacemos, que el análisis de la representación no es un tema separado de la historia, sino que las representaciones son parte de la historia, contribuyen a la historia, son elementos activos en los rumbos que toma la historia; en la manera como se distribuyen las fuerzas; en la manera como la gente percibe las situaciones, tanto desde dentro de sus apremiantes realidades como desde fuera de ellas; si decimos que éste es un verdadero método, entonces la prueba empírica a la que aquí se lo somete consiste en que métodos comparables de análisis se apliquen a situaciones muy apartadas espacialmente, con grandes diferencias de textura y con consecuencias muy diferentes en el mundo contemporáneo. Hay una distancia notoria entre lo que pasa en la campiña inglesa, o en el centro de las ciudades inglesas, y en el caos del Líbano. Sin embargo, me parece cierto que el método, el método subyacente, encontró una congruencia. No para reducir la historia a una fuente de imágenes, porque tampoco era eso lo que a mi parecer estábamos haciendo, sino para decir: “Si usted analiza las representaciones con la historia, si en las representaciones rastrea sus fuentes, ve lo que está ausente de ellas así como lo que está presente. Y entonces también ve de qué manera la forma de estas imágenes contribuye realmente a configurar el modo como la gente percibe esas situaciones y actúa dentro de ellas”. Si decimos esto sobre un método de análisis, entonces tenemos que someterlo a la prueba de su aplicación a dos localizaciones geográficas e históricas muy diferentes. Y me parece que funciona. A modo de ejemplo, pude considerar más objetivamente un caso que no era el mío propio. Uno veía que rastrear las fuentes de las imágenes y las representaciones, de esta manera conscientemente histórica, analítica y en definitiva política, era exitoso como método, y por lo tanto accesible no sólo al análisis sino a la enseñanza.

Así, pues, éstos son mis dos puntos: primero, creo que un método de análisis, en principio a menudo de un tipo estrictamente académico, puede encontrar encarnaciones concretas que son más susceptibles de enseñanza, visión y comunicación más allá de un restringido medio académico. Y segundo, que uno puede poner a prueba el método del análisis de las representaciones histórica, consciente, políticamente en situaciones muy diferentes, y comprobar que —sujeto siempre a la discusión sobre este o aquel detalle— el método se sostiene.

Edward Said: Me gustaría que mi contribución fuera, en cierta medida, un retoque o una expansión de lo que decía Raymond, con la salvedad de que querría llegar a la cuestión desde un punto de vista diferente.

Puesto que el problema de la representación que ambos abordamos, es decir cómo se obtienen imágenes que adquieren mucho poder, al mismo tiempo que difunden o incorporan su historia de varias maneras, es en realidad, desde mi punto de vista, el problema de ocuparse de lo que, a falta de una palabra mejor, se podría llamar especialización o compartimentación. Por ejemplo, dentro de mi propio campo y mi formación —que fue la literatura, y la literatura inglesa en particular— había comprendido que, a medida que uno se desarrolla profesionalmente, atraviesa las etapas de una carrera desde la educación hasta el empleo, y luego el progreso dentro de éste, la tendencia —a menos que uno se resista muy conscientemente— es a circunscribirse más y más, y separarse de diversos modos de las experiencias previas. Uno incluso se ve *forzado* a hacerlo, aunque con esto no quiero decir que necesariamente sea coercitivo; simplemente, que resulta beneficioso hacerlo.

Y en mi propio caso —es patético en un sentido, y tal vez también divertido—, mi marco particular, que es el Cercano Oriente, fue precisamente lo que tuve que descartar a fin de ser mejor o más “profesional” en el estudio y enseñanza del inglés. Y a su turno eso, debido a circunstancias del mundo real, por así decirlo, condujo a una comprensión general de mi marco y el de muchos como yo, cuyas vidas habían resultado de hecho compartimentadas por —para adoptar una expresión de la película de Raymond— procesos producidos en otra parte. De modo que crecí en el Cercano Oriente sabiendo más sobre Gran Bretaña que sobre el país en que crecí; sabía más sobre su historia, etcétera, y hasta conocía mejor su idioma. Así, pues, este proceso de separación fue muy importante para mí, y generó la necesidad de reintegrar en cierta forma estos hechos, procesos y experiencias. En realidad, me llevó luego al estudio de otro campo, que en la universidad ha sido separado por completo. Todos los campos están allí totalmente divididos; me refiero a la situación estadounidense, que probablemente es una amplificación o intensificación de lo que sucede aquí, supongo. Pero lo importante era decir, como respuesta: miren, éstas *no* son cosas separadas. Pueden parecerlo y quizá las imágenes sean sólo imágenes, pero de hecho tienen relación con cosas que parecen distantes. En el caso en cuestión hay un tipo particular de relación entre Europa y Oriente. Qué tal entonces si consideramos no tanto las relaciones *exclusivamente*, sino también el problema de conectarlas. En otras palabras, el problema de acceder a ellas, a estas relaciones que han sido encubiertas, protegidas o negadas.

Por ejemplo, en la película que acabamos de ver, la escena del comienzo en Jerusalén —la alfombra mágica y las imágenes de personas que corren a través del desierto— es accesible para todo el mundo. Ahora

bien, esa secuencia de Jerusalén fue filmada por Geoff Dunlop y un equipo en un momento en que yo no podía estar allí. Y por una coincidencia total, si ustedes quieren, la escena siguiente tras el fundido es la del chico a quien detienen en la ciudad; una coincidencia, pero que reforzaba el argumento de que estas cosas están conectadas. Y el problema del acceso o de su negación también está allí. Lo mismo en otras partes de la película, como cuando mostramos la escena en el castillo de Beaufort. Esto está filmado, por decir así, desde el punto de vista palestino, cuando la cámara habla con esos dos jóvenes palestinos. Eso se hizo a principios de 1982, y la escena volvió a filmarse después de la invasión israelí, cuando, por razones obvias, yo no podía ir al Líbano, que es donde vive parte de mi familia. (Sea como fuere, mi madre vive allí ahora.) De modo que todo el marco de esta cuestión más bien complicada, y en cierto complejo modo accesible e inaccesible, se funde a través del medio fílmico, y plantea un argumento que en realidad no podría hacerse mediante la experiencia pero *sí puede* hacerse a través de una película, que es desde luego una forma continua.

Así, pues, el primer punto —y el principal— que me gustaría señalar es este problema de las exclusiones, compartimentaciones, que funciona de muchas maneras diferentes. Es posible que las representaciones parezcan tener una especie de vida flotante propia, pero siempre es necesario volver a anclarlas en las realidades que las producen. Y esto es crucial, porque hoy en los Estados Unidos, por ejemplo, se da un enorme relieve a lo que se denomina tanto pericia como objetividad y más particularmente, en mi campo, humanismo. En los años de Reagan, “humanismo” se ha transformado en una palabra en clave para etnoparticularismo, etnocentrismo y patriotismo; es decir, lo que “nosotros” queremos hacer es sentirnos más confiados y felices con nuestra Gran Tradición, y el Secretario de Educación, William Bennett, publicó hace poco una importante perorata en que dice que “nosotros” deberíamos reclamar nuestra tradición. Habría que exigirle a todo el mundo que leyera las veinte grandes obras, ustedes saben, Homero; etcétera, o de Platón a la OTAN. Es decir, más o menos, que esto es lo que *nosotros* somos, y el resto del mundo *no es*. De modo que se producen todas estas exclusiones, hincapiés y afirmaciones, y lo que se pierde, naturalmente, es cualquier conexión. Lo cual se hace en interés no sólo del patriotismo sino, de manera más alarmante, también de la objetividad. Estas posiciones locales, interesadas, se presentan como Realidades Incuestionables, y las palabras mismas “incuestionablemente” o “indudablemente” reaparecen una y otra vez en el discurso.

No obstante, en realidad yo no podría aceptarme como parte de eso sin renegar de mucho de mí mismo. Lo cual, estoy seguro, es cierto para

todo el mundo, pero tal vez sea más dramáticamente cierto para un palestino. De modo que el segundo punto que trato de señalar es la necesidad urgente de hacer estas conexiones, no simplemente como "objetivas" sino como alternativas. Por cierto, en la educación y al escribir, y al considerar materiales como éste, uno procede de una manera responsable y disciplinada, observando las pruebas, etcétera. Pero también conectándolas de maneras que descansan en la intervención humana, que son alternativas e impugnan y son impugnadas a la vez, articuladas desde el punto de vista del estudiante o del forastero, y que así dan a otros la oportunidad de considerar otra perspectiva, esa perspectiva que, precisamente, falta con tanta frecuencia. No hablo de "equilibrio" porque ése es otro tipo de fetiche: si uno escucha una campana tiene que escuchar la otra. Pero lo que sí creo es que estas alternativas deberían presentarse de manera responsable; insisto en ello.

Éste es en sustancia mi tercer punto. Puesto que desde *Orientalism* mi obra, en realidad, dependió mucho de la de Raymond, o dé una expresión de su obra que siempre me esforcé por comprender, pero respecto a la cual al final del libro llegué precisamente al punto en que puedo comenzar a abordarla, aunque tal vez aún no lo hice plenamente. Me refiero —aunque no recuerdo dónde dices esto, Raymond— a la necesidad de desaprobar la modalidad dominadora inherente: el tipo de provocación, bravatas, tono autoritario que ha surgido incluso en "Estudios Culturales". Como reto a esto, tenemos que encontrar un enfoque más crítico, comprometido, interactivo y hasta dialógico —aunque uno odie usar esta palabra a causa del reciente culto de Bajtin—, en el que las alternativas se presenten como fuerzas reales y no para proporcionar simplemente una especie de equilibrio que, desde luego, deje a su poseedor invisible detrás de la pantalla —la persona que realmente tiene el poder—. Y en última instancia esto sólo puede hacerse en colaboración o cooperación. Éste es el último punto, tal vez el más importante, que quería señalar. Creo que todos deberíamos sentir fuerte horror ante las ortodoxias sistemáticas o dogmáticas de una u otra clase, que se ostentan como la última palabra de la alta Teoría, recién salidas de la imprenta.

Mencioné por ejemplo el interés por Bajtin, pero igual podría haber sido el interés por muchas variedades de teoría de las últimas dos o tres décadas; uno se convierte a ellas y ve el mundo íntegramente a través de esos ojos. Pero eso es precisamente lo que la educación en su máxima expresión trata de cuestionar y evaluar, y también de desplazar presentando alternativas.

Pregunta: *Me gustaría preguntarles cómo consideran que puede dar-*

se cabida en el análisis del texto a una apertura hacia perspectivas religiosas. Me fascinaron algunos de los trabajos de los críticos marxistas y del formalismo ruso, que en realidad no me parece marxismo pero que sí propone una manera de pensar el texto como tal, como algo importante en sí mismo. Las perspectivas marxistas no dan exactamente cabida a nuestras tradiciones, en especial las de Medio Oriente o las de aquí, en Occidente. Puesto que en gran parte esas perspectivas son perspectivas religiosas, si uno piensa que la cultura de un pueblo incluye la religión. ¿Qué maneras sugieren de dar cabida a los valores, símbolos culturales religiosos, etcétera, en su análisis de un texto, a fin de hacer justicia al mundo real tal como es?

Edward Said: Siento bastante intensa y programáticamente que lo que me interesa es lo que llamo crítica secular. Realmente no me interesa dilucidar ideas de lo Divino o lo sagrado, excepto en cuanto son hechos seculares y experiencias históricas. Y hay una razón particular para mi actitud, dado que creo en toda clase de formas que —y tal vez esto sea excesivo, pero no me parece completamente irracional— la cantidad de calor generado por las prácticas religiosas, en contraposición a la luz, produjo, al menos en mi experiencia, un montón de cosas que, para expresarlas de la manera más moderada posible, desearía que nunca hubieran pasado. Y por lo tanto también me parece importante mencionar que en los estudios culturales y literarios hay un retorno muy sorprendente, si no a la práctica religiosa, al menos sí a las ideas religiosas. Hace poco, por ejemplo, hubo un ataque enorme, tremendo, al son de trompetas, contra la teoría crítica moderna en el *Times Literary Supplement*, en un artículo escrito por George Steiner. Su idea —que no es exclusivamente suya, aunque yo diría que él la expresa de una manera bastante singular— es que ha habido una pérdida de lo sagrado y que deberíamos volver a ello, que el arte sólo puede ser entendido en términos de lo divino y la religión. Bueno, yo me opongo completamente a esta noción. Y sin duda, en el campo de la crítica sus consecuencias han sido en su mayor parte bastante desastrosas.

Raymond Williams: ¿Podría encarar este tema desde el aspecto teórico más amplio? Fue muy significativo en ese alboroto que hubo en Cambridge hace unos años que la opinión mayoritaria escogiera la expresión "canon literario". Me refiero a que ese préstamo tomado de los estudios bíblicos era extraordinariamente interesante porque la cuestión de qué es un canon en las escrituras, a las que algunos consideran obras de literatura e historia y otros de inspiración divina, es algo cuya resolución puede

esperarse de los eruditos, mediante la comparación de orígenes, fechas, etcétera. Ahora bien, lo que se representaba con la adopción de esa palabra —era muy significativo, creo que probablemente se tratara de una transferencia inconsciente— era la noción de que en ciertas obras literarias había algo de autoridad irrefutable que las aislaba de cualquier tipo de lectura o examen alternativo, y que también clausuraba otros tipos de enfoques. Lo que precisamente se excluía era un modo de lectura que no comenzara con la noción —no es decir demasiado— de textos *sagrados*.

Ahora me gustaría relacionar este enfoque, que en este país surgió principalmente como resistencia de tradicionalistas obstinados, con lo que de hecho es una posición muy cercana que se presentó a sí misma como el nuevo reto. Primero, la manera como aquello que en este país se conoce, por lo común erróneamente, como formalismo ruso, se abrió camino a través de curiosas emigraciones, exportaciones y reimportaciones hasta llegar a ser una versión muy selectiva e incluso en sí misma digna de un estudio cultural. Quiero decir que lo que la mayoría de la gente conoce como formalismo, y que reprodujeron en los años sesenta y principios de los setenta, es una fase muy temprana que, sin embargo, se tradujo y publicó mucho antes de que se introdujera el resto de una argumentación vigorosamente continua, que es absolutamente decisiva para comprenderlo. Se trata de una historia compleja, digna en sí misma de desentrañarse, y todavía tiene sus efectos sobre las ideas de la gente debido a la intensa propagación de la versión simple.

El formalismo fue una reacción contra lo que en las primeras etapas se llamó un sociologismo crudo, que en realidad nunca consideraba en modo alguno la obra sino elementos que podían extraerse de ella y manejarse en términos ideológicos transferidos, o si no relacionaba simplemente un texto con las condiciones de su producción. Ahora bien, la primera fase de la respuesta a esa actitud es decir que, por más importantes que puedan ser esas cuestiones, también tenemos que considerar qué es específicamente la obra. Y esta insistencia tiene que entenderse en el contexto del debate. Es necesario entonces que consideremos la segunda etapa de la argumentación formalista, entre mediados y fines de los años veinte, en obras a las que se otorgó mucho menos publicidad. Las obras de autoría conjunta de Bajtin, Voloshinov y Medvedev son mucho menos conocidas en Occidente, con la reciente excepción de Bajtin, luego Shklovsky, Eikhenbaum, etcétera. Se convino: consideremos lo que es específico en el texto. Pero considerar lo que es textualmente específico no excluye sino que más bien estimula nuevos modos de explorar las relaciones entre la creación de algo muy específico y las condiciones más generales. Entonces, en contraposición a la práctica previa que no había

considerado analíticamente la obra sino que había ido directamente a lo que podía extraerse como ideología o condiciones sociales generales de la autoría, vayamos específicamente al texto como una manera de encontrar nuevos métodos de analizar las relaciones entre su composición precisa y esas condiciones.

Ahora bien, a este tipo de trabajo se lo ha denominado, en Gran Bretaña en especial, "Estudios Culturales". Quiero decir que la ruptura de "Estudios Culturales" respecto a una clase anterior de estudio sociológico y en verdad en los años cincuenta llamado marxista, consistió precisamente en que comenzó con el análisis detallado de las obras. El contraste con posiciones anteriores que habían postulado una economía burguesa y luego una ideología burguesa y después ciertos textos que reproducían la ideología burguesa, no podía ser más marcado. Mientras que este trabajo, si puedo tomar el ejemplo de mi análisis de los poemas de la casa de campo, comienza con los textos mismos. Empieza por analizar en "Penshurst" una secuencia formal de negativas, que es una clave muy importante para el carácter literario específico de ese poema. Pero lo que no hace, lo que se niega a hacer, es detenerse en ese punto. Ahora bien, la versión del formalismo que se importó y propagó con tanta intensidad iba a decir precisamente que "cuando uno ha hecho esto, ya no hay nada más que hacer". Aunque en realidad la segunda etapa del planteamiento formalista que se perdió desde fines de los años veinte y que aún no se percibe ni entiende con propiedad, consistía en que, una vez hecho eso, había que encontrar modos de analizar esas especificidades de la obra o texto, que revelaran nuevas clases de evidencia no accesibles por otros métodos. Entonces ustedes pueden preguntar de una nueva manera: ¿cómo se produce la *clase específica de literariedad*? ¿Cómo se producen ciertas formas? ¿De qué manera ciertas negaciones y ausencias que pueden identificarse bien mediante métodos formalistas se constituyen en la estructura social e histórica? Y repentinamente se encuentran ante una nueva clase de indagación.

Pero justo en el momento en que este trabajo hacía progresos, volvió a llegar —con un retraso histórico de cincuenta años, a través de los Estados Unidos y Francia y en una reaparición intensamente propagada aquí— la vieja primera etapa del planteamiento, como si no se hubiera hecho nada más allá de ella, ya fuera por parte de la Escuela de Leningrado a fines de los años veinte o en muchas de las tendencias de "Estudios Culturales" en Occidente. El nuevo formalismo se inició como si combatiera contra un enemigo que ya no existía: el enemigo que no comenzaba el análisis a partir de especificidades, sino que postulaba las grandes abstracciones de una sociedad, una economía y una ideología, de acuerdo

con un modelo de base y superestructura, y luego deducía la obra, lo que dejaba sin abordar muchos de los hechos de la composición de ésta. Y entonces se nos pedía que escogiéramos de este modo absurdo entre un trabajo muy específico dentro de los textos, que se decía no interesado en otras cuestiones, y otro que aún se proyectaba como si sólo hablara de lecturas públicas, públicos, condiciones sociales de los escritores o los hechos más generales de la historia. No obstante, de hecho el otro trabajo real se había realizado.

Uno se entristece mucho entonces cuando el tipo de difusión de la teoría que siguió adelante —incluida una referencia incidental a Saussure casi totalmente engañosa y por momentos hasta fraudulenta, porque nunca representaba todo lo que Saussure había dicho— prevalece sobre el desarrollo de un nuevo trabajo real. Es una tarea muy difícil y larga llevar a término esta actividad vigorosa que consiste en ver cómo, en el detalle mismo de la composición, se revela una cierta estructura social, una cierta historia. Esto no es ejercer ningún tipo de violencia contra esa composición. Es precisamente descubrir por qué caminos, muy complejos, interactúan y se interrelacionan las formas y las formaciones. Eso era lo que hacíamos. Creo que la interrupción es hoy cosa del pasado, pero sí quiero decir que, me parece, fue extraordinariamente nociva, en especial dado que la teoría —así llamada— es mucho más fácil que este trabajo analítico real. Basta con leer los cinco puntos de la técnica formalista o los tres signos distintivos de una ideología dominante; quiero decir que uno puede escribirlo en un cuaderno, irse y dar una conferencia sobre eso al día siguiente. O bien escribir libros interminables sobre ello. Es una práctica intelectual extraordinariamente fácil. Mientras que esta otra tarea analítica es difícil, porque cada vez se plantean nuevas cuestiones. Y hasta hace pocos años tuvo vigencia este muy complicado asunto de encontrar el rodeo en torno de lo que se llamó Teoría. Omitía entender qué tipo de teoría es la teoría cultural. Puesto que la teoría cultural *se refiere* al modo como lo específico de las obras se relaciona con estructuras que no son las obras. Ésa es la teoría cultural, y está más sana de lo que se la imagina.

Debate

La primera pregunta está dirigida a Raymond. Se refiere a la compartimentación en su propia obra, y a por qué mantuvo separadas sus novelas y sus trabajos críticos durante tanto tiempo.

Raymond Williams: Una cuestión muy interesante, la idea de que yo

los mantuve separados [*risas*]. Los escribí y los mandé a los editores, y de una u otra manera hicieron su camino. Creo que lo que pasa es que hay un “conjunto” particular dentro del cual uno es leído, y la gente encuentra nuestro nombre en una lista de lecturas y entonces esperan que contribuyamos a un contexto dado, de modo que casi leen en voz alta ciertas cosas... y una de las grandes ventajas de llamarse Williams es que no piensan que uno sea el que escribió esos gordos libros académicos [*risas*].

Nunca traté de separarlos. Quiero decir, siempre me parecen profundamente relacionados, y he dicho que lo que aprendí al escribir *Border Country*, la primera novela, que pasó por siete reescrituras, fue la primera revelación verdadera sobre el modo como la forma, la forma literaria, es determinada por un conjunto particular de expectativas sociales e ideológicas. Cuando comencé a escribirla a fines de la década del cuarenta, era claro que todavía había un lugar para la novela de una infancia de clase obrera que, por decirlo así, estaba preformada para concluir con la persona que deja el medio obrero, que se aleja directamente de él. Después de todo, el clásico de este tipo de obras es todavía *Hijos y amantes*, de Lawrence, y, en rigor de verdad, cuando se dijo que en los años cincuenta y sesenta surgió una oleada de novelas de clase obrera, es sorprendente constatar que la mayoría de ellas incluían esa forma —infancia, adolescencia y partida—, ese movimiento de Lawrence de ir hacia la ciudad con toda la vida por delante. La experiencia obrera fue importante, pero es algo que se recuerda a la distancia. Ahora bien, cada vez que intentaba escribir *Border Country*, aunque el material era diferente, salía de ese modo. Pero yo no podía aceptarlo. Me refiero a que no hace falta pensar mucho para darse cuenta de que el padre de clase obrera, que es una figura característica en esa clase de novela, también era un hombre o una mujer joven, con perspectivas particulares que hacían esa historia; no sólo eran importantes como padres del niño. Y si se los percibe únicamente como los adultos a los que responde el adolescente, se pierde una parte importante de su experiencia. ¿Pero qué pasa si esa forma ya está profundamente presente, y en aspectos interesantes que uno no sabe que está siguiendo hasta que comprueba en la escritura que la cosa sale así? Creo que ésta es la verdad sobre las formas profundas en una cultura. Otro elemento de esta forma de experiencia de clase obrera es que uno obtiene un chico sensible y brillante en este medio de privaciones. El mundo del trabajo obrero adulto no está presente del mismo modo en este tipo de novelas. Así, pues, lo que hice fue seguir reescribiéndola, de modo que el padre estuvo presente en la novela desde el principio, en sustancia como un hombre joven, aunque a través de ella envejece y el clímax es su

muerte. Sin embargo, es allí un hombre joven tal como lo es el hijo, y mientras eso es así, uno no modifica el estereotipo.

Ahora bien, lo que digo es que la experiencia de luchar con esa forma fue la que me dio por primera vez las ideas que desde entonces planteé a menudo teóricamente: sobre las formas culturales profundas, las estructuras de sensibilidad, todas esas cosas que están presentes teóricamente. Pero entonces, si uno está dentro de un medio académico, escribe esas cosas y curiosamente éstas se comunican y luego, a su turno, *lo* estereotipan. Ustedes saben, uno escribe crítica literaria, historia literaria, teoría cultural, comunicaciones, etcétera. Y esta otra cosa —desde luego, también es muy común en los departamentos académicos de inglés—, esta otra cosa, esta ficción, es una especie de diversión lateral.

De modo que no voy a declararme culpable de la acusación de mantenerlas separadas. Tal vez, en cierta forma las dejé interactuar demasiado. Hubo momentos en que tuve que dejar a un lado una u otra porque la presencia y el humor de una pesaban con demasiada fuerza sobre lo que tenía que ser otra presión y otro humor. Uno debe mantener efectivamente distinguidas las formas. Son formas diferentes, pero no en el sentido de que el autor desea separarlas.

La siguiente pregunta está específicamente dirigida a Edward Said, pero hay aspectos en que aflorarán aún algunos de los temas a los que acaba de aludir Raymond. La pregunta se refiere al modo como usted incorporó lo autobiográfico a su obra al margen del ejemplo del programa de Geoff Dunlop y su introducción a Orientalism.

Edward Said: Todos los que empiezan a escribir en un ámbito académico evidentemente escogen temas que les son afines; no creo que fuera un accidente el hecho de que el primer libro que escribí fuese sobre Conrad, ya que durante toda mi vida estuve muy interesado y obsesionado por éste. Es innecesario decir más. No obstante, como puse de relieve en mi presentación, una gran parte de lo que autobiográficamente considero experiencias interesantes y valiosas tenía que ser mantenida aparte en el plano profesional. Cuando comenzaba a enseñar en Columbia, se dio sin duda el caso de que me consideraran en realidad como dos personas: estaba el profesor de literatura y la otra, como Dorian Grey, que hacía estas cosas totalmente indecibles, inmencionables. Podría dar un ejemplo: yo era muy amigo de Lionel Trilling, que tenía su oficina enfrente de la mía, y era muy amable y solícito; siempre me gustó mucho, pero ni una sola vez, en los quince años que fuimos amigos, permitimos que surgieran estas otras cuestiones; y me ejercité para vivir de ese modo.

Sólo más adelante empecé a comprender cuánto interés tenía en el hecho de que uno pudiera compartimentarse de muchas maneras diferentes. Y el problema no consiste entonces tanto en integrar los fragmentos; no estoy seguro de que uno pueda integrar cosas dispares, se tiende a perder pedazos de ellas si se intenta buscar fórmulas que lo hagan. Pero aquí está realmente el tema de mi obra, su principal "figura" si quieren darle un equivalente poético, la figura de cruzar al otro lado. También Raymond, desde luego, escribió sobre límites y fronteras. Las migraciones son un hecho extraordinariamente impresionante para mí: ese movimiento desde la precisión y concreción de una forma de vida transmutadas o transferidas a otra. Naturalmente, empecé a tratar de hacer esto en *Orientalism*; pero antes de eso escribí *Beginnings*, en el cual pensé la necesidad de postular puntos iniciales, en lo que en cierto sentido era una reacción inmediata de disenso con respecto a *El sentido de un final* de Frank Kermode. ¡Está claro que antes de tener finales uno ha de tener comienzos!

Proseguí con un intento —sin deseos de desnudar mi alma en un libro— de considerar la historia de este objeto en que en un sentido me había convertido y en el cual había participado; a saber, Oriente y lo oriental. Eso me llevó a la otra cara de la moneda, a dar testimonio de una experiencia particular que, como muchas otras, había sido suprimida. No obstante, hay una gran complicidad en estas cosas; uno no se confina simplemente porque otros son más fuertes; antes bien, en cierto modo participa en ello, creo, y yo también estaba interesado en ese hecho. De modo que escribí sobre Palestina, y entonces el problema principal fue por supuesto el de los medios de comunicación en ese momento. Fue durante la crisis iraní, así que escribí un libro acerca de la revolución iraní. Es muy difícil vivir en estos mundos totalmente faltos de relación. Uno piensa que vive como un académico y, desde luego, tiene afiliaciones políticas y de otro tipo que en realidad se oponen completamente a esto, y entonces a veces suele sorprenderse por la forma como otros harán las conexiones si uno mismo no las hace. Por ejemplo, hace cerca de un mes dicté algunas conferencias en Kent sobre imperialismo y cultura. En el curso de la tercera de ellas, creo, tuve que decir algo sobre Fanon porque estaba hablando de la cultura de la resistencia que comienza a surgir en el mundo colonial, y luego pasé a otros temas. Después se produjeron las masacres de Viena y Roma, y el *Observer* publicó un artículo de su corresponsal en Medio Oriente, Patrick Seale, que no había asistido a las conferencias. El título de su artículo era "La OLP vuelve al terrorismo" y en el medio, como un ejemplo de este humor cambiante de los palestinos, ¡decía que Edward Said había dado en Kent una serie de conferencias en las que había hablado sobre Fanon y la necesidad de la violencia revolu-

cionaria! [Risas] Allí estaba yo, usado como una especie de cobertura, si ustedes quieren, para esos sucesos. Eso pasa muchas veces. De modo que no se trata sólo del propio deseo que uno tiene de hacer justicia a los diferentes aspectos de su vida sin reducirlos unos a otros o vulgarizarlos; eso acaba con uno.

O bien, una vez más, la frase que Bob Catterall leyó esta mañana de mi libro sobre la crítica,* en realidad en los Estados Unidos se considera como muy incendiaria, probablemente una expresión en código de la OLP para la masacre. Verdaderamente lo digo muy en serio; mi libro fue reseñado en una revista llamada *Contentions* [Disputas] (lo que puede darles una idea), y la mayor parte de lo que dije, aun cuando me refiriera a Matthew Arnold, Raymond Williams o lo que fuere, se tradujo como "maten a todos los judíos". No trato de expresarlo como una cuestión semicómica, en realidad es muy alarmante descubrir de repente que está este otro mundo que puede hacer cosas con uno; y en este aspecto, Estados Unidos o Nueva York son como una caja de resonancia. De modo que por un lado uno quiere ocuparse de los problemas que le parecen de particular importancia, pero por el otro hay que tener cuidado de que no los disuelvan unos en otros, después de lo cual escapan de control en algunos de los aspectos que mencioné. Pero lo último que quiero decir sobre este punto es cuán emocionantes, en el proceso de hacer esta relación cruzada, son los otros tipos de experiencia o trabajo a los que uno se ve llevado al margen de su campo limitado, en mi caso los estudios profesionales de inglés; el descubrimiento de trabajos que significan algo para uno, hechos en antropología y en la ficción bélica, en el ámbito del Caribe, en sociología. Después de todo, uno sigue trabajando y abriga esperanzas gracias a estas vinculaciones.

La pregunta siguiente es un poco como una pregunta de examen para ambos. ¿Se consideran embarcados en proyectos intelectuales similares? ¿Dónde situarían sus diferencias? [Risas] *Y como en la conversación anterior hablamos del modo como era posible borrar las diferencias muy específicas entre los Estados Unidos e Inglaterra, me preguntaba si podíamos traer el tema también aquí.*

Raymond Williams: ¡Tal vez ésa sea la mejor manera de hablar de él!

* "La crítica debe pensarse como mejoradora de la vida y constitutivamente opuesta a toda forma de tiranía, dominación y abuso; su meta social es el conocimiento no coercitivo producido en interés de la libertad humana" (*The World, the Text and the Critic*, pág. 29).

No van a inducirme a mostrar ninguna diferencia que piense que mantengo con Edward. Estoy seguro de que las encontraríamos si diéramos un paseo suficientemente largo. Y sería muy bueno hablar de ellas. Pero no querría hacer de eso el tema principal. Dije algo sobre los elementos de un tipo común de análisis, un proyecto en ese sentido, con todas las diferencias de material y situación. Pero creo que hay un sentido diferente del que sé que Edward puede hablar de manera muy interesante, con respecto a hacer este trabajo aquí y hacerlo en los Estados Unidos de hoy. No me parece que las presiones existentes aquí en la actualidad —pese a lo malas que son, con ciertos trabajos destinados a la discriminación y la ofensiva global contra la educación en general, y contra cualquier clase de pensamiento crítico social en particular— sean comparables a las que durante mucho tiempo han existido en la cultura estadounidense y específicamente en el período de Reagan. Lo que quiero decir es que Edward, naturalmente, puede hablar de eso con más autoridad que yo, pero lo que pasó aquí —y fue de crucial importancia— es que, desde mediados de los años cincuenta en adelante, nunca sentí en ninguno de estos trabajos nada ni remotamente parecido al aislamiento o a problemas de aislamiento. Esto no sólo en el plano de congeniar con mis colegas en la labor profesional, sino en esta clase de actividad crítica. Hubo un período de extremo aislamiento para mí inmediatamente después de la guerra, porque la mayoría de la gente que pensaba siquiera de forma parecida a la mía estaba en el Partido Comunista, donde yo no podía estar. La obra del Grupo de Historiadores Comunistas, que finalmente iba a rendir frutos tan extraordinarios en personas como Edward Thompson, Christopher Hill, Eric Hobsbawm y otros, se hacía allí, y tuve contactos ocasionales con ellos. Pero no podía aceptar su posición política, especialmente en mis propios campos, especialmente en lo que decían acerca de la cultura o la teoría literaria. Yo estaba convencido de que se equivocaban, y de que se equivocaban de una manera muy perjudicial, que hacía comparativamente fácil la tarea de la derecha de derrotarlos. En consecuencia, durante un tiempo sentí que me encontraba en una posición muy idiosincrásica: la de ser un radical y sin embargo no estar en contacto con las formaciones políticas y culturales radicales, que eran entonces muy diferentes. Pero ya ven ustedes que desde mediados de los años cincuenta la situación comenzó a cambiar, y precisamente en estas cuestiones. El cambio se había ido produciendo internamente, como notarán si leen el libro de Edward Thompson sobre William Morris. Hacíamos proyectos comunes aunque separados por esta posición política. Pero la crisis de 1955-1956 demostró que podía prescindirse de eso. Repentinamente surgió en Gran Bretaña lo que la gente empezó a llamar la Nueva Izquierda, y por medio de

ésta hubo una conexión sobre el terreno, nunca tan amplia como debería haber sido, nunca tan efectiva como debería haber sido, entre este tipo de trabajo y la percepción de otras personas que no sólo trabajaban en problemas comparables sino que lo hacían con una intención de cambio político y cultural.

Ahora creo que esta situación determinó una gran parte de mi trabajo. Tuvo un gran efecto más adelante, en la década del setenta, cuando la impresión que alguna gente tenía sobre ese proyecto se convirtió —en un sentido como reacción después de 1968— en cierto distanciamiento con respecto a lo que se percibía que había sido un intento bastante ingenuo de incorporar material a lo que se sentía como un movimiento común: que uno podía poner las reformas educativas, o propuestas para cambiar las comunicaciones en las instituciones, en una agenda política que tenía un representante esperanzador en el movimiento obrero, si no precisamente en el Partido Laborista. Esta nueva posición tuvo también una formación intelectual de tipo muy fuerte en las universidades. Pero llegó el momento en que humanismo y moralismo se convirtieron en malas palabras, y la ingenuidad de este proyecto anterior fue objeto de amplios comentarios. Después de eso, en cierta forma antes de que ese proyecto pudiera reformarse, hubo la nueva experiencia —supongo que estoy expresándolo muy injustamente—, la nueva experiencia, como se presentó a esa generación, de que los golpearan cuando asomaron la cabeza por encima del parapeto. En absoluto digo esto con amargura, porque en un sentido, si ustedes leen esta sociedad tal como es, sorprende bastante que puedan mantener la cabeza en alto durante tanto tiempo como la mayoría de nosotros se las ingenió para hacerlo. Una vez más, entonces, cuando la gente empezó a hablar en términos que me parecían muy sumisos acerca del thatcherismo, como si fuera la peor plaga que jamás azotó a la raza humana y nunca hubiera habido tamaña crueldad y represión, realmente me pregunto dónde se ven a sí mismas estas personas. No sólo en términos de lo que está pasando en el mundo, sino incluso en términos de nuestra propia situación inmediata. De modo que creo efectivamente que deberíamos observar la experiencia mucho más apremiante, como me lo han dicho otros amigos estadounidenses, la sensación, si uno hace este trabajo de aislamiento, la sensación de exposición y las crudas conexiones políticas del tipo recién mencionado por Edward, hechas de una manera que, bueno, uno necesitaría uno o dos de nuestros más insignes intelectuales de derecha con una capa adicional de fibra para atreverse a hacerlas. No digo que no suceda aquí. Todo el tiempo sentí algo de eso. Pero sería interesante escuchar lo que piensa Edward acerca de lo que me parece una clara diferencia de grado.

Edward Said: La situación estadounidense..., bueno, antes que nada, la balanza vacila en su capacidad, en una sociedad que parece cubrirlo todo. Tomen el caso, como ejemplo de una situación profesional muy simple, de la teoría literaria. Hace apenas diez años, la teoría literaria se consideraba una esfera de personas extrañas que probablemente eran comunistas y antinorteamericanas, y en cierto modo peligrosas y tontas al mismo tiempo. Hoy es virtualmente imposible pensar en uno solo de los grandes departamentos de inglés o literaturas comparadas que en las listas anuales o mensuales de empleos solicitados de la Asociación de Lenguas Modernas no ponga un aviso que no diga "Se necesita: especialista en literatura inglesa o francesa del siglo XVIII, de preferencia también competente en teoría literaria". De modo que la teoría literaria, que era una cosa muy exterior, ahora se ha hecho absolutamente central; el ejemplo más famoso es Yale.

Por otro lado, hay un tipo restringido de industria menor que consiste en hablar acerca de lo que pasó con los años sesenta, que en el parecer de todos son símbolos del período de activismo social y político, particularmente en los campus y en estudios pertinentes y culturales, etcétera. Bueno, todo eso es pasado, y ahora tenemos una situación en que las ortodoxias prevalecientes en los estudios literarios son dos; ambas parten del fenómeno general de la especialización. Una de ellas es el "profesionalismo", variedades del nuevo pragmatismo —Richard Rorty, Stanley Fish y compañía, todos los asociados con lo que se denomina teoría antiteoría— donde vemos en esencia no sólo una especie de *laissez-faire* sino, en esa frase del cine inglés de los años cincuenta, "Estoy bien, Jack", "Nunca estuvimos tan bien", así que, ¿para qué tomarse la molestia de cambiar? Estas teorías sobre la ausencia de cambio se han insinuado ahora en la escena literaria. La otra ortodoxia es el humanismo, que se convierte en el canon de obras que todo el mundo debería leer, con el Secretario de Educación abajo o arriba, según cuál sea la posición de uno, celebrando el hecho. Una tercera cuestión que es, supongo, una forma de aislamiento pero sin embargo consenso al mismo tiempo, es decir que la gente simplemente no tiene que o no debería inmiscuirse en el campo o en el trabajo de otra gente. Si usted es un especialista en el siglo XVIII, no se mete en Estudios sobre la Paz o asuntos extranjeros. Como todo el mundo dice, es mejor dejar eso a los expertos, y la adquisición, el marketing y la comercialización de la experiencia son extremadamente evidentes por donde se los mire.

La gran diferencia es que en los Estados Unidos nunca hubo en realidad una tradición izquierdista central. No sólo me refiero a esto en términos del sistema bipartidista consensual, demócratas y republicanos. En

un sentido más sustancial, todo lo demás que uno ve también parece haber muerto con los años sesenta, incluida la Nueva Izquierda. Hay varios ejemplos posibles. Tom Hayden, que se postulaba en California, fue una de las principales figuras de la Nueva Izquierda, y yo diría que está apenas a la izquierda de Gary Hart; hoy se lo llama nuevo liberalismo. Está este centro que comprime —ustedes saben, aprendí tanto de Raymond que siento que simplemente apelo a citarlo, en este caso de un artículo seminal que escribió sobre la base y la superestructura—, que ejerce presiones y fija límites. Funciona todo el tiempo de la manera más inconsciente, de modo que todo el mundo internaliza estas normas, yo diría que particularmente en las universidades, donde la noción de especialización es extremadamente vigorosa y uno comprueba que siempre tiene que buscar afiliaciones en grupos subalternos, negros, feministas, diversos grupos étnicos, etcétera.

En mi caso particular, simplemente dejé eso para el final, el hecho de que sea un palestino enfrentado con la enorme caja de resonancia del terrorismo hace que me resulte muy difícil hacer mucho más que decir: ustedes saben, tal vez sea así, pero no me liquiden... [risas] Una de las cosas que hice fue replicar en cierto modo escribiendo artículos; aquí y allá, donde nuestro hasta qué punto la cuestión Palestina se ha infiltrado en los lugares más curiosos, en lugares que no tienen nada que ver con ella; por ejemplo, en ciertos tipos de filosofía moral, en teorías de la guerra, en particular en teorías de la guerra justa. Por ejemplo, en un libro que apareció y fue profusamente leído hace cinco o seis años, el autor trataba de demostrar que había normas que permitían hacer una distinción entre guerras justas e injustas. Es un filósofo, un filósofo político, pero en todos los ejemplos —golpes preventivos, matanzas de civiles, etcétera— la excepción siempre era Israel; y en cierto sentido la construcción de la teoría de una guerra justa, pensé, se había encarado para eximir a un grupo elegido en este caso particular. Así, pues, es una atmósfera muy extraña que resulta tanto más contradictoria por el hecho de que, en cierto sentido, ¡uno puede decir todo lo que quiera! A mí, por cierto, no me resultó difícil decir lo que quería; sería deshonesto si les dijera que me silenciaron todo el tiempo. En parte debido a la admisión nominal de minorías, el *New York Times*, digamos, necesita un palestino que diga algo “razonable”, supongo, así que me piden a mí que lo haga; y no me importa hacerlo. Pero alguien como Chomsky, que desempeñó un papel verdaderamente importante —un amigo al que admiro— de hecho hoy ha quedado marginado; tal vez reaparezca, pero está condenado a los rincones, y eso pasa mucho. Así, pues, creo que es una situación muy diferente de la de aquí; en parte también porque las apuestas son tan grandes.

Hay tres preguntas —una general y dos específicas— que se asocian con insistencias problemáticas en la obra de Raymond o Edward. La primera cuestión se refiere a la manera como Edward y Raymond usan el concepto de una “cultura común” y a la medida en que trabajar con la idea de una cultura común es problemático en términos teóricos por marginar los tipos de voces a las que está dirigido el cuerpo de su obra. Las otras dos preguntas se relacionan con el género, y como mujer símbolo al lado del palestino símbolo, estoy muy complacida de expresarlas en voz alta. Primero, una pregunta directa sobre el género en relación con la obra de Raymond y Edward: ¿qué importancia tiene que en sus escritos las cuestiones de género no sólo se supriman sino que a menudo se usen de un modo problemático a fin de realzar un análisis progresista de la clase en el caso de Raymond o de la raza en el de Edward? Y tal vez querríamos extender ese uso problemático de imágenes de género a ciertas maneras como se mostraron las representaciones de la diferencia de razas en Orientalism y posiblemente diferencias en torno de la clase en relación con el principio de The Country and the City.

Raymond Williams: Sobre la cuestión de una “cultura común”, creo que es una de esas expresiones que se divulgaron a partir de una etapa de esta argumentación que corresponde esencialmente a los años cincuenta y comienzos de los sesenta, en que precisamente se desplegaron los conceptos de una cultura común y de la cultura en común contra la noción por entonces dominante, la única dominante, de cultura; me refiero a una estricta equivalencia entre cultura y alta cultura, y la expresión “cultura común” —cultura en común— era estrictamente una posición contra eso. Se argumentaba que la cultura no era producida exclusivamente por la elite social que se apropiaba de ella, se diseminaba con mayor amplitud de lo que suponía esta noción, y que el ideal de una educación expansiva consistía en que se desplegara aquello cuya distribución y acceso se habían restringido. Ahora bien, subrayo que este planteo correspondía a esa fase de la argumentación. He visto algunas transferencias muy antihistóricas del concepto desde esa fase hasta etapas posteriores de la discusión. Ya que, desde luego, el modo como se desarrolló la argumentación, el modo como necesariamente lo hizo, y el modo como en un sentido ya estaba presente en otra línea paralela de argumentación, era que ésta era una cultura profundamente dividida y que esas divisiones eran cruciales; por otra parte, incluían relaciones de verdadero conflicto. Bueno, el problema de esta superposición es muy complejo: por un lado se usa la noción de una cultura común expansiva y participativa contra la noción de una cultura reservada o elitista; por el otro, se aduce que esta cultura co-

mún no está simplemente allí, y ni siquiera allí para ser distribuida de alguna manera, sino que la idea misma pone en el momento en tela de juicio estas divisiones, separaciones y conflictos, que están no obstante enraizados en situaciones históricas reales.

Esta superposición correspondió a esa fase muy particular. Pero como sucede a menudo con las expresiones, se hacen circular en contextos al margen de su base inmediata de argumentación. Quiero decir, la mayor parte de lo que escribí al respecto desde entonces ha sido sobre divisiones, problemas, dentro de la cultura; cosas que *impiden* el supuesto de una cultura común como algo que ahora existe. Del mismo modo, si ustedes rastrean la palabra "comunidad" a través de estos usos, y esto sin duda sería cierto si la rastrearan a lo largo de mi obra, encontrarían, por una parte, que oponen una noción de comunidad a una noción de individualismo competitivo y, por la otra, que quienes se apropian de la idea de comunidad son precisamente las personas que dicen que tenemos una comunidad nacional que fija límites a la manera como la gente siente y piensa y, además, que impone ciertas responsabilidades. De manera que en la huelga de los mineros podrían tener los dos usos: los mineros decían que defendían su comunidad, y con eso se referían a los lugares en que vivían, y la Junta del Carbón y Thatcher decían que su actitud era perjudicial para la comunidad, término con el cual aludían al orden social y nacional existente del cual aquéllos eran una parte subordinada, de la que podía esperarse que, si participaba genuinamente de la comunidad, se adaptara a las normas prevalecientes. Ahora bien, ése es otro ejemplo de cómo lo que analizó toda esta obra es precisamente la totalidad de la noción de lo común y la comunidad. De modo que si uno dice "¿crea problemas el uso de esta idea?", etcétera, ése es el problema; de esto trató el análisis. Sin duda, el proyecto es algo "común" en ese sentido, algo en el sentido de que una cultura compartida incluye la diversidad. Pero en el momento en que la noción de comunidad es adoptada para una versión que será dominante, y a la que van a subordinarse las variaciones, entonces el mismo valor se vuelve en una dirección opuesta.

En cuanto a la cuestión del género, bueno, creo que la manera como la gente ve la supresión siempre es importante, porque nunca fui consciente de que suprimía el género. Si alguien me dice que lo hice, entonces tengo que prestar atención a eso, del mismo modo que cuando digo que la gente "expresó en voz alta" aspectos de mi experiencia, ¡espero que le presten atención! Por lo común no lo hacen. Ciertamente prestaría atención a esto porque he sido muy consciente de ello, aunque de maneras que son necesariamente las mías propias. Quiero decir, yo no sería vocero de una experiencia femenina suprimida; no podría serlo. Por otro

lado, una vez más, creo que en esto uno alcanza cierta selectividad de lectura. Recuerdo que en lo que de hecho fue mi enseñanza central a lo largo de los años sesenta, y que se publicó como *The English Novel from Dickens to Lawrence*, precisamente hay una discusión de este tema, y esto sucedió, me parece, antes de que se escribieran tantos análisis literarios conscientemente feministas. Hablaba acerca del fenómeno de las mujeres novelistas de siglo XIX inglés, que representaban una parte tan grande de la conciencia cuestionadora en esa cultura y esa forma, y no obstante me preguntaba si eso era así porque se trataba de mujeres; una conclusión que rechacé de una manera con la que sé que ahora coincidirían muchas analistas. Decía que, desde luego, ellas trabajaban en un área en la que casualmente, por su condición misma de mujeres dentro de un ambiente doméstico y cerrado a una educación más elevada —no cerrado a la lectura—, la escritura era la única práctica a la que tenían un acceso mucho menos desparejo que en cualquier otro ámbito público. No sólo era entonces que destacaran en un área, un aspecto importante en sí mismo, porque después de todo, en cualquier lista de novelistas ingleses del siglo XIX la mayoría serían mujeres. Yo decía que habían contribuido de una manera fundamental, que como grupo habían representado muchos de los puntos más altos de conciencia en esa cultura y esa forma, y no obstante —y éste es el aspecto con respecto al cual aún sostendría y esperarí diferencias— no primordialmente porque eran mujeres sino porque habían eludido algunos de los estereotipos masculinos que tampoco eran los hombres. Relacioné esto muy específicamente con el momento de la vida inglesa y la ficción inglesa en que los hombres dejaron de llorar. No sé si los hombres dejaron de hacerlo antes de entonces; no hay estadísticas sobre la frecuencia con que lloraron a lo largo de nuestra historia o lloraron desde entonces o lo hacen hoy en las ocasiones pertinentes. Pero sé que éste fue el momento en la vida social admitida y en la ficción en que los hombres dejaron de llorar, y es exactamente el mismo momento en que aparece esa notable generación de novelistas mujeres que va de Gaskell a George Eliot pasando por las Brontë. Digo que lo veo como un rechazo del estereotipo. Ellas admitieron un tipo de sentimiento personal intenso que analicé de diferentes maneras en ese libro, una intensidad de sentimiento que se categorizó de inmediato como ficción femenina y todavía hoy, de hecho, se describe en alguna historia feminista como importante porque es específicamente ficción femenina. Pero yo decía que lo que mantuvieron en marcha era lo que cierta mutación de la autopercepción masculina y de ciertas normas de la vida pública había excluido del comportamiento admisible del varón. Ahora bien, se trata de un análisis incompleto, pero tienen que ponerlo junto a la noción de que supri-

mí la cuestión del género. Desearía haber hecho y dicho más sobre ella, y escucho y me intereso en el análisis que hace gente que debe hacerlo y que inevitablemente va a ser más capaz, a partir de su experiencia, de ver cosas simplemente no advertidas por las personas que no se encuentran en su situación.

Edward Said: Sólo quiero decir algo muy breve sobre la cultura. Estoy contento de que Raymond lo haya explicado en detalle. La noción de cultura es profundamente ambivalente, es una noción sobre la cual *debería* sentir mucha ambivalencia. Recuerdo un momento de *Politics and Letters* cuando, en medio de la discusión sobre *Culture and Society*, uno de los interrogadores le pregunta a Raymond: en su mayor parte, usted habla de cultura en la Inglaterra del siglo XIX pero, ¿qué pasa con el Imperio? Se le censura que no discuta la relación entre las dos, y creo que tú, Raymond, lo relacionaste con la falta de acceso, en ese momento, a tu experiencia galesa, que entonces no había sido tan importante para ti como resultó más adelante. Para mí, aunque tal vez lo exprese demasiado enfáticamente, la cultura ha sido utilizada en esencia como un término, no cooperativo o comunitario, sino de exclusión. Sin duda, si vuelven a leer *Culture and Society*, y toman casi sin excepción todas las manifestaciones fundamentales sobre la cultura hechas en el siglo XIX por los grandes sabios y novelistas, verán que se refieren a "nuestra" cultura en oposición a la "de ellos"; según mi argumentación, "ellos" se define y margina esencialmente en virtud de la raza. De modo que creo que la cultura tiene que verse no sólo como excluyente sino también como *exportada*; está la tradición que se nos exige que entendamos, aprendamos, etcétera, pero uno no puede ser verdaderamente *de* ella. Y esta cuestión es para mí profundamente interesante, y creo que necesita un mayor estudio, porque ninguna práctica de exclusión puede mantenerse durante mucho tiempo. Luego aparecen los cruces, como dije antes, y desde luego toda la problemática del *exilio y la inmigración* que se incorpora a ella, las personas que simplemente no pertenecen a ninguna cultura; éste es el gran hecho moderno o, si ustedes quieren, posmoderno, el permanecer afuera de las culturas.

Ahora bien, en cuanto a la cuestión del género, no es posible considerar el imperialismo ni, digamos, el orientalismo sin advertir la posición prominente de las mujeres en ellos; vale decir, prominente en virtud de su subordinación y centralidad simultáneas. El papel de la mujer oriental en todo el discurso, en toda la imaginación del oriente es absolutamente central y en gran parte se mantiene sin cambios; es decir, muy rara vez va más allá del tipo de funciones esenciales asignadas a las mujeres —subor-

dinación, gratificación del varón, todo tipo de sensualidad y cumplimiento de deseos, etcétera— que en realidad se encuentran en todas partes, tanto en los peores escritores como en los mejores. Y en esa medida yo no consideraría que lo he *suprimido*. En realidad siento efectivamente que en esa situación, en las relaciones entre el gobernante y el gobernado en el sentido imperial, colonial o racial, la raza tiene precedencia sobre la clase y el género. Ésa es una cuestión teórica que, me parece, hasta ahora no fue muy debatida ni analizada en los escritos feministas; quiero decir, no lo fue en términos históricos en contraposición a términos meramente teóricos.

El otro punto que me gustaría señalar es que aunque creo indudablemente en la autenticidad y carácter concreto de la experiencia, no creo en la noción de exclusividad de ésta, es decir, que sólo un negro puede entender la experiencia negra, sólo una mujer puede entender a las mujeres, etcétera. La considero una noción problemática, el problema del que está adentro contra el que está afuera, según lo describen los sociólogos. De modo que creo que al respecto traté de ocuparme de algunos aspectos del género pero siempre sentí que el problema del énfasis y la importancia relativa tenía precedencia sobre la necesidad de establecer las propias credenciales feministas.

Bibliografía selecta de Raymond Williams

CULTURA, COMUNICACIÓN, POLÍTICA

- Culture and Society 1780-1950* (Londres, 1958)
The Long Revolution (Londres, 1961)
Communications (Harmondsworth, 1962; 3ª edición con epílogo, 1976)
May Day Manifesto (comp.) (Harmondsworth, 1968)
Television, Technology and Cultural Forms (Londres, 1974)
Keywords (Londres, 1976; 2ª edición ampliada, 1984)
Problems in Materialism and Culture (Londres, 1980)
Culture (Londres, 1981)
Towards 2000 (Londres, 1983) [Trad. cast.: *Hacia el año 2000*, Barcelona, Crítica]
Raymond Williams on Television (Londres, 1989)

CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIA

- Modern Tragedy* (Londres, 1966; edición revisada con epílogo, 1979)
Drama from Ibsen to Brecht (Londres, 1968) [*El teatro de Ibsen a Brecht*, Barcelona, Ediciones 62, 1975]
Orwell (Londres, 1971; 2ª edición con epílogo, 1984)
The English Novel from Dickens to Lawrence (Londres, 1970)
The Country and the City (Londres, 1973)
Marxism and Literature (Oxford, 1977) [Trad. cast.: *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones 62]
Cobbett (Oxford, 1983)

Writing in Society (Londres, 1984)
Resources of Hope (Londres, 1989)

FICCIÓN

Border Country (Londres, 1960)
Second Generation (Londres, 1964)
The Fight for Manod (Londres, 1979)
The Volunteers (Londres, 1978)
Loyalties (Londres, 1985)
People of the Black Mountains (Londres, 1989)

ENTREVISTAS

Politics and Letters: Interviews with New Left Review (Londres, 1979)

Índice analítico

- "1848", como punto de inflexión, 21-5
- acmeístas, 92
- Adorno, Theodor, 36, 100, 208
- agrupamientos vanguardistas, naturaleza de los, 53-4, 66-7, 72-4
- "aldeas globales", idea de, 165
- Alemania, modernismo en, 84, 110-2, 114-21
- alienación, 60-2, 166-7
- Althusser, Louis, 39-40
- La revolución teórica de Marx*, 39
- ámbitos autóctonos, en el naturalismo, 111-2, 119-20
- anarquismo, 81
- Anderson, Perry, 30, 32, 34, 37
- Anti-Edipo* (Deleuze y Guattari), 19
- anticapitalismo romántico, 47-9
- Apollinaire, Guillaume, 34, 54, 93, 95, 97, 105
- Arden, John, *Sergeant Musgrave's Dance*, 39
- Arnold, Matthew, 23, 77, 230
- Artaud, Antonin, 95, 99, 103, 116
- Teatro de la Crueldad, 116, 122, 131
- artefacto, status del, 38
- artes
- definición de las, para el Consejo de las Artes, 177-9, 182-4
- fertilización cruzada de las, como aspiración, 95
- y la sociedad, relaciones entre las, 36-8, 202-5, 215-6
- Asociación Educativa de los Trabajadores (WEA), 190-1
- asociaciones voluntarias, 172-3
- Auden, W. H., 85, 121
- El ascenso del F6*, 121
- En la frontera*, 122
- Austen, Jane, 52-3
- Persuasión*, 52
- autonomía, como categoría del arte, 36-8
- Bagehot, Walter, 176
- Bajtín, Mikhail, 213, 222, 224
- crítica del formalismo, 40-1, 102-3, 194-5, 204-7, 210-2
- Ball, Hugo, 93, 94, 109, 110
- Gadji Beri Bimba*, 93
- Balzac, Honoré de, 32
- Barthes, Roland, 39, 40
- El grado cero de la escritura*, 21-3
- Ensayos críticos*, 39
- S/Z*, 40
- Baudelaire, Charles, 30, 32, 46, 96

- como primer modernista, 18, 22, 90
Las flores del mal, 29, 30
 Beckett, Samuel, 123, 131-2
 como emigrado, 54-5, 105
Fin de partida, 131
Respiración, 131
Beginnings (Said), 229
 Belsey, Catherine, *Critical Practice*, 39
 Benjamin, Walter, 45, 194, 208, 210
 teoría del modernismo, 28-30, 31-3, 45-6
 Benn, Gottfried, 85
 Bennett, William, 221
 Berger, John, 35
 Bergman, Ingmar, 43
Cuando huye el día, 27
 Bergson, Henri, 98
 Berlín, como centro, 54, 83-4
 Berman, Marshall, 32
Todo lo sólido se desvanece en el aire, 30, 34
 Blake, William, 31, 32
 Bloch, Ernst, 49
 Blok, Alexander, *Los doce*, 84
 bolcheviques
 y el modernismo, 82-3
 y el teatro, 110-1, 117-8
 Booth, William, 63
Border Country (Williams), 28, 33, 227
 Brecht, Bertolt
Baal, 46, 97, 115, 118
Bombos y platillos, 39
El círculo de tiza caucásico, 39, 120
Galileo, 120
La ópera de dos centavos, 118
Las medidas adoptadas, 119
Madre Coraje, 39, 120
Mahagonny, 118
Santa Juana de los mataderos, 119
Tambores en la noche, 118
 y el teatro expresionista, 36-7, 101-2, 111-2, 118-21
 y la política, 54-5, 83-5, 117-8
 y la teoría cultural radical, 38-41, 45-6, 53-4, 209-10
 y la tragedia, 130-1
 Breton, André, 98, 99
 British Broadcasting Corporation (BBC), 156, 177
 Brontë, hermanas, 237
 Bürger, Peter, 38
Theory of the Avant-Garde, 36
 burguesía
 extensión de la, 78-81, 85-6
 y el teatro, 113-4
 Burke, Edmund, 28
 Callaghan, James, 197, 212
 Camisas Rojas y Cohetes Rojos, 119, 215
 canon, idea de un, 223
 capitalismo
 y el arte de vanguardia, 37-9, 55-6
 y la desintegración social, 127-8
 y la economía cultural, 179-80
 y las tecnologías culturales, 138, 139-41, 165-6
 casas de campo, análisis de las, 217
 Catterall, Bob, 230
 Chejov, Anton, 100, 114, 131-2
El jardín de los cerezos, 114
 Chomsky, Noam, 234
 cine
 centralidad del, para el modernismo, 25-30, 33-4, 37-8, 98-9, 110-11
 comercialización del, 37-8, 55-6, 86-7
 como medio democrático, 137, 138-50
 descripción de relaciones en el, 220-21
 estudios de, 194-5
 cine comercial, 55-6, 86-7
véase también cine

- ciudad, como multitud de extraños, 59-60, 131-2
véase también metrópoli
 clase obrera
 y el cine, 137
 y el vanguardismo, 74-5, 77-9, 118-20, 121-3
 Claudel, Paul, 124
 colapso, énfasis en la situación de, 129-30
 Coleridge, T. S., 21
 Collier, Peter, *Visions and Blueprints*, 15-6
Communications (Williams), 26, 191, 195
 compartimentación, problema de la, 219-22, 226-30, 232-4
 comunicación, límites de la, como trágica, 131-3, 134-5, 163-4
 comunidad
 idea de, 235-6
 y movimientos de vanguardia, 66-7
 y sociedad urbana, 62-5
véase también agrupamientos; vanguardia
 comunismo, y los escritores modernistas, 54-5, 81-2
 Conan Doyle, Arthur, *Sherlock Holmes*, 62
 conmoción y pérdida, mediación de, por las formas trágicas, 127-30
 Conrad, Joseph, 228
 Consejo de las Artes, 175-85
 Consejo Nacional de Moral Pública, 139
 Consejo para el Estímulo de la Música y las Artes (CEMA), 176, 179
 constructivismo, 117
 consumismo, 25-6, 38-9
 y la publicidad, 158-60
 contemporaneidad del material dramático, 111-12, 119-20
Contentions, 230
 creatividad
 énfasis modernista en la, 72-4, 75-6, 80-1, 82-3, 93-4
 y las artes, 203-4
Critical Practice (Belsey), 39
Criticism and Ideology (Eagleton), 39
Cuando huye el día, 27
 cubismo, 32-4, 52-3, 54
 "cultura común", idea de, 234-6
 cultura, concepto de, 238-9
 cultura democrática, como meta, 190-2, 193, 218-9
 cultura minoritaria / comunicaciones masivas, oposición de, 155-8, 162-3, 163-6
 cultura popular
 como alternativa a la cultura dominante, 167-8
 estudio de la, 189-90, 195-6
 expansión de la, y el Consejo de las Artes, 177-8, 183-5
 y el modernismo, 81-2, 120-2, 163-6
Culture (Williams), 15, 38
Culture and Society (Williams), 16, 28, 31, 45, 46, 47, 190, 238
 D'Annunzio, Gabriele, 55
 dadaísmo, 80-1, 91-2, 93, 97-8, 109
 darwinismo "cultural", 72-4
 Däubler, Theodor, 116
 decadencia, teoría de la, 21-2
 decorados, función de los, 144-6
 degradación, y tragedia, 130-2
 Delaunay, Robert, 35
 Deleuze, Gilles, *Anti-Edipo*, 19
 delincuencia urbana, 61-3
 democracia participativa, 171-4
Demos (Gissing), 60
 desarrollo desigual, 65-6
 deseo, como móvil, 80-1
 desintegración de un orden, 127-9
 desregulación de la cultura, 138-9
Destiny, 27
 determinismo tecnológico, 152-6, 164-7, 173-4

- dialógico, lo, 106-7, 221-3
diarios, 158-61
 véase también prensa
Dibb, Mike, 217, 239 n. 1
Dickens, Charles, 31, 32
 Dombey e hijo, 61
 y el modernismo, 52-3, 54
 y la ciudad, 62-3, 64-5
dinamismo, de la modernidad, 18-21
dislocación, experiencia de la, 164-5, 167-8, 216
Dos Passos, John, 63
Dostoyevsky, Feodor, 32
Drama from Ibsen to Eliot (Williams), 25, 39
Drama in Performance (Williams), 26
Dunlop, Geoff, 221, 217 n. 1
- Eagleton, Terry
 Brecht and Company, 39
 Criticism and Ideology, 39
 Walter Benjamin, 39
Easthope, Anthony, *Poetry as Discourse*, 39
economía cultural, 179-82
economía, y tecnología, 154-6, 169-70
educación de adultos
 principios de la, 192-4
 y estudios culturales, 188-90, 191, 209-10
educación pública
 y estudios culturales, 197-9, 210-2
 y tecnologías interactivas, 172-4
Eikhenbaum, Boris, 91-2, 224-5
El gabinete del doctor Caligari, 27, 41
El grado cero de la escritura (Barthes), 22-3
El marxismo y la filosofía del lenguaje (Voloshinov), 214
El sentido de un final (Kermode), 229
El significado del realismo contemporáneo (Lukács), 25, 21 n. 8
El teatro de Ibsen a Brecht (Williams), 35-6, 39
- Eliot, George, 23, 237
Eliot, T. S., 65, 97, 103
 Cuatro cuartetos, 21
 La tierra baldía, 21, 31, 36, 42, 44
 Notas para una definición de la cultura, 25
 y la política, 54-5, 85-6, 123-4
emigrados y exiliados, los modernistas como, 32-4, 54-5, 56, 66-7, 83-5, 103-5, 238-9
Engels, Friedrich, 61, 62-3
 La condición de la clase obrera en Inglaterra, 217
Ensayos críticos (Barthes), 39
escritura automática, 98-100
especificación, problema de la, 204-6, 209-10, 211-2, 212-3, 223-7
Essays in Realism (Lukács), 16
estadística, 62-3
Estados Unidos, 230, 232-5
estructuralismo, 40-1, 205-6
estudios ingleses, desarrollo de los, 188-92
experiencia urbana, *véase* metrópoli
expresionismo
 en el cine, 26-7
 en el teatro, 114-9, 120-2
 lenguaje del, 97-8, 99-102
 significación del, para Raymond Williams, 24-5, 38-9, 41-3, 45-6, 214-5
 y Brecht, 39-40
 y la política, 81-5
extensión social, del teatro burgués, 112-3
extrañamiento, 40-1, 101-2, 119-20, 209-10
 véase también *Verfremdung*
- familia burguesa
 crítica de la, 79-81
 y la tragedia, 129-30
Fanon, Franz, 229
fascismo, 81-2, 83-5, 86
Faulkner, William, 21

- Fekete, John, 213-4
Fielding, Henry, 62
financiamiento de las artes, 157-63, 175-85
Finnegans Wake (Joyce), 24
Fish, Stanley, 233
Flaubert, Gustave, 20, 52
Fondo Nacional de Derechos de Autor, 180
"forma interior", idea de la, 96-7
forma(s)
 burguesa, en el teatro, 111-3
 estudio de las, 195-6, 203-5
 modernista, paso a la, 65-8, 75-6
 y las expectativas sociales, 227-8
formaciones
 especificidad de la vanguardia, 30-3, 72-4, 91-2, 105-7
 necesidad del análisis de la, 36-8, 187-92, 193-5, 208-9, 210-11, 212-3, 214-6, 226-7
 y el desarrollo de estudios culturales, 189-90, 193-5, 210-2
formalistas rusos
 concepto de extrañamiento, 21, 40-1
 concepto de palabra, 92-3, 97-8, 101-2
 manifiestos de los, 53-4
 y la escuela de Bajtin, 204-7, 212-3
 y la teoría cultural, 210-11, 214-5, 216, 223-5
formas trágicas, 125-36
formas utópicas, 135-6
Francia, modernismo en, 85-6
Frentes Populares, 83, 85-6
Freud, Sigmund, 53, 98, 210
From Bauhaus to Our House (Wolfe), 44
fronteras, *véase* límites
fuerzas políticas, y desarrollo tecnológico, 154-6
futurismo
 militancia del, 73-5
 poemas fonéticos, 92-3
 significación del, para Raymond Williams, 38-9, 40-3, 45-9, 53-4
 y formalismo, 205-6, 210-11
 y lenguaje literario, 96-8, 102-3
 y política, 80-2, 83-5
- Gaskell, Elizabeth, 237
 Mary Barton, 61
género, cuestión del, 235-9
Georg Lukács: from Romantic to Revolutionary (Löwy), 48-9
Gissing, George
 Demos, 61
 The Nether World, 61
Goethe, J. W. von, 21, 30
Gogol, Nikolai, 52
Goldmann, Lucien, 210
Gramsci, Antonio, 194, 208, 210
Gran Bretaña, modernismo en, 85, 111-3, 120-1
Gris, Juan, 33
grito, lenguaje del, 99-102
Grupo de Historiadores del Partido Comunista, 231
grupo negativo, teatro del, 131-3
Guattari, Felix, *Anti-Edipo*, 19
guerra, culto vanguardista de la, 73-4, 80-2
- habla cotidiana, como base del lenguaje dramático, 111-3
Hacia el año 2000 (Williams), 15, 48
Harris, Wilson, 32
Harrod, R. F., 177
Hauptmann, G., *Los tejedores*, 118
Hayden, Tom, 234
Heath, Stephen, 39
Hemingway, Ernest, 55
hijos, rechazo modernista de los, 79-81
Hijos y amantes (Lawrence), 227
Hill, Christopher, 231
historia, rechazo de la, 205-6, 208-9
Hitler, Adolf, 81, 111, 215

- Hobsbawm, Eric, 231
hogar burgués, en el naturalismo, 113-5
Hoggart, Richard, *The Uses of Literacy*, 25, 191, 196
Homero, 221
Howard, Ebenezer, 35
huelga de mineros, 234-5
humanismo, 221-2, 231-4
Humboldt, Wilhelm von, 96
Huxley, Aldous, 43
 Un mundo feliz, 22
- Ibsen, Henrik
 Casa de muñecas, 114
 Cuando nosotros los muertos despertamos, 25, 114
 El pato salvaje, 47, 114
 Espectros, 42, 47
 Peer Gynt, 27
y el modernismo, 16-7, 24-5, 29-30, 53-4, 90, 1
y la tragedia, 46-8; 128-9
imagen sonora transaccional, 92-3, 97-8, 100-2
imaginistas, 52-3, 54; 91-2
imperialismo
 y género, 238-9
 y modernismo, 32-4, 54-5, 65-6, 103-6
impresionistas, 52-3
Impuesto a las Ventas Artísticas, 179-80
inconsciente, lo, 75-6, 81-3, 97-100
incorporación, como trágica, 16-7, 128-9
individuo, valorización del, 78-9, 80-1, 85-7, 118-9, 122-3
inmigración, véase emigrados
instituciones académicas, y desarrollo de estudios culturales, 191-4
instituciones del "servicio público", 156-7, 162-3
intención
 concepto de, 101-3, 214-5
 rechazo de la, 206, 211-2
inyección de fondos, 176-7, 178-80
Ionesco, Eugène, 54, 105
irracionalismo, 45-6, 74-5, 81-3
Isherwood, Christopher, 85-6, 120-1
 El ascenso del F6, 121
 En la frontera, 122
Italia, modernismo en, 84-5
- James, Henry, 20
Joseph, Keith, 197, 212
Joyce, James
 como emigrado, 54-5
 c Ibsen, 90-1
 Finnegans Wake, 24
 Ulises, 21, 24, 31, 42
y la definición del modernismo, 18-20, 26-7, 52-3, 104-5
Jung, Carl, 98
- Kafka, Franz, 52
Kaiser, Georg, *De la mañana a la medianoche*, 115
Kant, Immanuel, 36
Kelley, David, *Unreal City*, 84
Kermode, Frank, *El sentido de un final*, 229
Keynes, J. M., 175-85 *passim*
Khlebnikov, Velimir, 46, 97
- La condición de la clase obrera en Inglaterra* (Engels), 217
La novela histórica (Lukács), 25
La revolución teórica de Marx (Althusser), 39
Las flores del mal (Baudelaire), 30
La última carcajada, 27
Lacan, Jacques, 40
Las olas (Woolf), 22
Lawrence, D. H., 110
 Hijos y amantes, 227
Le Corbusier (Charles Jeanneret), 25, 38
Leavis, F. R., 190, 196, 209
lenguaje
 como paradigma teórico, 212-5

- nuevas percepciones del, en el modernismo, 66-8, 89-107
oposición de corriente y poético, 20-2, 53-4, 55, 93-102
rechazo del, como inadecuado, 122-3
lenguajes dominantes, 104-7
Lenin, V. I., 109
 ¿Qué hacer?, 47, 48
Lewis, Wyndham, 55, 85
liberación, definición modernista de la, 80-1
límites, movimientos a través de los, 82-3, 228-31
 véase también compartimentación; emigrados y exiliados
literatura, política pública para la, 178-9
"lo popular", como idea discutida, 138-42, 149-50
Los caminos de la libertad (Sartre), 43
Löwenthal, Leo, 208
Löwy, Michael, *Georg Lukács: from Romantic to Revolutionary*, 48
Loyalties (Williams), 46, 48
luchas, representación de las, 147-8
Lukács, Georg
 El significado del realismo contemporáneo, 26, 21 n. 8
 Essays in Realism, 16
 La novela histórica, 26
 sobre el modernismo, 21-2, 24-5, 36-8, 40-1, 44-5, 21 n. 8
 Studies in European Realism, 26
luz, la ciudad como lugar de, 64-5
- MacCabe, Colin, 39
Macherey, Pierre, 39
Mallarmé, Stéphane, 22
Manet, Édouard, 53
manifiestos, 53-4, 73-4
Mannheim, Karl, 78
Marinetti, Filippo, 20, 5, 46
 política de, 54-5, 81-2
 rechazo del pasado por, 96-7
marxismo
 y el análisis del arte, 203-5, 208-11
 y modernismo, 82-3
Marxismo y literatura (Williams), 40-1
Mary Barton (Gaskell), 61-2
"masas", como término, 62-5
materialismo cultural, 30-1, 40-1
Mayakovsky, Vladimir, 25, 19, 46
 La chinche, 84
 La nube en pantalones, 84, 97
 Misterio bufo, 84
 y la política, 54-5, 81-2
medio ambiente, como agente de acción, 113-4, 143-6
medios de comunicación
 énfasis en los, en el modernismo, 66-9, 130-4
 populares, surgimiento de los, 137-41, 141-4, 148-9, 150
 véase también tecnologías culturales
Medvedev, P. N., 213, 224
 crítico del formalismo, 102-3, 194-5, 204-8, 210-2
melodrama, como precedente del cine, 140-2
mercado cultural
 hostilidad hacia el, 76-8
 y el Consejo de las Artes, 177-8, 179-83
metrópoli
 y modernismo, 28-30, 32-5, 164-6
 y vanguardismo, 54-5, 57-9, 65-9, 82-5, 103-5
Metrópolis, 27, 29, 41
Meyrhold, Vsevolod, 110
misterio, tema del, 60-1
Modern Tragedy (Williams), 17, 42, 47, 125, 126, 134
modernidad, y modernismo, 17-21, 102-7
modernismo
 como concepto periodizador, 17-25, 29-31

- como disidencia burguesa, 79-80, 85-6
 diversidad del, 52-6, 64-6
 y el lenguaje, 66-8, 89-107, 213-5
 y el marxismo, 82-3, 210-11
 y la política, 40-3, 46-9, 81-3, 115-8
 y la teoría cultural, 205-6
 y la vanguardia, 34-9, 73-5, 90-1
 y los nuevos medios de comunicación públicos, 25-9, 53-5, 143-4, 163-6
- "moderno", historia del término, 51-3, 102-4
 montaje, 28-9, 110-11, 143-4
 Moretti, Franco, 42
 Morris, William, 38, 231-2
 Morrison, Arthur, *Tales of Mean Streets*, 63
 mujeres
 posición de las, en el orientalismo, 238-9
 y el vanguardismo, 79-80, 81, 113-4, 123-4
 y la novela inglesa, 237-8
 y la tragedia privada, 129-30
 y los estudios ingleses, 188-90
- Munch, Edvard, 22
- naturalismo
 como disidencia burguesa, 24-5, 41-3
 lenguaje del, 89-90, 99-101
 y el modernismo, 39-40, 21 n. 8, 90-1, 96-7, 111-6
 y el socialismo, 143-8
- nazis, 82-3, 119-20
New Left Review, 30, 32
New York Times, 234
 Ngugi, James, 32
 Nietzsche, F. W. von, 72, 74, 80
Notas para una definición de la cultura (Eliot), 25
 Nueva Izquierda, 209, 231, 234
 Nueva York, como centro, 54, 84
- O'Casey, Sean, *La copa de plata*, 121
 Okhlopov, Nikolai, 110
 opinión, formación de la, y la tecnología, 171-3
 organicismo, en Raymond Williams, 26-9
Orientalism (Said), 222, 229, 217 n. 1
 Orrom, Michael, 26, 27
Preface to Film, 27, 42
 Oxford, extensión universitaria de, 189, 190
- palabra poética, valorización de la, 99-102
 Palestina, 229-30, 233-5
 paranacionalismo
 de la industria cinematográfica, 140-1
 de las comunicaciones modernas, 154-6, 161-2
- París, como centro, 54-5, 84
 pasado, idealizaciones del, 126
 patrocinio, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 181-3
 pérdida del futuro, 126-8, 129-31, 133-4
Persuasión (Austen), 52
 pesimismo cultural, 151-3, 155-9, 164-7, 173-4
 Picasso, Pablo, 33, 35, 55
Piezas para bailarines (Yeats), 110
Pintores modernos (Ruskin), 52
 Pirandello, Luigi, 132
 Piscator, Erwin, 84, 111, 116
Fahnen, 117
 Platón, 221
 poesía fonética, 92-3
Poetry as Discourse (Easthope), 39
 política cultural pública, necesidad de una, 178-9, 184-5
 política, de los movimientos modernistas, véase radicalismo
Politics and Letters (Williams), 41, 238
 Pound, Ezra, 19, 55, 85

- populismo, 43-5
 posmodernismo, 18-20, 43-5, 55-6, 163-4, 168-9
 Potebnia, Alexander, 96
Preface to Film (Orrom y Williams), 27, 42
- prensa
 como medio popular, 137-9
 financiamiento de la, 158-61
- prerrafaelistas, 74-6, 214-5
 primitivismo, 75-6, 81-2
 proceso evolutivo, 113-4
 productores culturales, independencia de los, 169-71
 profesionalismo académico, 232-3
 programación, formas de, 153-4
 progreso, idea de, 73-4
 Proust, Marcel, 29, 30, 52
 provisión estatal de fondos para las artes, 158-9, 162-3, 176-9
 proyecto y formación, relación de, 187-8, 194-5
 psicoanálisis, 82-3, 129-30
- publicidad
 y financiamiento de las artes, 158-62, 181-2
 y modernismo, 55-6
- ¿Qué hacer?* (Lenin), 47, 48
- radicalismo político
 y el cine, 142-50
 y el teatro popular, 141-2
 y las vanguardias, 37-8, 42-3, 45-9, 54-5, 71-87, 110-11, 115-8, 122-3
 véase también rebelión antiburguesa
- radio, desarrollo de la, 152-4
 radiodifusión
 desarrollo de la, 153-6
 financiamiento de la, 158-61
- raza, 238-9
 Reagan, Ronald, 231
 rebelión antiburguesa
 en el teatro, 113-9, 122-3
- y el modernismo, 33-5, 54-5, 75-81, 83-5, 145-7
 regulación estatal, 138-9
 relaciones, análisis de, 202-3, 220-2, 226-7
 religión, 222-4
 representación
 análisis de la, 219-20, 220-2
 y el lenguaje, 90-2
- reproducción, en el cine, 142-6
 Revolución Rusa, 134-5
 revolución, y la tragedia, 125-6, 127-8, 134-6
- Richards, I. A., 189-90, 195-6
 Rimbaud, Arthur, 18
 Robbe-Grillet, Alain, 39
 romanticismo, 18-20
 Rorty, Richard, 233
 Rotha, Paul, 26
 Rusia, modernismo en, 83-5
 Ruskin, John, *Pintores modernos*, 52-3
- Said, Edward
Beginnings, 229
Orientalism, 217 n. 1, 222, 229
 Sartre, Jean-Paul, 21 n. 8, 132, 147
Los caminos de la libertad, 43
- Saussure, Ferdinand de, 101, 210, 226
 Schiller, Friedrich, 21
Screen, 39
Scrutiny, 190, 209
 Seale, Patrick, 229
Second Generation (Williams), 28, 33, 47
- secularismo, 113, 223
 sentimiento personal
 y la familia burguesa, 79-80
 y las novelistas femeninas, 237-8
- servicio de bibliotecas públicas, 169-70
- sexualidad, 114-6
 véase también familia burguesa; mujeres
- Shakespeare, William, 20

- Shaw, G. B., 121
 Shelley, P. B., 21
Sherlock Holmes (Conan Doyle), 62
 Shklovsky, Viktor, 21, 92, 224-5
 Sidney, Philip, 183
 signo, definición del, 101-2
 Silone, Ignazio, 55
 simbolistas, 52-3, 80-1, 91-3
 y el lenguaje, 95-7, 99-101
 socialismo, 80-2
 y el cine, 142-50
 véase también radicalismo
 solidaridad, idea de la, 62-5
 sonido material, y poesía, 92-4, 101-2
 stalinismo, 164-5
 Steiner, George, 223
 Sternheim, Carl, *Escenas de la vida burguesa*, 115
 Strindberg, August
 El camino de Damasco, 27, 114
 El ensueño, 114
 El padre, 72
 La señorita Julia, 114
 odio hacia las mujeres, 80-1
 Sonata de espectros, 114, 131
 y el lenguaje, 99-101
 y el modernismo, 29-30, 53-4, 73-4, 89-90, 91, 146-7
 y el naturalismo, 96-7
 y la política, 46-8, 71-3, 74-5
 y la tragedia privada, 128-9
Studies in European Realism (Lukács), 26
 subjetividad, exploración dramática de la, 113-6
 suministro social, como principio, 170-1
 surrealistas, 52-3, 54, 214-5
 y el lenguaje, 98-100
 y el militarismo, 80-1
 y el teatro, 115-6, 122-3
 y la política, 82-3, 85-6
SZ (Barthes), 40
 Tairov, Alexander, 110, 117
 teatro
 popular, 137-9, 140-2
 vanguardista, 109-24
 teatro político, 117-22
 tecnología satelital, desarrollo de la, 153-6, 161-2, 168-70
 tecnología, y política, 34-5, 37-8
 tecnologías culturales
 consecuencias de las, 151-62, 164-6, 187-9
 y la democracia, 137-41
 y la teoría cultural, 210-11
 y los movimientos de vanguardia, 33-4, 53-5, 57-9
 tecnologías de la información, 151-2, 170-2
 tecnologías interactivas, 170-2
 televisión, 43-4, 44-6, 169-71
 televisión por cable, 161-2, 168-70, 170-1
 teoría literaria, surgimiento de la, 193-5, 205-6, 209-11, 222-3, 224-7, 232-3
 teoría y análisis cultural
 definición de, 201-16, 224-7
 desarrollo de, 187-99, 206-8
 prueba de, 217-20
 textos, como objetos privilegiados de análisis, 191-2, 211-2
 Thatcher, Margaret, 197, 212, 236
 thatcherismo, 215-6, 232-3
The Country and the City (Williams), 18, 27, 30, 32, 34, 217, 218
The English Novel from Dickens to Lawrence (Williams), 237
The Fight for Manod (Williams), 41
The Long Revolution (Williams), 22, 26, 156-7
The Making of the English Working Class (Thompson), 190-1
The Nether World (Gissing), 61
The Observer, 229
The Uses of Literacy (Hoggart), 25, 190
The Volunteers (Williams), 44, 46

- Théâtre Populaire*, 39
Theory of the Avant-Garde (Bürger), 36
 Thompson, Edward, 16, 231
 The Making of the English Working Class, 190
 Thomson, James, 60
Times Literary Supplement, 223
 Timms, Edward
 Unreal City, 84
 Visions and Blueprints, 16
Todo lo sólido se desvanece en el aire (Berman), 30, 34
 Toller, Ernst, 101, 111
 Hoppla!, 117, 118
 El hombre y las masas, 116
 trabajo, y tecnologías interactivas, 172-3
 tradición, rechazo vanguardista de la, 74-6, 80-2
 tradición selectiva, maquinaria de la, 52-4, 55-6
 tragedia privada, 128-31
 Tressell, Robert, 63
 Trilling, Lionel, 228
 Tucholsky, Kurt, 84
 Turner, William, 52

Ulyses (Joyce), 21, 24, 31, 42
Un mundo feliz (Huxley), 22
 Unión Soviética, modernismo en la, 110-11, 145-7
 universalidad
 burguesa, 21-3
 modernista, 58-60, 68-9, 102-3, 164-5
 Universidad Abierta, 172-3, 192-4
 Universidad de Cambridge, 189-91
 universidades, y estudios culturales, 188-90, 191-3, 233-4
Unreal City (Timms y Kelley), 15, 84
 valores aristocráticos, y las artes, 33-5, 77-9
 vanguardismo
 definición del, 52-3
 distinguido con respecto al modernismo, 34-7, 73-4, 90-1
 y el lenguaje, 89-107
 y el radicalismo político, 45-9, 71-87, 215-6
 y la metrópoli, 57-9
 y los medios públicos, 53-5
 y teoría cultural, 210-11
 véase también modernismo
Verfremdung, 40-3
 véase también extrañamiento
 vida pública, representación de la, 114-5, 117-9
 video, 149-50
 violencia
 glorificación vanguardista de la, 81-2, 122-4
 y la tragedia, 126-7
Visions and Blueprints (Collier y Timms), 16
 Voloshinov, V. N., 102, 194, 204, 224
 El marxismo y la filosofía del lenguaje, 214
 vorticismismo, 53-4, 85-6

 Walter Benjamin (Eagleton), 39
 Warhol, Andy, *Cien latas de sopas Campbell*, 44,
 Wedekind, Frank
 El espíritu de la tierra, 115
 La caja de Pandora, 115
 Wells, H. G., 64
 Williams, Gwyn, *When Was Wales?*, 51
 Williams, Raymond, 15-7, 24-49, 231
 Border Country, 28, 33, 227
 Communications, 26, 191, 195
 Culture, 15, 38
 Culture and Society, 16, 28, 31, 45, 46, 47, 190, 238
 Drama from Ibsen to Eliot, 25, 39
 Drama in Performance, 26
 El teatro de Ibsen a Brecht, 36, 39
 Hacia el año 2000, 15, 48

- Loyalties*, 46, 48
Marxismo y literatura, 41
Modern Tragedy, 17, 42, 47, 125, 126, 134
Politics and Letters, 41, 238
Preface to Film, 27, 28
Second Generation, 28, 33, 47
The Country and the City, 18, 27, 28, 30-2, 34, 217, 218
The English Novel from Dickens to Lawrence, 237
The Fight for Manod, 41
The Long Revolution, 22, 26, 156
The Volunteers, 44, 46
- Writing in Society*, 15
Wolfe, Tom, *From Bauhaus to Our House*, 44
Woolf, Virginia, 19, 27, 31
Las olas, 22
Wordsworth, William, 31, 32
Preludio, 19, 35
y la ciudad, 59-60, 62-3, 131-2
Writing in Society (Williams), 15
Yeats, W. B., 55, 85, 92, 97, 124
Piezas para bailarines, 110
Zola, Émile, 22