

Andreas Huyssen

Después de la
gran división

Modernismo, cultura de masas,
posmodernismo



Adriana Hidalgo editora

Huyssen, Andreas

Después de la gran división : modernismo, cultura
de masas, posmodernismo - 1ª. ed. 1ª. reimp.

Buenos Aires : Adriana Hidalgo editora, 2006.

384 p. ; 19x13 cm. - (Filosofía e historia)

ISBN 987-9396-77-4

1. Filosofía moderna I. Título

CDD 190

filosofía e historia

Título original: *After the Great Divide*

Traducción: Pablo Gianera

Editor:

Fabián Lebenglik

Diseño de cubierta:

Eduardo Stupía

ISBN 10: 987-9396-77-4

ISBN 13: 978-987-9396-77-3

© Andreas Huyssen, 1986

© Adriana Hidalgo editora S.A., 2002, 2006

Córdoba 836 - P. 13 - Of. 1301.

(1054) Buenos Aires

e-mail: info@adrianahidalgo.com

www.adrianahidalgo.com

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total sin permiso escrito
de la editorial. Todos los derechos reservados.

Después de la gran división

Para Daniel y David

INTRODUCCIÓN

La cultura de la modernidad se ha caracterizado, desde mediados del siglo diecinueve, por una relación volátil entre arte alto y cultura de masas. Obviamente, la emergencia del modernismo en escritores como Flaubert y Baudelaire no puede comprenderse adecuadamente sobre la mera base de una supuesta lógica de la evolución de la literatura "alta". El modernismo se constituyó a partir de una estrategia consciente de exclusión, una angustia de ser contaminado por su otro: una cultura de masas crecientemente consumista y opresiva. Tanto la fuerza como la debilidad del modernismo en tanto cultura antagonista derivan de ese hecho. Y no se trata de algo sorprendente: la angustia de la contaminación ha surgido entonces de una oposición inconciliable, especialmente en los movimientos finiseculares de *l'art pour l'art* (simbolismo, esteticismo, art nouveau) y nuevamente en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial en el expresionismo abstracto en pintura, en el hecho de privilegiar la escritura experimental y en la canonización oficial del "modernismo alto" en la literatura y en la crítica literaria, en la teoría crítica y en el museo.

Sin embargo, la insistencia del modernismo en la autonomía de la obra de arte, su hostilidad obsesiva hacia la cultura de masas, su radical separación entre cultura y vida cotidiana y su distancia programática de los asuntos políticos, econó-

micos y sociales fueron puestas en cuestión desde su origen. De la apropiación de Courbet de la iconografía popular hasta los collages del cubismo, del ataque del naturalismo a *l'art pour l'art* hasta la inmersión de Brecht en lo vernáculo de la cultura popular, de la explotación consciente de la Madison Avenue por las estrategias pictóricas modernistas hasta el desinhibido aprendizaje del posmodernismo en Las Vegas, ha habido una plétora de movimientos estratégicos orientados a desestabilizar desde adentro la oposición alto/bajo. Estas tentativas, sin embargo; no han tenido finalmente efectos perdurables. Como mucho, parecen haber inyectado, por una multitud de razones distintas, nueva fuerza y vitalidad a la antigua dicotomía. De este modo, la oposición entre el modernismo y la cultura de masas ha demostrado ser asombrosamente elástica a lo largo de las décadas. Afirmar que esto tiene que ver simplemente con la "calidad" intrínseca de una y las deprecaciones de la otra —aun cuando sea correcto en el caso específico de muchas obras— implica perpetuar la trajinada estrategia de la exclusión, en sí misma un signo de la angustia de contaminación. Este libro presentará una cantidad de razones históricas y teóricas vinculadas con la longevidad de ese paradigma, y discutirá la cuestión de hasta dónde el posmodernismo puede ser considerado como un nuevo punto de partida.

El ataque más reiterado a las nociones esteticistas de autosuficiencia de la cultura alta en este siglo derivó del choque entre la estética autónoma del modernismo temprano con la emergencia de políticas revolucionarias en Rusia y Alemania luego de la Primera Guerra Mundial, y con la acelerada modernización de la vida en las grandes ciudades durante los primeros años del siglo veinte. Este ataque se llevó a cabo en nombre de la vanguardia histórica, que representó claramente

un nuevo estadio de lo moderno. Sus manifestaciones más notables fueron el expresionismo y el Dadá de Berlín en Alemania; el futurismo y el constructivismo rusos; el *proletcult* en los años posteriores a la revolución rusa, y el surrealismo francés, sobre todo en su primera etapa. Desde luego, esta vanguardia histórica fue rápidamente liquidada o empujada al exilio por el fascismo y el stalinismo, pero sus restos fueron absorbidos retrospectivamente por la alta cultura modernista, hasta el punto de que "modernismo" y "vanguardia" devinieron sinónimos para el discurso de la crítica. Mi punto de partida es sin embargo que, pese a su fracaso final y acaso inevitable, la vanguardia histórica aspiró a desarrollar una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas, y debería en consecuencia distinguirse del modernismo, que insistía en la hostilidad esencial entre lo alto y lo bajo. Tal distinción no pretende dar cuenta de cada caso individual: hay modernistas cuya práctica estética se aproximó al espíritu de la vanguardia, y podrían mencionarse también vanguardistas que compartían con el modernismo la aversión a cualquier tipo de cultura de masas. Pero aun cuando los vínculos entre ambos continuaron siendo fluidos, la distinción que sugiero nos permite aislar tendencias suficientemente discernibles en la cultura de la modernidad. De manera más específica, nos permite distinguir a la vanguardia histórica tanto del modernismo de fines del siglo diecinueve como del modernismo de entreguerras. Por otra parte, concentrar la atención en la dicotomía alto/bajo y en la constelación modernismo/vanguardia en los primeros años del siglo veinte hará que podamos comprender mejor el posmodernismo y su historia desde los años sesenta.

Lo que llamo la Gran División no es sino el tipo de discurso que insiste en una distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas. Desde mi punto de vista, esta división

resulta mucho más importante para la comprensión teórica e histórica del modernismo y sus derivaciones que la supuesta ruptura histórica que, según muchos críticos, separa al posmodernismo del modernismo. El discurso de la Gran División ha sido dominante en dos períodos: en primer término durante las últimas décadas del siglo diecinueve y los primeros años del veinte, y luego nuevamente en las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. La creencia en la Gran División, con sus derivaciones estéticas, morales y políticas, persiste aún hoy en el ámbito académico (testimonio de la casi absoluta separación institucional de los estudios literarios —incluyendo la nueva teoría literaria— de la investigación acerca de la cultura de masas, o de la difundida insistencia en la exclusión de cuestiones éticas o políticas del discurso sobre el arte y la literatura). Sin embargo, tal creencia se ha visto crecientemente desafiada y recusada por las producciones recientes en las artes, el cine, la literatura, la arquitectura y la crítica. Esta segunda recusación de la canonizada dicotomía alto/bajo se hace en nombre del posmodernismo, y al igual que la vanguardia histórica, aunque de diferente manera, el posmodernismo rechaza las teorías y prácticas de la Gran División. En este sentido, el surgimiento de lo posmoderno más allá de la vanguardia no puede comprenderse acabadamente a menos que se advierta que el modernismo y el posmodernismo mantienen una relación diferente con la cultura de masas. Muchas discusiones del posmodernismo fracasan al abordar esta cuestión, perdiendo en cierto sentido su objeto mismo, y hundiéndose entonces en la tentativa inútil de definir lo posmoderno meramente en términos de estilo.

Después de todo, tanto el modernismo como la vanguardia definieron siempre su identidad en relación con dos fenómenos culturales: la alta cultura tradicional y burguesa (espe-

cialmente las tradiciones del idealismo romántico y del realismo ilustrado) y también la cultura popular y vernácula y su transformación en la moderna cultura de masas comercial. Casi todas las discusiones en torno del modernismo, la vanguardia e incluso el posmodernismo, privilegian sin embargo la primera a expensas de la segunda. Si la cultura de masas ingresa en el debate, es siempre como elemento negativo, como el fondo homogéneamente siniestro sobre el cual los logros y proezas del modernismo pueden brillar en toda su gloria. Esto es lo que los posestructuralistas franceses tienen en común con los teóricos de la Escuela de Frankfurt. Uno de los objetivos explícitos de este libro es comenzar a reorientar este desequilibrio y, al hacerlo, contribuir a una mejor comprensión de las líneas perdidas entre modernismo y posmodernismo. Con todo, el eje de mi discusión no consistirá en negar las diferencias cualitativas entre una obra de arte lograda y la basura cultural (kitsch). Establecer distinciones de calidad sigue siendo una tarea importante de la crítica, y no caeré en el pluralismo insensato que afirma que cualquier cosa es válida. Pero reducir la totalidad de la crítica cultural al problema de la calidad revela un síntoma de angustia de contaminación. No toda obra de arte que no se ajusta a las nociones canonizadas se inscribe automáticamente en lo kitsch, y por otra parte el ingreso del kitsch en el arte puede resultar en obras de alta calidad. Otro trabajo centrado específicamente en los textos posmodernistas deberá explorar esa dimensión. En este libro, estoy más interesado en las cuestiones teóricas e históricas que pueden ayudarnos a comprender la cultura contemporánea. Lo que subyace a todos los textos reunidos aquí es la convicción de que el dogma del alto modernismo se ha vuelto estéril y nos impide entender los actuales fenómenos culturales. Los límites entre el arte elevado y la cultura de

masas se han tornado cada vez más nebulosos, y debemos empezar a considerar ese proceso como una oportunidad en lugar de lamentar la pérdida de calidad y la carencia de vena. Muchos artistas han incorporado exitosamente en sus obras formas de la cultura de masas, y ciertas zonas de la cultura de masas han adoptado estrategias de la alta. Si existe alguna, ésta es la condición posmoderna en la literatura y las artes. Desde hace bastante tiempo, artistas y escritores han vivido y creado después de la Gran División. Ya es hora de que los críticos se den cuenta.

Adorno fue, desde luego, el filósofo *par excellence* de la Gran División, esa barrera supuestamente necesaria e insuperable que separa el arte elevado y la cultura popular en las sociedades capitalistas modernas. Desarrolló su teoría —que considero una teoría del modernismo— para la música, la literatura y el cine hacia fines de los años treinta, no casualmente al mismo tiempo que Clement Greenberg articulaba puntos de vista similares para describir la historia de la pintura modernista e imaginar su futuro. A grandes rasgos, puede decirse que ambos tenían en su momento buenas razones para insistir en la desvinculación categórica del arte elevado y la cultura de masas. El impulso político que late detrás de sus textos era salvar la dignidad y autonomía de la obra de arte de las presiones totalitarias de los espectáculos fascistas de masas, del realismo socialista y de una cada vez más degradada cultura de masas comercial en Occidente. Tal proyecto fue en su momento cultural y políticamente válido, y contribuyó a nuestra comprensión de la trayectoria del modernismo, de Manet a la Escuela de Nueva York, de Richard Wagner a la Segunda Escuela de Viena, de Baudelaire y Flaubert a Samuel Beckett. Tiene una expresión más limitada teóricamente en la nueva crítica (cuyas premisas básicas Adorno habría impugnado), e incluso actualmente algunos de sus supuestos básicos continúan circulando,

aunque modificados, en el posestructuralismo francés y su prole norteamericana. Mi hipótesis es, sin embargo, que este proyecto ha cumplido su ciclo y está siendo reemplazado por un nuevo paradigma, el paradigma de lo posmoderno, que es en sí mismo tan diverso y multifacético como había sido alguna vez el modernismo, antes de que fuera cristalizado bajo la forma de un dogma. Con la designación “nuevo paradigma” no pretendo sugerir que exista un corte o ruptura total entre el modernismo y el posmodernismo, sino más bien que el modernismo, la vanguardia y la cultura de masas han entrado en un nuevo marco de relaciones mutuas y configuraciones discursivas que podemos llamar “posmoderno” y que difiere claramente del paradigma del “alto modernismo”. Como la palabra “posmodernismo” lo indica, lo que está en juego es una negociación constante, casi obsesiva, con las categorías de lo moderno mismo.

Después de la gran división es una recopilación de ensayos escritos en un período de aproximadamente diez años, desde el ventajoso punto de vista de lo posmoderno, que desafía la creencia en la necesaria separación entre el arte elevado y la cultura de masas, la política, la vida cotidiana. Mientras que mi propia posición en comparación con la posmoderna aparece elaborada solamente en el último ensayo, indirectamente moldea también cada uno de los textos precedentes, comenzando (cronológicamente) con la vanguardia histórica europea de los años veinte y los ensayos acerca de la literatura alemana posterior a la Segunda Guerra Mundial, el arte pop norteamericano, las exposiciones de la vanguardia internacional de los setenta y el debate sobre el posmodernismo en Estados Unidos a comienzos de los ochenta.

Los ensayos no fueron escritos en la misma secuencia que la adoptada en este libro. Cada una de las tres secciones incluye artículos recientes y otros más antiguos. La parte I, “Lo

otro evanescente: la cultura de masas”, se refiere teórica e históricamente a la relación entre modernismo, vanguardia y cultura de masas. El primer ensayo, “La dialéctica oculta”, afirma, a grandes rasgos, que la modernización tecnológica de la sociedad y las artes (a partir de los nuevos medios de reproducción) fue usada por la vanguardia histórica para sustentar sus revolucionarias pretensiones estéticas y políticas. La tecnología emerge como un factor central en el combate de la vanguardia con un modernismo esteticista, en su interés en nuevos modos de percepción y en su sueño acaso ilusorio en una cultura de masas vanguardista. El segundo ensayo se ocupa del teórico más importante de la Gran División: Theodor W. Adorno. Adorno desarrolló su teoría sobre la cultura de la modernidad en un momento en el cual el sueño de la vanguardia de devolver el arte a la vida y crear un arte revolucionario se había convertido en una realidad pesadillesca en la Alemania de Hitler y la Unión Soviética de Stalin. El ensayo muestra hasta qué punto la teoría adorniana del modernismo y su crítica de la cultura de masas moderna no son sino dos caras de la misma moneda, y cómo su interpretación de Richard Wagner, escrita en el momento del culto fascista a Wagner, prepara sus posteriores e influyentes condenas de la industria cultural norteamericana. El ensayo resulta central para el asunto del libro, ya que intenta dilucidar tanto las razones estéticas como las determinaciones políticas e históricas de la versión de Adorno de la Gran División. El tercer ensayo de la parte I, “La cultura de masas como mujer”, adopta un abordaje feminista y discute cómo la dicotomía modernismo/cultura de masas ha sido formada genéricamente como masculino/femenino desde Flaubert y los hermanos Goncourt a través de Nietzsche, los futuristas, los constructivistas, hasta Adorno, Roland Barthes y el posestructuralismo francés. De-

muestra el modo en que la dicotomía de género se halla inscripta, de maneras más o menos sutiles, en el interior de las teorías de la Gran División. El objetivo de este ensayo no es denunciar a todo modernismo o, en este caso, a toda vanguardia como chauvinista y machista, sino poner en cuestión (aunque sea indirectamente) ciertas lecturas francesas recientes—especialmente de Kristeva y Derrida— que consideran a la escritura modernista experimental como feminista *per se*. El ensayo admite ser leído como una suerte de deconstrucción histórica de la oposición binaria de cultura de masas versus arte elevado, que todavía obsesiona al proyecto posestructuralista y lo mantiene dentro de la órbita de las teorías del modernismo, algo que desarrollo más acabadamente en el último ensayo del volumen.

La parte II, “Textos y contextos”, presenta lecturas de textos específicos en el contexto histórico y a la luz de cuestiones teóricas contemporáneas respecto de la sexualidad y la subjetividad, la memoria y la identificación, la revolución y la resistencia cultural. Los cuatro ensayos giran en torno del problema del modernismo/vanguardia/cultura de masas, y todos se relacionan de distintas maneras con la historia moderna de Alemania, especialmente con la historia del fascismo y el socialismo. Defienden un cierto tipo de “política de lectura”, y deberían en consecuencia resultar de interés para quienes aspiran a una recuperación de la historia y la política para una teoría contemporánea de la lectura y la interpretación. Los ensayos discuten un gran film de la República de Weimar, *Metropolis*, de Fritz Lang, que refleja al mismo tiempo el vocabulario visual de la vanguardia, las perdurables tradiciones populares y la frecuente presentación de la tecnología como mujer; una obra teatral de fines de los sesenta escrita en Alemania del Este, *Mauser*, de Heiner Müller, que es una

reescritura post stalinista de la pieza didáctica de Brecht, *La medida*; el drama televisivo norteamericano "Holocausto", su recepción en Alemania Occidental y su relación con los dramas alemanes (principalmente modernistas) que tratan el tema de Auschwitz y del Holocausto, y el rol de la tradición, la memoria y la vanguardia en la que es tal vez la novela alemana más relevante de los setenta, *Die Ästhetik des Widerstands*.

Desde luego, la elección de los textos en este capítulo es relativamente arbitraria, y no puedo más que confiar en que mis propios intereses estéticos y políticos han sido a lo largo de los años suficientemente obstinados como para permitir que el lector encuentre el hilo que conecta los cuatro ensayos. No obstante, atraviesa implícitamente toda esta sección la idea de que ninguno de los textos, ni los problemas que ellos suscitan, pueden abordarse adecuadamente en el marco de las teorías del modernismo, ya sean adornianas, de la nueva crítica, o posestructuralistas. En tanto pueden calificarse como paradigmáticas, estas lecturas se sitúan en un espacio crítico y teórico posterior a la Gran División.

La parte III, titulada "Hacia lo posmoderno", contiene tres trabajos. El primero, "La política cultural del pop", intenta describir una nueva relación entre la cultura alta y la popular que irrumpió en Estados Unidos a comienzos de los años sesenta, en consciente rivalidad con la canonización del alto modernismo durante las décadas precedentes. El pop art es interpretado dialécticamente como arte al mismo tiempo afirmativo y crítico, y es considerado un movimiento central en el impulso hacia lo posmoderno en el contexto de la política cultural de los años sesenta. Los ensayos segundo y tercero constituyen tentativas más amplias por comprender cuestiones culturales clave surgidas en Norteamérica en el espectro de lo posmoderno, y que me han desconcertado, irritado y

estimulado desde que empecé a ocuparme del tema a mediados de la década del setenta. "La búsqueda de la tradición" se abre con una reflexión acerca del significado de las múltiples exposiciones, en los años setenta, del arte de la vanguardia histórica, y prosigue con una serie de cuestiones en torno de la cultura y el arte contemporáneos en Europa y Estados Unidos, cuestiones que aparecen elaboradas más sistemáticamente en "Mapa de lo posmoderno". Este último ensayo traza una historia de lo posmoderno desde sus inicios a fines de los cincuenta hasta el presente, poniendo en primer plano sólo tres constelaciones: la relación del posmodernismo con el alto modernismo y la vanguardia, con el neoconservadurismo y con el posestructuralismo. Mi intención aquí es nuevamente insistir en una aproximación que resuelva y articule los momentos afirmativos y críticos de lo posmoderno, o bien, en este caso, la vanguardia, en lugar de celebrarla acríticamente o condenarla *in toto*. Si se definiera a esta aproximación como dialéctica, no se trataría ni de la dialéctica hegeliana con su movimiento hacia el *telos*, ni de la dialéctica negativa de Adorno. Pero, evidentemente, no considero que una crítica cultural deudora de la tradición del marxismo occidental sea hoy más insolvente u obsoleta de lo que yo atribuyo a la falsa dicotomía entre el cinismo posmoderno y la encendida defensa de la seriedad modernista. Ni el pastiche posmoderno ni la restauración neoconservadora de la alta cultura han triunfado, y sólo el tiempo dirá quiénes son los verdaderos cínicos.

PARTE I

LO OTRO EVANESCENTE:
LA CULTURA DE MASAS

I

La dialéctica oculta: vanguardia-tecnología-cultura de masas

El materialismo histórico aspira a fijar una imagen del pasado tal como se le aparece al sujeto histórico en un instante de peligro. El peligro amenaza tanto al contenido de la tradición como a sus receptores. Se trata en ambos casos de la misma amenaza: convertirse en instrumento de las clases dominantes. En toda época debe intentarse arrancar la tradición del conformismo que está a punto de someterla.

Walter Benjamin, *Tesis de filosofía de la historia*

I

Cuando Walter Benjamin, uno de los principales teóricos de la literatura y el arte de vanguardia, escribió esta frase en 1940, no pensaba ciertamente en la vanguardia. Ésta no formaba parte todavía de la tradición que Benjamin estaba decidido a salvar. Tampoco podría haber imaginado Benjamin hasta qué punto el conformismo sometería a la tradición de la vanguardia, tanto en las sociedades capitalistas avanzadas como más recientemente en las de Europa del Este. Con una proliferación parasitaria, el conformismo no ha hecho sino obliterar el ímpetu iconoclasta y subversivo de la vanguardia histórica¹ de las

¹ El término "vanguardia histórica" ha sido acuñado por Peter Bürger en su libro *Teoría de la vanguardia*. Comprende fundamentalmente al dadaísmo, el surrealismo y la vanguardia rusa posrevolucionaria.

primeras tres o cuatro décadas del siglo veinte. Este conformismo se manifiesta en la amplia despolitización del arte posterior a la Segunda Guerra Mundial y su institucionalización como cultura administrada², al igual que en las interpretaciones académicas que, canonizando a la vanguardia histórica, al modernismo y al posmodernismo, han interrumpido la dialéctica vital entre la vanguardia y la cultura de masas en la civilización industrial. Para la mayor parte de la crítica académica, la vanguardia está cristalizada en una empresa elitista alejada de la política y la vida cotidiana, si bien la transformación de ambas constituyó en su momento un proyecto central de la vanguardia histórica.

A la luz de la tendencia a proyectar sobre los primeros movimientos de vanguardia la despolitización de la cultura posterior a 1945, resulta crucial la recuperación del sentido de política cultural de la vanguardia histórica. Sólo entonces estaremos en condiciones de abordar problemas significativos acerca de la relación entre la vanguardia histórica y la neovanguardia, el modernismo y el posmodernismo, así como las aporías de la vanguardia y la industria de la conciencia (Hans Magnus Enzensberger), la tradición de lo nuevo (Harold Rosenberg) y la muerte de la vanguardia (Leslie Fiedler). Porque si las discusiones de la vanguardia no rompen los mecanismos opresivos del discurso jerárquico (alto versus popular, lo nuevo versus lo viejo, arte versus política, verdad versus ideología), y si la cuestión de la actual vanguardia artística y literaria no es resituada en un marco sociohistórico más amplio, entonces los profetas de lo nuevo permanecerán capturados en una inútil batalla con las sirenas de la decadencia cultural, una batalla que por ahora no depara sino una vaga sensación de *déjà vu*.

² Cf. Theodor W. Adorno, "Culture and Administration", *Telos*, 37 (otoño de 1978), 93-111.

II

Históricamente, el concepto de vanguardia —que hasta los años treinta no estaba limitado a la esfera del arte sino que se usaba también para referirse al radicalismo político³— adquirió preeminencia en las décadas posteriores a la Revolución Francesa. Las *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (1825) de Henri de Saint Simon atribuyen un papel vanguardista al artista en la construcción del Estado ideal y la nueva edad de oro del futuro⁴, y desde entonces el concepto de vanguardia ha permanecido inextricablemente ligado a la idea de progreso en la civilización industrial y tecnológica. En el programa mesiánico de Saint Simon, el arte, la ciencia y la industria eran los encargados de generar y garantizar del emergente mundo burgués técnico-industrial, el mundo de la ciudad y de las masas, del capital y la cultura. La vanguardia, en consecuencia, tiene sentido sólo si permanece dialécticamente vinculada con aquello para lo cual actúa como vanguardia: en lo inmediato, con los antiguos modos de expresión artística, y, en un sentido más amplio, con la vida de esas masas a las cuales los científicos, ingenieros y artistas de vanguardia de Saint Simon conducirían a la edad de oro de la prosperidad burguesa.

Durante todo el siglo diecinueve, la idea de vanguardia continuó ligada al radicalismo político. A partir de la intercepción del socialista utópico Charles Fourier, se filtró en el anarquismo socialista y, a la vuelta del siglo, en segmentos sustanciales de las subculturas bohemias⁵. No es una coinci-

³ Véase Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts: Western Europe*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1970.

⁴ Sobre la autoría de ciertas secciones de las *Opinions*, véase Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avantgarde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana University Press, 1977, p. 101.

⁵ Véase Egbert, *Social Radicalism and the Arts*; sobre las subculturas bohemias, véase Helmut Kreuzer, *Die Boheme*, Stuttgart, Metzler, 1971.

dencia que el impacto del anarquismo en los artistas y escritores haya alcanzado su pico precisamente cuando la vanguardia histórica se encontraba en un momento crucial de su formación. La atracción que intelectuales y artistas sentían en esa época por el anarquismo puede atribuirse a dos factores principales: tanto los artistas como los anarquistas rechazaban la sociedad burguesa y su paralizador conservadurismo cultural. Por su parte, los anarquistas y bohemios con tendencia a la izquierda combatían el cientificismo y determinismo económico y tecnológico del marxismo de la Segunda Internacional, al que consideraban el reflejo teórico y práctico del mundo burgués⁶. De esta manera, cuando la burguesía había consolidado su dominio sobre el Estado y la industria, sobre la ciencia y la cultura, los vanguardistas no estaban ya en el frente de esa lucha que Saint Simon había imaginado. Al contrario, se hallaban confinados a los márgenes de la sociedad industrializada a la que se oponían y que, según Saint Simon, debían prefigurar y consumir. En función de comprender las ulteriores condenas de la literatura y el arte de vanguardia, tanto desde la derecha —*entartete Kunst* (arte degenerado)— como desde la izquierda (decadencia burguesa), resulta importante advertir que, hacia 1890, la insistencia de la vanguardia en la revuelta cultural chocó con la necesidad de la burguesía de obtener una legitimación cultural, lo mismo que con la preferencia de la política cultural de la Segunda Internacional por la herencia clásica burguesa⁷.

⁶ Véase David Barhrick y Paul Breines, "Marx und/oder Nietzsche: Anmerkungen zu Krise des Marxismus", en *Karl Marx und Friedrich Nietzsche*, ed. R. Grimm y J. Hermand, Königstein/Ts.: Athenäum, 1978.

⁷ Véase Andreas Huyssen, "Nochmals zu Naturalismus-Debatte und Linksopposition", en *Naturalismus-Ästhetizismus*, ed. Christa Bürger, Peter Bürger y Jochen Schulte-Sasse, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

Ni Marx ni Engels le asignaron nunca demasiada importancia al arte (sin mencionar el arte de vanguardia y la literatura) en las luchas del proletariado, aunque podría arriesgarse que el vínculo entre la revolución política, la económica y la cultural se encuentra implícito en sus primeras obras, especialmente en los Manuscritos Parisinos de Marx y en el *Manifiesto comunista*. Ni Marx ni Engels postularon tampoco al Partido como la vanguardia del proletariado. Fue Lenin quien institucionalizó al Partido como la vanguardia de la revolución en *Qué hacer* (1902), e inmediatamente después, en su artículo "Organización del Partido y literatura del Partido" (1905), destruyó la dialéctica vital entre la vanguardia política y la cultural, subordinando esta última al Partido. Al definir a la vanguardia artística como mero instrumento de la vanguardia política, "un engranaje, un tornillo de un mecanismo único puesto en movimiento por la vanguardia políticamente consciente de todo el proletariado", Lenin contribuyó a empedrar el camino que llevó a la posterior supresión y liquidación de la vanguardia artística rusa que apareció en los años veinte y culminó con la adopción oficial de la doctrina del realismo socialista en 1934⁸.

La vanguardia tuvo en Occidente una muerte más lenta, y las razones de su extinción varían según el país. La vanguardia alemana de la década del veinte concluyó abruptamente con el ascenso de Hitler al poder en 1933, y el desarrollo general de la vanguardia en Europa occidental fue interrumpido por la guerra y la ocupación alemana en el continente. Posteriormente, durante la Guerra Fría, y especialmente después de la aparición de la noción del fin de las ideologías, se perdió la energía polí-

⁸ Véase Hans-Jürgen Schmidt y Godehard Schramm (ed.), *Sozialistische Realismuskonzeptionen: Dokumente zum 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

tica de la vanguardia histórica y el centro de la innovación artística se desplazó de Europa a Estados Unidos. Desde luego, hasta cierto punto la ausencia de una perspectiva política en movimientos artísticos como el expresionismo y el arte pop fue una función de la relación completamente distinta que se verifica entre arte de vanguardia y tradición cultural en Estados Unidos, país donde la rebelión contra una herencia cultural burguesa no habría tenido sentido en términos políticos ni artísticos. En Estados Unidos, a diferencia de Europa, la herencia artística y literaria no jugó nunca un papel central en la legitimación de la dominación burguesa. Aunque críticas, estas explicaciones sobre la muerte de la vanguardia en Occidente no son exhaustivas. La pérdida de fuerza de la vanguardia se vincula con un vasto cambio producido en Occidente durante el siglo veinte: es lícito postular que el ascenso de la industria cultural —que coincidió con la decadencia de la vanguardia histórica— convirtió en obsoleta la empresa misma de la vanguardia.

En resumen: desde Saint Simon, las vanguardias europeas se habían caracterizado por un precario equilibrio entre el arte y la política, pero a partir de los años treinta las vanguardias políticas y culturales han transitado sendas autónomas. En los dos sistemas mayores de dominación del mundo contemporáneo, la vanguardia perdió su ímpetu político y devino un instrumento de legitimación. En Estados Unidos, una vanguardia despolitizada ha procreado una cultura resueltamente afirmativa, visible sobre todo en el arte pop, en el cual el fetiche del consumo reina soberano. En la Unión Soviética y Europa del Este, la vanguardia histórica fue estrangulada por la mano de hierro de Zhdanov, comisario cultural de Stalin, y resucitada posteriormente como parte de la herencia cultural, legitimando de este modo regímenes envueltos en una vasta expansión cultural y en el disenso político.

En un plano tanto estético como político, resulta importante recuperar hoy esa imagen de la unidad, ya perdida, entre la vanguardia política y la artística. Esa imagen puede ayudarnos tal vez a imaginar una nueva unidad de política y cultura adecuada a nuestra época. Teniendo en cuenta que se ha vuelto cada vez más difícil compartir el credo de la vanguardia histórica en el que el arte puede ser un elemento crucial para la transformación social, lo importante es no postular la mera resurrección de la vanguardia. Esa tentativa estaría condenada al fracaso, sobre todo en un país como Estados Unidos donde la vanguardia europea nunca consiguió arraigarse, precisamente porque no existía la creencia en el poder del arte para cambiar el mundo. Tampoco alcanza con dirigir una mirada melancólica al pasado y abandonarse a la nostalgia por esa época en que la afinidad entre el arte y la revolución era irrefutable. Se trata más bien de rescatar la insistencia de la vanguardia en la transformación de la vida cotidiana y, a partir de allí, desarrollar estrategias para el actual contexto político y cultural.

III

La idea de que la cultura constituye una fuerza potencialmente explosiva y una amenaza al capitalismo avanzado (y al socialismo burocratizado, en todo caso) tiene una larga historia en la tradición del marxismo occidental, desde los primeros escritos de Lukács hasta *Legitimation Crisis* de Habermas y *Öffentlichkeit und Erfahrung* de Negt/Kluge⁹. Subyace inclu-

⁹ Jürgen Habermas, *Legitimation Crisis*, Boston, Beacon Press, 1975; Oscar Negt y Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1972.

so, aunque sólo por su manifiesta ausencia, en la teoría aparentemente dualista de Adorno de una industria cultural monolítica y manipuladora y una vanguardia capturada en la negatividad. El teórico de la vanguardia Peter Bürger sigue esta tradición crítica marxista, especialmente a Benjamin y Adorno. Afirma, de manera convincente, que la meta de movimientos artísticos como Dadá, el surrealismo y la vanguardia rusa posterior a 1917 no era sino la reconciliación del arte con la praxis de la vida, la sutura del abismo que separa el arte de la realidad. Bürger interpreta el vacío entre arte y vida —insalvable para el esteticismo de fines del siglo diecinueve— como un desarrollo lógico del arte en el interior de la sociedad burguesa. En su intento de suturar el abismo, la vanguardia debía destruir lo que Bürger llama la “institución arte”, término que designa el entramado institucional en el cual el arte es producido, distribuido y recibido en la sociedad burguesa, un entramado que se funda en la estética de Kant y Schiller y su idea de la necesaria autonomía de toda creación artística. A lo largo del siglo diecinueve, la separación categórica entre el arte y la realidad y la insistencia en la autonomía del arte —que había servido para emancipar al arte de los grilletes de la Iglesia y el Estado— empujó al arte y a los artistas hacia los márgenes de la sociedad. En el movimiento del arte por el arte, la ruptura con la sociedad —la sociedad del imperialismo— había desembocado en un callejón sin salida, algo que los más lúcidos representantes del esteticismo detectaron con dolorosa nitidez. Así, la vanguardia histórica pretendió transformar el aislamiento de la sociedad de *l'art pour l'art* —que reflejaba tanto la oposición a la sociedad burguesa como el *j'accuse* de Zola— en una rebelión activa que haría del arte una fuerza productiva para el cambio social. Con la vanguardia histórica, observa Bürger, el arte burgués alcanzó la instancia de la autocrítica: ya no criticaba únicamente al arte precedente *qua*

arte, sino a la misma “institución arte”, tal como se había configurado en la sociedad burguesa desde el siglo dieciocho¹⁰.

Evidentemente, el uso de las categorías marxistas de crítica y autocrítica implica que la negación y superación (*Aufhebung*) de la “institución arte” burguesa está ligada con la transformación de la propia sociedad burguesa. Dado que tal transformación no se produjo, el intento de la vanguardia de reconciliar el arte con la vida estaba destinado a fracasar. Este fracaso —muchas veces invocado en adelante como la muerte de la vanguardia— constituye el punto de partida de Bürger y el motivo que le permite hablar de vanguardia “histórica”. Y sin embargo el fracaso de la vanguardia en su proyecto de reorganizar una nueva praxis vital a través del arte y la política concluyó precisamente en los fenómenos históricos que vuelven altamente problemática, si no imposible, cualquier restauración actual del proyecto vanguardista: la falsa superación de la dicotomía arte/vida, en el fascismo con su estetización de la política; en la cultura de masas occidental con su ficcionalización de la realidad, y en el realismo socialista con su exigencia de un status de realidad para la ficción.

Si aceptamos la tesis de que la revuelta de la vanguardia estaba dirigida contra la totalidad de la cultura burguesa y sus mecanismos psicosociales de dominación y control, y si emprendemos después la tarea de rescatar a la vanguardia histórica del conformismo que ha oscurecido su energía política, resulta entonces crucial responder ciertas preguntas que van más allá de la inquietud de Bürger acerca de la “institución arte” y la estructura formal de la obra de arte de vanguardia. ¿Cómo intentaron los dadaístas, surrealistas, futuristas, constructivistas y productivistas superar la dicotomía arte/vida? ¿Cómo conceptualizaron y pusieron en práctica la transformación radi-

¹⁰ Véase Bürger, *Teoría de la vanguardia*, especialmente el capítulo 1.

cal de las condiciones de producción, distribución y consumo del arte? ¿Cuál era exactamente su lugar en el espectro político de aquellas décadas y qué posibilidades políticas concretas tenían en sus países específicos? ¿De qué modo la conjunción de la revuelta política y cultural dio forma a su arte y hasta qué punto ese arte participó de la revuelta? Las respuestas a estas preguntas variarán según se considere la Rusia bolchevique, la Francia posterior a Versalles o Alemania, doblemente castigada por la Primera Guerra Mundial y el fracaso de una revolución. Por otra parte, aun dentro de estos países y movimientos artísticos es posible establecer diferencias. Es obvio que un montaje de Schwitters difiere estética y políticamente de un fotomontaje de John Heartfield; que Dadá Zurich y Dadá París desarrollaron una sensibilidad artística y política que se aleja sustancialmente de Dadá Berlín; que Maiakovski y el futurismo revolucionario no son iguales al productivismo de Arvatov o Gastev. Y aun así, como convincentemente sugiere Bürger, todos estos fenómenos pueden subsumirse legítimamente bajo la noción de vanguardia histórica.

IV

No pretendo responder aquí todas estas preguntas; pero sí, en cambio, me concentraré en el develamiento de la dialéctica oculta de la vanguardia y la cultura de masas, para iluminar las condiciones históricas objetivas del arte de vanguardia, así como sobre el sustrato sociopolítico de su inevitable decadencia y el ascenso simultáneo de la cultura de masas.

Como la conocemos en Occidente, la cultura de masas es impensable sin la tecnología del siglo veinte: los medios técni-

cos y las tecnologías de transporte (público y privado), el hogar y el ocio. La cultura de masas depende de las tecnologías de producción y reproducción en masa y, por consiguiente, de la homogeneización de la diferencia. Aunque por lo general se admite que estas tecnologías han transformado radicalmente la vida cotidiana durante el siglo veinte, tiende a reconocerse mucho menos que esa tecnología y la experiencia de la vida en un mundo altamente tecnologizado han transformado también violentamente el arte. Por cierto, la tecnología jugó un —si no *el*— papel crucial en la tentativa de la vanguardia por superar la dicotomía arte/vida y hacer del arte un elemento productivo en la transformación de la vida cotidiana. Bürger observa acertadamente que, de Dadá en adelante, los movimientos de vanguardia se diferencian de otros movimientos precedentes (impresionismo, naturalismo, cubismo) no solamente por su ataque a la “institución arte” como tal, sino también por su ruptura radical con la estética mimética y referencial y por el concepto de obra de arte orgánica y autónoma. Yo iré un poco más allá: ningún otro factor ha influido tanto en la emergencia del nuevo arte de vanguardia como la tecnología, que no sólo alimentó la imaginación de los artistas (dinamismo, culto a la máquina, belleza de la técnica, posiciones productivistas y constructivistas), sino que al mismo tiempo penetró hasta el corazón de la obra misma. La invasión de la tecnología en la confección de la obra de arte y lo que podría llamarse “imaginación técnica” pueden advertirse claramente en procedimientos artísticos como el collage, el montaje y el fotomontaje, y alcanzan su plena consumación en la fotografía y el cine, formas artísticas que no solamente pueden ser reproducidas, sino que fueron diseñadas para la reproductibilidad mecánica. Fue Walter Benjamin quien, en su famoso artículo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, llamó por primera

vez la atención acerca del hecho de que es precisamente esta reproductibilidad técnica lo que ha modificado radicalmente la naturaleza del arte en el siglo veinte, transformando las condiciones de producción, distribución y recepción/consumo del arte. Benjamin conceptualizó, en el contexto de la teoría social y cultural, lo mismo que Marcel Duchamp había mostrado ya en 1919 en *L.H.O.O.Q.* Alterando de manera iconoclasta una reproducción de la *Mona Lisa* y, para recurrir a otro ejemplo, exponiendo un urinario producido para consumo masivo como una escultura, Marcel Duchamp destruyó lo que Benjamin definió como el aura de la obra de arte tradicional, esa aura de autenticidad y unicidad que constituía la distancia de la obra respecto de la vida y que demandaba del espectador contemplación e inmersión. En otro ensayo, el mismo Benjamin reconocía que la tentativa de destruir esa aura era inherente ya a los procedimientos artísticos de Dadá¹¹. La destrucción del aura —de la belleza aparentemente natural y orgánica— caracterizaba también la obra de artistas que creaban todavía objetos artísticos más ligados a lo individual que reproducibles masivamente. En consecuencia, la decadencia del aura no dependía inmediatamente, como Benjamin afirma en su ensayo, de las técnicas de reproducción. Es importante evitar analogías reductivas entre las técnicas industriales y artísticas, y no homologar, digamos, la técnica del montaje en el arte y el cine con el montaje industrial¹².

Puede haber sido una nueva experiencia de la tecnología lo que encendió la chispa de la vanguardia, más que el mero

¹¹ Véase Walter Benjamin, "El autor como productor", *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1975, p. 115.

¹² Véase Burkhardt Lindner y Hans Burkhardt Schlichting, "Die Dekonstruktion der Bilder: Differenzierungen im Montagebegriff", *Alternative*, 122/123, octubre/diciembre de 1978.

desarrollo inmanente de las fuerzas artísticas de producción. Es posible describir en los siguientes términos los dos polos de esta nueva experiencia de la tecnología: por un lado, la estetización de la técnica a partir de fines del siglo diecinueve (exposiciones mundiales, ciudades jardín, la *cité industrielle* de Tony Garnier, la *Città Nuova* de Antonio Sant'Elia, el *Werkbund*, etc.), y por otro el horror de la técnica inspirado por la atroz maquinaria de guerra de la Primera Guerra Mundial. Y este horror de la técnica admite ser considerado una excrecencia de la crítica de la tecnología y la ideología positivista del progreso articulada por los pensadores radicales de la cultura de fines del siglo diecinueve, fuertemente influidos a su vez por la crítica de Nietzsche a la sociedad burguesa. Sin embargo, solamente la vanguardia posterior a 1910 consiguió darle expresión artística a esta experiencia bipolar de la tecnología en el mundo burgués, integrando en la producción del arte la tecnología y la imaginación tecnológica.

La experiencia de la tecnología que se encuentra en la raíz de la revuelta dadaísta fue el campo de batalla altamente tecnologizado de la Primera Guerra Mundial, esa misma guerra que los futuristas italianos glorificaron como una liberación total y que los dadaístas condenaron como una manifestación de la demencia final de la burguesía. Mientras que la tecnología exhibía su poder destructivo en la gran *Materialschlachten* de la guerra, los dadaístas proyectaban sobre el arte la destructividad de la tecnología y la dirigían agresivamente contra la esfera santificada de la alta cultura burguesa, cuyos representantes, casi unánimemente, habían saludado con entusiasmo la guerra en 1914. El momento radical y destructor de Dadá resulta aún más nítido si recordamos que la ideología burguesa había vivido al amparo de la separación de la realidad cultural de la económica e industrial, que era obviamente la esfera de la tecnolo-

gía. La razón instrumental, la expansión tecnológica y la maximización del lucro se juzgaban diametralmente opuestas al *schöner Schein* [bella apariencia] y a la *interesseloses Wohlgefallen* [complacencia desinteresada] dominantes en la esfera de la cultura alta.

En su intento por reconciliar el arte con la vida, la vanguardia no deseaba unir el concepto burgués de realidad con la noción, también burguesa, de la cultura alta y autónoma. Para decirlo en términos de Marcuse, no querían soldar el principio de realidad con la cultura afirmativa, dado que ambas categorías se constituyen precisamente en su separación. Inversamente, al incorporar la tecnología en el arte la vanguardia liberaba a la tecnología de sus aspectos instrumentales y socavaba las nociones burguesas tanto de la tecnología como progreso como del arte entendido como algo "natural", "autónomo" y "orgánico". En un nivel de representación más tradicional —que nunca fue abandonado del todo— la crítica radical de la vanguardia a los principios del iluminismo burgués y su glorificación del progreso y la tecnología se plasmó en pinturas, dibujos, esculturas y otros objetos artísticos en los cuales los seres humanos aparecen representados como máquinas y autómatas, marionetas y maniqués, por lo general sin rostro, con cabezas hundidas, ciegos o con la mirada perdida en el espacio. Que estas representaciones no aludían a alguna abstracta "condición humana" sino que, más bien, criticaban la invasión de la instrumentalidad tecnológica del capitalismo en la trama de la vida cotidiana —e incluso en el cuerpo humano—, resulta acaso más evidente en las obras de Dadá Berlín, el ala más politizada del movimiento Dadá. Aunque únicamente Dadá Berlín articuló sus actividades con las luchas del proletariado en la República de Weimar, supondría una reducción negar a Dadá Zurich o a Dadá París toda

relevancia política y decretar que su proyecto fue "sólo estético" o "sólo cultural". Esa interpretación sería víctima de la misma dicotomía reificada entre cultura y política que la vanguardia histórica intentó hacer estallar.

V

En Dadá, la tecnología funcionó fundamentalmente como un vehículo para ridiculizar y desmontar la alta cultura burguesa y su ideología, y se le atribuyó en consecuencia un valor iconoclasta, en consonancia con el gesto anárquico del dadaísmo. La tecnología adquirió un sentido enteramente distinto en la vanguardia rusa posterior a 1917: el futurismo, constructivismo, productivismo y el *proletcult*. La vanguardia rusa había consumado ya su ruptura con la tradición cuando, después de la revolución, se volvió abiertamente política. Los artistas se organizaron y tuvieron una participación activa en las luchas políticas, muchos de ellos sumándose al NARKOMPROS de Lunacharsky, el Departamento de Educación. Un gran número de artistas imaginó una correspondencia y un potencial paralelismo entre las revoluciones artística y política, y su objetivo principal fue entonces ganar para la revolución el poder destructor del arte de vanguardia. La meta de la vanguardia de forjar una nueva unidad entre el arte y la vida, creando un nuevo arte y una nueva vida, pareció realizarse en la Rusia revolucionaria.

La conjunción de revolución política y cultural con la nueva concepción de la tecnología resulta todavía más evidente en el grupo LEF, el movimiento productivista y el *proletcult*. En verdad, estos artistas, escritores y críticos de izquierda adherían

a un culto de la tecnología que a cualquier contemporáneo radical en Occidente podía parecerle casi inexplicable, particularmente considerando que se manifestaba en conceptos capitalistas familiares tales como estandarización, americanización e incluso taylorización. Hacia mediados de los años veinte, cuando un entusiasmo similar por la tecnificación, el americanismo y el funcionalismo había ganado a los liberales de la República de Weimar, George Grosz y Wieland Herzfelde intentaron explicar el culto por la tecnología que profesaban los rusos como emergente de las condiciones específicas de un país agrario y atrasado al filo de la industrialización, y lo rechazaron en favor de un arte occidental ya altamente industrializado: "En Rusia este romanticismo constructivista tiene un sentido más profundo y exhibe condicionamientos sociales más sustanciales que en Europa occidental. Allí el constructivismo es parcialmente un reflejo natural de la poderosa ofensiva tecnológica de la incipiente industrialización"¹³. Y sin embargo, el culto a la tecnología era en su origen más que un mero reflejo de la industrialización o, como también sugieren Grosz y Herzfelde, un aparato de propaganda. La confianza que depositaban en la tecnología artistas como Tatlin, Rodchenko, Lissitzky, Meyerhold, Tretyakov, Brik, Gastev Arvatov, Eisenstein, Vertov y otros, estaba íntimamente unida a las esperanzas revolucionarias de 1917. Siguiendo a Marx, insistían en la diferencia cualitativa entre las revoluciones burguesa y proletaria. Marx había subsumido a la creación artística bajo el concepto general de trabajo humano, y había afirmado que la autorrealización humana, su consumación, sólo sería posible una vez que las fuerzas de producción fueran liberadas de la producción opresora y de

¹³ George Grosz y Wieland Herzfelde, "Die Kunst ist in Gefahr. Ein Orientierungsversuch" (1925), citado en Diether Schmidt (ed.), *Manifeste-Manifeste. Schriften deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts*, I, Dresde, pp. 345-46.

las relaciones de clase. En el contexto ruso del año 1917, resulta una consecuencia lógica que los productivistas, los futuristas de izquierda y los constructivistas situaran sus actividades artísticas en el horizonte de una producción industrial socializada: liberados por primera vez en la historia de las relaciones opresivas de producción, el arte y el trabajo se vincularían de una manera enteramente nueva. Tal vez el mejor ejemplo de esta tendencia es la obra del Instituto Central de Trabajo (CIT), que bajo la dirección de Alexey Gastev intentó introducir la organización científica del trabajo (NOT) en el arte y la estética¹⁴. El objetivo de estos artistas no era el desarrollo tecnológico de la economía rusa a cualquier precio, como en cambio sí lo era para el Partido desde el período del NEP en adelante y como se manifiesta en las obras tardías del realismo socialista con su fetichización de la industria y la tecnología. Su meta era la liberación de la vida cotidiana de todas sus restricciones materiales, culturales e ideológicas. Las barreras artificiales entre el trabajo y el placer, la producción y la cultura debían ser eliminadas. Estos artistas no pretendían un arte meramente decorativo que prestara su brillo ilusorio a una vida cotidiana crecientemente instrumentalizada. Aspiraban a un arte que interviniera en la vida cotidiana y que fuera al mismo tiempo útil y bello, un arte de manifestaciones y festividades masivas, un arte renovador, un arte de los objetos y las actitudes, de la vida y la decoración, del habla y la escritura. En otras palabras, no querían eso que Marcuse denominó "arte afirmativo", sino al contrario, una cultura revolucionaria, un arte de la vida. Insistían en la unidad psicofísica de la vida humana y entendían que la revolución política no tendría éxito si no era acompañada por una revolución de la vida cotidiana.

¹⁴ Véase Karla Hielscher, "Futurismus und Kulturmontage", *Alternative*, 122/123, octubre/diciembre, 1978, 226-35.

VI

En esa insistencia sobre la necesaria "organización de la emoción y el pensamiento" (Bogdanov), podemos trazar una analogía entre las vertientes radicales de la cultura de fines del siglo diecinueve y la vanguardia rusa posterior a 1917, salvo por el hecho de que aquí el papel asignado a la tecnología aparece totalmente invertido. Sin embargo, es precisamente esta analogía aquello que señala las diferencias más interesantes entre la vanguardia rusa y la alemana de los años veinte, representada por Grosz, Heartfield y Brecht, entre otros.

A pesar de su afinidad con las nociones de Tretyakov del arte como producción y del artista como productor, Brecht nunca habría adherido a la exigencia de Tretyakov de que el arte fuera usado como un medio para la organización emocional de la psiquis¹⁵. Más que describirlo como un ingeniero de la psiquis, un psicoconstructor, Brecht podría haber descripto al artista como un ingeniero de la razón. Su técnica dramática del *Verfremdungseffekt* se funda en el poder emancipador de la razón y en la crítica racional de la ideología, principios del iluminismo burgués que Brecht confiaba en redirigir contra la hegemonía cultural burguesa. Hoy no podemos dejar de advertir que Brecht, en su intento de usar dialécticamente el iluminismo, fue incapaz de suprimir los vestigios de razón instrumental y quedó por lo tanto capturado en esa otra dialéctica del iluminismo que expusieron Adorno y Horkheimer¹⁶. Brecht, y hasta cierto punto también posterior-

¹⁵ Sergi Tretyakov, *Die Arbeit des Schriftsteller. Aufsätze, Reportage, Porträts*, Reinbeck, Rowohlt, 1972, p. 87.

¹⁶ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, Nueva York, Herder & Herder, 1972. [*Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sur, 1969].

mente Benjamin, tendieron a fetichizar la técnica, la ciencia y la producción en el arte, con la esperanza de que las tecnologías podrían usarse para la construcción de una cultura de masas socialista. La confianza en que el poder modernizador del capitalismo lo llevaría a su destrucción provenía de una teoría de crisis económica y revolución que hacia los años treinta se había vuelto ya obsoleta. Pero también en este caso las diferencias entre Brecht y Benjamin resultan más interesantes que las semejanzas. Brecht no hace que su noción de la técnica artística dependa exclusivamente del desarrollo de las fuerzas productivas como Benjamin en su ensayo sobre la reproducción. Por su parte, Benjamin nunca confió, como Brecht, en el poder emancipador de la razón y el *Verfremdungseffekt*. Y Brecht tampoco compartió jamás el mesianismo benjaminiano ni su concepción de la historia como construcción. Pero eran especialmente los enfáticos conceptos de experiencia [*Erfahrung*] e iluminación profana de Benjamin aquello que lo distanciaba de la fe iluminista de Brecht en la crítica de la ideología y señalaba una clara afinidad entre Benjamin y la vanguardia rusa.

Del mismo modo que Tretyakov, en su poética futurista, confiaba en el shock como un modo de transformar la psiquis del receptor de una obra de arte, también Benjamin entendía el shock como una clave para modificar la recepción del arte e interrumpir la continuidad tediosa y catastrófica de la vida cotidiana. En este punto, tanto Benjamin como Tretyakov difieren de Brecht: el shock logrado por el extrañamiento brechtiano no cumple una función en sí mismo sino que permanece vinculado instrumentalmente a la explicación racional de las relaciones sociales, que deben ser reveladas como una segunda naturaleza misticada. Tretyakov y Benjamin, sin embargo, consideraban al shock un mecanismo esencial

para interrumpir los patrones cristalizados de la percepción sensible, y no solamente aquellos del discurso racional. Ambos afirmaban que tal interrupción era un requisito de cualquier reorganización revolucionaria de la vida cotidiana. En verdad, una de las ideas más interesantes y menos desarrolladas de Benjamin tiene que ver con la posibilidad de un cambio histórico en la percepción sensible, relacionado con un cambio en las técnicas de reproducción artística, un cambio en la vida cotidiana de las grandes ciudades, y la naturaleza cambiante del fetichismo de la mercancía en el capitalismo del siglo veinte. Resulta un hecho altamente significativo que mientras la vanguardia rusa intentaba crear una cultura de masas socialista, Benjamin desarrollaba sus conceptos centrales acerca de la percepción (pérdida del aura, shock, distracción, experiencia, etc.) en sus ensayos dedicados tanto a la cultura de masas y los medios masivos de comunicación como a Baudelaire y el surrealismo francés. Es precisamente en la obra de Benjamin de los años treinta cuando la dialéctica oculta entre el arte de vanguardia y la confianza utópica en una cultura de masas liberadora puede capturar viva por última vez. Después de la Segunda Guerra Mundial, las discusiones sobre la vanguardia quedaron congeladas en el sistema reificado de dos caras, alto versus bajo, elite versus popular, que constituye en sí mismo la expresión histórica del fracaso de la vanguardia y de la continuación del dominio burgués.

VII

La obsolescencia de las técnicas vanguardistas de shock—dadaístas, constructivistas o surrealistas— es hoy absolutamente

evidente. Basta con pensar en la explotación del shock en producciones hollywoodenses como *Jaws* o *Encuentros cercanos del tercer tipo* para advertir que puede usarse para afirmar la percepción antes que para modificarla. Lo mismo ocurre con el tipo brechtiano de crítica de la ideología: en una época saturada de información—información crítica incluso— el *Verfremdungseffekt* ha perdido su poder desmistificador. El exceso de información, crítica o no, termina convirtiéndose en ruido. No solamente es la vanguardia algo que pertenece al pasado, sino que además resulta inútil resucitarla, cualquiera sea la excusa para hacerlo. Sus invenciones y técnicas artísticas han sido absorbidas y capturadas por la cultura de masas occidental en todas sus formas, desde el cine de Hollywood, la televisión, la publicidad, el diseño industrial y la arquitectura hasta la estetización de la tecnología y la estética del consumo. El legítimo lugar de una vanguardia cultural que sostuvo alguna vez la esperanza utópica en una cultura de masas liberadora bajo el socialismo ha sido apropiado por una cultura de masas mediada y sostenida por industrias e instituciones.

Irónicamente, la misma tecnología que ayudó al nacimiento de la obra de arte de vanguardia y a su ruptura con la tradición le privó luego del espacio necesario para habitar en la vida cotidiana. Fue la industria cultural y no la vanguardia la que consiguió transformar la vida cotidiana durante el siglo veinte. Y sin embargo las utopías de la vanguardia histórica aparecen preservadas, aunque bajo una forma distorsionada, en este sistema de explotación llamado eufemísticamente cultura de masas. Para algunos, puede entonces parecer preferible señalar hoy las contradicciones de la cultura de masas tecnologizada más que reflexionar acerca de los productos y obras de las neovanguardias cuya originalidad deriva por lo general de la amnesia social y estética. Es posible que las esperanzas de la vanguardia residan actualmente no en las obras de arte sino en

los movimientos que buscan la transformación de la vida cotidiana. La cuestión sería entonces recuperar la tentativa de la vanguardia de interpelar y redirigir aquellas experiencias humanas que no han sido todavía subsumidas en el capital o que han sido estimuladas pero no consumadas por éste. La experiencia estética en particular debe ocupar un lugar en esta transformación de la vida cotidiana, considerando que posee una competencia única para organizar la fantasía, las emociones y la sensualidad contra la desublimación represiva que ha sido tan característica de la cultura capitalista desde los años sesenta.

2

Adorno al revés:
de Hollywood a Richard Wagner

Desde el fracaso de la revolución de 1848, la cultura de la modernidad se ha caracterizado por la relación conflictiva entre el arte elevado y la cultura de masas. La pugna emergió en su forma típicamente moderna durante el Segundo Imperio de Napoleón II y en el nuevo *Reich* alemán de Bismarck. Por lo general, ha aparecido bajo la figura de una oposición irreconciliable. No obstante, se han sucedido al mismo tiempo diversos intentos de uno y otro lado dirigidos a tender un puente sobre el abismo o, por lo menos, a apoderarse de ciertos elementos del otro. De la apropiación de Courbet de la iconografía popular hasta la inmersión de Brecht en la cultura popular vernácula, de la apropiación consciente hecha por Madison Avenue de las estrategias pictóricas vanguardistas hasta el desinhibido aprendizaje del posmodernismo en Las Vegas, ha habido una plétora de movimientos orientados a desestabilizar, desde su interior, la oposición alto/bajo. Sin embargo, tal oposición —descrita generalmente en términos de modernismo vs. cultura de masas o vanguardia vs. industria cultural— ha demostrado ser asombrosamente elástica. Esa elasticidad puede llevar a pensar que ninguno de los dos combatientes puede existir sin su contrario, que su exclusión mutua no es en realidad sino un signo de su secreta interdependencia. Considerada desde este punto de vista, la cultura de ma-

sas parece ser lo otro reprimido del modernismo, el fantasma familiar que ruge en el sótano. Por su parte, el modernismo —muchas veces despreciado por la izquierda como elitista, arrogante y mistificador de la cultura burguesa y demonizado por la derecha como agente naranja de la cohesión social— es el testarfero que necesita desesperadamente el sistema para conferirle un aura de legitimación popular a las bendiciones de la industria cultural. O para decirlo en otros términos: mientras que el modernismo oculta su envidia hacia la vasta penetración y alcance de la cultura de masas detrás de una pantalla de condescendencia y desdén, la cultura de masas, cargada de culpa, desea esa dignidad de la cultura seria que siempre la esquiva.

Las cuestiones derivadas de esta persistente complicidad entre el modernismo y la cultura de masas no pueden desde luego resolverse a partir del mero análisis textual o recurriendo a las categorías de “gusto” o “calidad”. Se requiere un marco más amplio. Cientistas sociales en la tradición de Max Weber y Jürgen Habermas han afirmado que con la emergencia de la sociedad civil la esfera de la cultura quedó desvinculada de los sistemas político y económico. Esta diferenciación de esferas (*Ausdifferenzierung*) puede haber perdido parte de su poder explicativo para los fenómenos contemporáneos, pero es característica de un estadio más primitivo de la modernización capitalista. Constituye en verdad el requisito para el establecimiento de una esfera propia del arte elevado autónomo y una esfera propia de la cultura de masas, considerando a ambas ajenas a las esferas política y económica. Lo irónico es que la aspiración del arte a la autonomía, su desvinculación de la Iglesia y del Estado, sólo fue posible cuando la literatura, la pintura y la música se organizaron según los principios de la economía de mercado. Desde sus comienzos, la autonomía del arte ha estado dialécticamente ligada a la forma de la mercancía. El rápido

crecimiento del público lector y la creciente capitalización del mercado del libro hacia fines del siglo dieciocho, la comercialización de la música y el desarrollo de un mercado del arte señalan el inicio de la dicotomía alto/bajo en su forma específicamente moderna. Esta dicotomía recibió una fuerte carga política cuando la irrupción de los nuevos conflictos de clases a mediados del siglo diecinueve y el paso acelerado de la Revolución Industrial requerían nuevas orientaciones culturales para la masa. El propio Habermas ha analizado este proceso en su libro *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, donde afirma que el período del Segundo Reich ocupa un lugar central en la emergencia de una cultura de masas moderna y en la desintegración de una arcaica esfera pública burguesa¹. Desde luego, lo que Habermas intentaba hacer era introducir una dimensión histórica en lo que unos años antes Adorno y Horkheimer habían juzgado el sistema clausurado y aparentemente intemporal de la industria cultural. El poder de la afirmación de Habermas no se pierde en John Brenkman, quien en un importante artículo acuerda plenamente con su periodización: “Esta esfera pública, al igual que todas las instituciones e ideologías de la burguesía a lo largo del siglo diecinueve, debió soportar contorsiones extremas en cuanto sus funciones represivas se dejaron ver a través de sus efectos inicialmente transformadores. El principio ético-político de la esfera pública —libertad de discusión, soberanía de la voluntad popular, etc.— demostró ser una máscara de su realidad económico-política: el interés privado de la clase capitalista determina a la autoridad social e institucional”². En efecto, poca duda puede haber de que —lo mismo que los comien-

¹ Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied/Berlin, Luchterhand, 1962.

² John Brenkman, “Mass Media: From Collective Experience to the Culture of Privatization”, *Social Text*, 1, invierno de 1979, p. 101.

zos del modernismo— los orígenes de la cultura de masas moderna se remontan a las décadas cercanas a 1848 cuando, como sintetiza Brenkman, “la burguesía europea, luchando todavía por asegurar su triunfo sobre la aristocracia y la monarquía, debió enfrentar repentinamente la tarea contrarrevolucionaria de reprimir a los trabajadores y precaverlos de no articular abiertamente *sus* intereses”³.

Aunque es cierto que el énfasis en la revolución y la contrarrevolución a mediados del siglo diecinueve resulta importante para la discusión de los orígenes de la cultura de masas, constituye en verdad sólo una parte de la historia. El hecho sobresaliente es que con la universalización de la producción de mercancías la cultura de masas empieza a atravesar a las clases en una forma desconocida hasta entonces. Muchas de sus formas atraen a públicos de todas las clases, otras permanecen ligadas a su clase. La cultura popular tradicional entra en un combate feroz con la cultura mercantilizada, produciendo una gran variedad de formas híbridas. Las resistencias al reino de la mercancía fueron no pocas veces reconocidas y admitidas por los modernistas, quienes incorporaron con avidez temas y formas de la cultura popular en su vocabulario⁴. Cuando situamos hacia mediados del siglo diecinueve el origen de la cultura de masas moderna, lo importante es no afirmar que la cultura del capitalismo avanzado “comenzó” en 1848. En verdad, la *mercantilización de la cultura* irrumpió hacia mediados del siglo diecinueve como una fuerza sumamente poderosa, y necesitamos averiguar cuáles eran en aquel momento sus formas específicas y hasta dónde exacta-

³ Ibid.

⁴ Para una discusión acerca de la relación entre el modernismo y la cultura popular en Alemania, véase Peter Jelavich, “Popular Dimensions of Modernist Elite Culture: The Case of Theatre in Fin-de-Siècle Munich”, en Dominick LaCapra y Steven L. Kaplan (ed.) *Modern European Intellectual History*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1982, pp. 220-250.

mente se vinculaban con la industrialización del cuerpo humano y la mercantilización de la fuerza de trabajo. Un importante número de trabajos sobre historia social, historia de la tecnología, historia urbana y filosofía del tiempo han coincidido en lo que Anthony Giddens llama la “mercantilización del tiempo y el espacio” durante las décadas de formación del capitalismo industrial⁵. Es suficiente con pensar en los cambios, ampliamente documentados, en la percepción y articulación del tiempo y el espacio producidos por los viajes en ferrocarril; en la expansión del campo visual a partir del desarrollo de la fotografía, y en la reestructuración del espacio urbano con la haussmannización de París, y, no menos importante, en la creciente imposición sobre el cuerpo humano del tiempo y el espacio industrial, en la escuela, las fábricas y la familia. Podemos entender los periódicos espectáculos de las Exposiciones Mundiales, aquellos fenómenos culturales masivos de la época, al igual que una puesta en escena de las mercancías en las primeras grandes tiendas comerciales, como síntomas de una relación cambiante entre el cuerpo humano y el mundo de objetos que lo rodea y del cual es parte. ¿Cuáles son entonces las huellas en las artes de esta mercantilización del tiempo y del espacio, de los objetos y del cuerpo humano? La poesía de Baudelaire, la pintura de Monet y Manet, las novelas de Zola o Fontane y las piezas de Schnitzler, por nombrar unos pocos ejemplos, arrojan intensas visiones de la vida moderna, y los críticos han concentrado su atención en ciertos tipos sociales de la época como la prostituta, el dandy, el *flaneur*, el bohemio y el coleccionista. Sin embargo, mientras

⁵ Anthony Giddens, “Modernism and Postmodernism”, *New German Critique*, 22, invierno de 1981. Para un abordaje diferente sobre la cuestión de los cambios en la percepción durante el siglo XIX véase: Anson G. Rabinach, “The Body without Fatigue: A 19th Century Utopia”, en Seymour Drescher, David Sabeau y Allan Sharlin (eds.), *Political Symbolism in Modern Europe*, New Brunswick, N.J., Transaction Books, 1982, pp. 42-62.

nadie pone en duda el triunfo de lo moderno en el "arte elevado", apenas estamos comenzando a explorar el lugar de la cultura de masas frente a la modernización del mundo durante el siglo diecinueve⁶.

Claramente, el concepto de industria cultural acuñado por Adorno y Horkheimer no se vincula demasiado con los análisis históricos y textuales del siglo diecinueve sobre la cultura de masas. En términos políticos, la adhesión a la tesis clásica de la industria cultural no puede llevar hoy sino a la resignación o a la moralización acerca de la manipulación y dominación mundiales. En términos teóricos, la adhesión a la estética de Adorno oscurece los distintos modos en que el arte contemporáneo, desde la muerte del modernismo clásico y la vanguardia histórica, representa una nueva coyuntura que ya no puede ser comprendida a partir de las categorías adornianas o modernistas. Del mismo modo que evitamos elevar la *Teoría estética* de Adorno al status de dogma, el último lugar por el cual querríamos comenzar es por una simple proyección de la teoría de la industria cultural sobre el siglo diecinueve.

Sin embargo, una discusión de Adorno en el contexto del estadio temprano de la dicotomía cultura de masas/modernismo puede tener todavía sentido por ciertas razones elementales. Primero, Adorno es uno de los pocos críticos guiados por la convicción de que una teoría de la cultura de masas moderna debe referirse tanto a la cultura de masas como al arte elevado. No puede decirse lo mismo de la mayor parte de la crítica literaria y artística que se produce en este país. Tampoco de las investigaciones acerca de los medios masivos de comunicación que se desarrollan totalmente al margen de

⁶ Al mismo tiempo, debe observarse también que la mayoría de las obras literarias y artísticas del modernismo muy rara vez ponen en discusión la relación entre la obra de arte modernista y el proceso cultural de modernización.

los estudios sobre literatura e historia del arte. Adorno socava esta separación. El hecho de que insista en la separación esencial entre la cultura de masas y el arte modernista debe entenderse menos como una proposición normativa que como el reflejo de una serie de experiencias históricas y supuestos teóricos abiertos al debate.

En segundo lugar, la teoría de la industria cultural ha ejercido una enorme influencia en la investigación sobre la cultura de masas en Alemania y, en menor medida, también en Estados Unidos⁷. Evocar las teorías de Adorno sobre la cultura de masas moderna puede ser un buen punto de partida. Después de todo, una discusión crítica y compasiva puede resultar fructífera para enfrentar dos tendencias actuales: una, orientada a una descripción decapitada en términos teóricos y afirmativa de la cultura "popular"; la otra, a una condena moralizadora de la manipulación imperial de la conciencia por un aparato mediático supuestamente en poder del capital y el lucro.

Cualquier discusión sobre Adorno deberá empezar no obstante señalando las limitaciones de su pensamiento que, contra lo que se escucha habitualmente, no pueden reducirse a la mera noción de manipulación o lavado de cerebro. La ceguera de Adorno reclama ser interpretada simultáneamente como teórica e histórica. En efecto, su teoría puede parecernos ahora una ruina de la historia, mutilada y deteriorada por las condiciones mismas de su articulación y génesis: derrota del proletariado alemán, el triunfo y posterior exilio de Europa cen-

⁷ No conozco ningún estudio específico que rastree el profundo impacto de la tesis de la industria cultural sobre el estudio de la cultura de masas en Alemania. Para el impacto de Adorno y Horkheimer en Estados Unidos, véase Douglas Kellner, "Kulturindustrie und Massenkommunikation. Die kritische Theorie und ihre Folgen", en *Sozialforschung als Kritik*, edición de Wolfgang Bonss y Axel Honneth, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1982, pp. 482-515.

tral del modernismo, el stalinismo, el fascismo y la Guerra Fría. No siento la necesidad ni de resucitar ni de enterrar a Adorno. Finalmente, ambos gestos fracasan en ubicarlo en el cambiante contexto de nuestra tentativa de comprender la cultura de la modernidad. Ambas posturas amenazan la energía de un cuerpo de textos que mantiene su poder de provocación precisamente porque toma distancia de un presente que parece abandonarse a un enfermizo narcisismo de la teoría o al desesperanzado regreso del viejo humanismo.

Revisaré entonces brevemente algunas proposiciones básicas del concepto de industria cultural y señalaré ciertos problemas de la misma. En una segunda parte, mostraré que es posible ensayar una lectura de Adorno a contrapelo, y que su teoría es mucho menos cerrada de lo que parece a primera vista. La meta de esta lectura es abrir la posición de Adorno a sus propias vacilaciones y resistencias y permitirle funcionar en configuraciones ligeramente distintas. En las últimas dos secciones discutiré hasta qué punto tanto la teoría de la industria cultural como la del modernismo acuñadas por Adorno fueron moldeadas no solamente por el fascismo, el exilio y Hollywood sino también, más significativamente aún, por ciertos fenómenos culturales de fines del siglo diecinueve, fenómenos en los cuales el modernismo y la industria cultural parecen converger curiosamente en lugar de oponerse diametralmente. Localizar, con Adorno, elementos de la industria cultural en *l'art pour l'art*, en el *Jugendstil* en Richard Wagner puede servir para dos cosas. Por un lado puede confirmar la presunción de que la visión que Adorno tenía de la industria cultural y el modernismo era notablemente menos binaria de lo que parece. Y por otro, en un nivel mucho más amplio, nos reenvía —revirtiendo la estrategia de Adorno— a una deseable y pendiente exploración de los modos en que el moder-

nismo se apropia de elementos de la cultura popular y los transforma, intentando obtener, como Anteo, fuerza y vitalidad de tales relaciones.

Industria cultural

Organizaré este breve resumen en cuatro núcleos de observaciones:

1. La industria cultural es el resultado de una transformación fundamental en la “superestructura” de las sociedades capitalistas. Esta transformación, que se consuma con el estadio del capitalismo monopólico, alcanza tal profundidad que pone en cuestión la distinción marxista de economía y cultura en tanto base y superestructura. La teoría de Marx reflejaba la realidad del capitalismo liberal decimonónico, su ideología del libre mercado y su creencia en la autonomía de la cultura. El capitalismo del siglo veinte, en cambio, ha “reunificado” la economía y la cultura subsumiendo lo cultural en lo económico y reorganizando el cuerpo de significados simbólicos y culturales para ajustarlos a la lógica de la mercancía. Con la ayuda de los nuevos medios tecnológicos de reproducción y diseminación, el capitalismo monopólico ha conseguido absorber las formas más antiguas de la cultura popular, homogeneizar todas y cada una de los discursos regionales y sofocar, asimilándola, cualquier resistencia a la regla de la mercancía. Toda cultura es estandarizada, organizada y administrada con el propósito único de servir como instrumento de control social. Este control social puede devenir total, dado que en “el círculo de manipulación y miseria retroactiva... la unidad del sistema se fortalece

cada vez más⁸. Más aún, la industria cultural consigue incluso abolir la dialéctica de afirmación y crítica que caracterizó al alto arte burgués de la era liberal⁹. "Los entes culturales típicos del estilo de la industria de la cultura ya no son también mercancías. Son mercancías enteramente, hasta lo más profundo."¹⁰ O bien, en una versión marxista más precisa que recurre a la distinción entre valor de uso y valor de cambio, haciendo de la industria cultural un fenómeno opresivo y totalitario: "Cuanto más inexorablemente el principio de valor de cambio priva a los seres humanos de los valores de uso, tanto más eficazmente consigue disfrazarse como objeto último de goce"¹¹. Cuando las obras de arte devienen mercancías y son disfrutadas como tales, la mercancía misma en la sociedad de consumo ha devenido imagen, representación, espectáculo. La publicidad y el envase han reemplazado al valor de uso. La mercantilización del arte concluye con la estetización de la mercancía. El canto de sirena de la mercancía ha desplazado la *promesse de bonheur* que alguna vez sostuvo el arte burgués, y el Ulises consumista se zambulle feliz en el mar de las mercancías, esperando, en vano, encontrar satisfacción¹². Más que el museo o la academia, la

⁸ Horkheimer/Adorno, *Dialéctica del iluminismo*.

⁹ Sobre la noción de cultura afirmativa véase Herbert Marcuse, "The Affirmative Character of Culture", en *Negations*, Boston, Beacon Press, 1968.

¹⁰ Adorno, "Culture Industry Reconsidered", *New German Critique*, 6, otoño de 1975, p. 13.

¹¹ Adorno, *Dissonanzen*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 14, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, p. 20.

¹² Sobre el uso de las metáforas del barco y el océano en la historia de las grandes tiendas comerciales véase Klaus Strohmeier, *Warenhäuser. Geschichte, Blüte und Untergang im Warenmeer*, Berlín, Wagenbach, 1980. Para un estudio más reciente acerca del culto a la mercancía hacia fines del siglo diecinueve en Francia, véase Rosalind H. Williams, *Dream Worlds: Mass Consumption in Late 19th-Century France*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1982.

tienda comercial y el supermercado son ahora los cementerios de la cultura. Cultura y mercantilización han sido colapsadas en esta teoría hasta tal punto que la fuerza de gravedad de la industria cultural no deja ilesos ningún sentido ni significación. Para Adorno, el arte modernista es precisamente el resultado de esta coyuntura. Sin embargo, esta teoría del agujero negro de la cultura capitalista es al mismo tiempo marxista y no marxista. Es marxista porque aplica rigurosamente una lectura de la teoría de Marx sobre el fetichismo de la mercancía (el fetiche como mera fantasmagoría) en los productos culturales. Pero no es marxista en el hecho de que ignora la praxis, pasando por alto las luchas por el sentido, los símbolos y las imágenes que constituyen la vida social y cultural, aun cuando los medios masivos procuran reprimirlas. No niego que la creciente mercantilización de la cultura y sus efectos en todas las producciones culturales sean invasivos. En cambio, lo que sí niego es la implicación de que la función y el uso estén totalmente determinados por intenciones corporativas y que el valor de cambio haya sustituido al valor de uso. El doble riesgo de la teoría de Adorno reside en que la especificidad de los productos culturales es suprimida y se imagina entonces al consumidor en un estado de pasiva regresión. Si los productos culturales fueran enteramente mercancías y tuvieran únicamente valor de cambio, ya no podrían siquiera cumplir su función en los procesos de reproducción ideológica. Sin embargo, dado que preservan para el capital este valor de uso, proporcionan un *locus* para la lucha y la subversión. Después de todo, la industria cultural cumple funciones públicas: satisface y legitima necesidades culturales que no son en su totalidad falsas *per se* o únicamente retroactivas; articula contradicciones sociales para homogeneizarlas. Y precisamente este proceso de articulación puede convertirse en el campo de conflicto y lucha.

2. La supuesta integración y manipulación de la masa de consumidores individuales desde la falsa totalidad del Estado autoritario o de la industria cultural tiene su correlato psicoanalítico en la teoría de la decadencia del Yo. Löwenthal lo enunció de la siguiente manera: la industria cultural es psicoanálisis al revés, aludiendo desde luego a la famosa afirmación de Freud: "Donde esté el Ello, estará el Yo". Más seriamente, los *Studies on Authority and the Family* del Instituto elaboraron una teoría que postulaba la decadencia objetiva de la autoridad paterna en la familia burguesa. A su vez, tal decadencia de la autoridad paterna ha llevado a un cambio en la personalidad tipo, fundada en la conformidad a normas externas antes que en la internalización de la autoridad, como ocurría en la época liberal. La internalización de la autoridad se consideraba sin embargo un requisito necesario para el rechazo posterior (maduro) de la autoridad por un Yo fuerte. La industria cultural es vista como uno de los factores principales que evitan esa "sana" internalización y la sustituyen por las normas externas de comportamiento, que desembocan fatalmente en el conformismo. Evidentemente, este análisis estaba íntimamente ligado a los análisis del fascismo que hacía el Instituto. Así, en Alemania, Hitler pudo convertirse en padre sustituto, y la cultura y propaganda fascistas proveyeron la guía externa para un Yo débil y crédulo. La decadencia de la formación del Yo en la familia se complementa, según Adorno, con la invasión, ontogenéticamente subsiguiente, de las leyes de producción capitalista en la psiquis: "La composición orgánica del hombre está creciendo. Aquello que determina a los sujetos como medios de producción y no como propósitos vivos aumenta en la misma proporción de las máquinas en relación al capital variable"¹³. Y

¹³ Adorno, *Minima Moralia: Reflections from a Damaged Life*, Londres, New Left Books, 1974, p. 229.

más adelante: "En esta reorganización el Yo como gerente comercial delega tanto de sí mismo al Yo en tanto mecanismo comercial que deviene completamente abstracto, un mero punto de referencia: la preservación del sí mismo pierde el sí mismo"¹⁴.

Es mucho lo que podría decirse acerca de esta teoría de la retracción del Yo tanto desde el punto de vista del psicoanálisis y del género como a partir de los recientes cambios en la estructura familiar y la educación. Me limitaré a una observación. En tanto que la cuestión de la constitución histórica del sujeto sigue siendo importante (contra las nociones esencialistas de un sujeto autónomo y contra las nociones ahistóricas de un sujeto descentrado), la teoría de la decadencia del Yo parece implicar una cierta nostalgia por el Yo burgués fuerte y queda además capturada en patrones patriarcales de pensamiento. La industria cultural como padre sustituto: Jessica Benjamin ha criticado convincentemente esta visión como "patriarcado sin padre"¹⁵. La teoría crítica permanece aquí ligada a un tema tradicional de la filosofía y no es necesario recurrir a una crítica del itinerario de la metafísica occidental para advertir que la noción de un "sí mismo" estable está fechada históricamente en coincidencia con la era burguesa. De la misma manera que en su interpretación de la cultura relacionan la estructura del arte con la de la mercancía, Adorno y Horkheimer subsumen también la estructura económica de la sociedad con el desmantelamiento psíquico del individuo, y nuevamente se impone una forma de clausura.

La totalidad y el sujeto vaciado se inmovilizan mutuamente. El mundo parece congelarse en una pesadilla.

¹⁴ Ibid., p. 130.

¹⁵ Jessica Benjamin, "Authority and the Family Revisited: Or, World Without Fathers?", *New German Critique*, 13, invierno de 1978, p. 35-58.

3. El análisis de la industria cultural prolonga y aplica a la cultura las premisas de la recepción hegeliana-weberiana de Marx que había aparecido articulada por primera vez en *Historia y conciencia de clase* de Lukács, texto fundante —si lo hubo— del marxismo occidental. En este sentido, el capítulo de *Dialéctica del iluminismo* sobre la industria cultural puede leerse como una respuesta política, histórica y teórica a la revisión de Lukács del fetichismo de la mercancía de Marx y de la teoría de la racionalización de Weber en clave de una filosofía de praxis social. El texto de Adorno y Horkheimer conquista su agudeza política a partir de la impugnación de la fe de Lukács en el proletariado como el idéntico sujeto-objeto de la historia. La industria cultural se convierte entonces en el *locus* clásico donde sus autores demuestran cómo y por qué el fetichismo de la mercancía y la reificación ha perdido para siempre en la dialéctica de la historia su función emancipadora. En un nivel más general, es este debate político y teórico con Lukács lo que llevó a Adorno a privilegiar excesivamente las categorías críticas centrales de reificación, totalidad, identidad y fetichismo de la mercancía y a presentar a la industria cultural como un sistema cristalizado. Combinado con la temerosa consideración de la decadencia del Yo, este racimo de categorías no puede sino obturar un análisis diferenciado de las prácticas culturales y sociales. Reprime toda comprensión de la autonomía funcional de los varios subsistemas en el interior del sistema total de producción y reproducción. Uno se siente casi tentado de hablar de una implosión de categorías que se traduce en la pasmosa densidad de la escritura adorniana, pero que al mismo tiempo hace que los fenómenos individuales y seriales que conforman la industria cultural se desvanezcan en tanto campo de análisis histórico concreto. Si bien Adorno admite no pocas veces que la reificación del sujeto

humano tiene límites, nunca se pregunta si acaso no existen también límites para la reificación de las propias mercancías culturales, límites que se tornan evidentes en cuanto se empiezan a analizar detalladamente las estrategias de significación de las mercancías culturales y la trama de represión y consumación del deseo; de gratificación, desplazamiento y producción del deseo que invariablemente acompaña tanto a ellas como a su recepción. Por otra parte, debemos reconocer que el aporte de Adorno a la discusión sobre la cultura de masas reside en su lucha contra otra clase de invisibilidad. Su análisis de la cultura de masas como medio de control social rasga y hace jirones el velo mistificador que arrojan sobre la industria cultural quienes la venden como “puro entretenimiento” o, todavía peor, como cultura genuinamente popular.

4. Contrariamente a lo que Fred Jameson ha sostenido, Adorno nunca perdió de vista el hecho de que, desde su emergencia simultánea hacia mediados del siglo diecinueve, el modernismo y la cultura de masas estuvieron trabados en un compulsivo *pas de deux*. Adorno, como mostrará más adelante mi discusión en torno de sus opiniones sobre Wagner y Schönberg, no vio nunca al modernismo como otra cosa que una formación reactiva a la cultura de masas y a la mercantilización. En una famosa carta a Benjamin en la cual criticaba el ensayo de éste sobre la reproducción técnica, escribió: “Ambos [el arte modernista y la cultura de masas] exhiben las cicatrices del capitalismo, ambos contienen elementos de cambio. Ambos son miradas rotas de libertad, a la que sin embargo no suman nada”¹⁶. Adorno entiende la dicotomía como un producto histórico e

¹⁶ Reproducido en Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I:3, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, p. 1003.

interpreta claramente el modernismo en términos de un "síntoma y resultado de una crisis cultural antes que como una nueva 'solución' por derecho propio"¹⁷. Adorno no podría estar más de acuerdo con la observación de Jameson de que la mercancía es "la forma primera en función de la cual el modernismo puede comprenderse estructuralmente"¹⁸. Aun cuando la perspectiva dialéctica de Adorno sobre la relación entre el modernismo y la cultura de masas pueda no ser en última instancia suficientemente dialéctica, autoriza a que se repita —frente a la acusación de mandarín— que se encuentra a kilómetros de distancia de los esquemas valorativos de los críticos conservadores de la cultura de masas y tiene poco en común con los confiados apologistas del triunfo del modernismo. Sin embargo, como explicaré más adelante, la naturaleza problemática de la teoría adorniana de la industria cultural deriva precisamente del hecho de que funciona como un *supplément*, en el sentido de Derrida, a su teoría del modernismo. De este modo, la llamativa falta de amplitud y generosidad en el canon del modernismo de Adorno no es simplemente el resultado de un gusto personal y "elitista", sino que brota de su análisis riguroso e implacable de los efectos culturales de la mercantilización. Y la validez de ese análisis debe ser puesta en cuestión si se pretende abordar críticamente el canon modernista de Adorno. En este contexto, considero significativo señalar que su teoría del modernismo se funda en ciertas estrategias de exclusión que relegan a una zona inferior al realismo, el naturalismo y el arte político. Todas las formas de representación caen bajo el veredicto de reificación pronunciado acerca de la industria cultural: *Verdoppelung* y *Reklame*, duplicación y propaganda. Al igual

¹⁷ Fred Jameson, "Reification and Utopia in Mass Culture", *Social Text*, 1, invierno de 1979, p. 135.

¹⁸ *Ibid.*

que los productos de la industria cultural, el arte moderno representativo es impugnado en tanto reproducción reificada de una realidad falsa. Resulta ciertamente extraño ver que uno de los más perspicaces críticos del realismo confirme, aunque sea negativamente, el poder del lenguaje y de la imagen para representar la realidad, para reproducir al referente. Sin seguir adelante con este problema, tomo el status del realismo en la teoría adorniana del modernismo en apoyo de mi presunción de que cualquier crítica de la teoría de la industria cultural debe basarse en la estética modernista de Adorno. Y sostendré incluso la hipótesis más fuerte de que hablar del modernismo sin mencionar a la cultura de masas capitalista es como celebrar la libertad de mercado ignorando a las multinacionales.

Revisiones marginales: una lectura de Adorno a contrapelo

Ninguna consideración de la teoría de la industria cultural puede juzgarse adecuada a menos que sitúe las dudas, resistencias y desplazamientos de Adorno en el interior mismo de sus textos. En una atenta lectura de "Transparencias sobre el film" de Adorno, Miriam Hansen ha dado un ejemplo convincente de cómo leer a Adorno a contrapelo¹⁹. Esa lectura demuestra que el propio Adorno puso frecuentemente en duda las posiciones adoptadas en *Dialéctica del iluminismo*. Uno de los ejemplos más notables, citado por Hansen, se lee en "Schema der Massenkultur", borrador publicado póstumamente que originalmente integraría el capítulo sobre la industria cultural de *Dialéctica del iluminis-*

¹⁹ Miriam Hansen, "Introduction to Adorno's 'Transparencies on Film'", *New German Critique*, 24-25, otoño/invierno de 1981-1982, 186-198.

mo. De manera condensada, Adorno y Horkheimer enuncian la tesis central de la obra: "Los seres humanos, en tanto se ajustan a las fuerzas tecnológicas de producción que se les imponen en nombre del progreso, se transforman en objetos que permiten voluntariamente ser manipulados y retardan en consecuencia el potencial efectivo de estas fuerzas productivas"²⁰. Pero luego, en un giro dialéctico, los autores depositan su confianza en la repetitividad de la reificación: "Porque los seres humanos, en tanto sujetos, constituyen todavía el límite de la reificación, la cultura de masas debe renovar su dominio sobre ellos en una serie infinita de repeticiones; el esfuerzo desesperado de la repetición constituye el único indicio de esperanza en que la repetición pueda ser fútil, que los seres humanos no puedan ser totalmente controlados"²¹. Es posible multiplicar ejemplos similares. Pero si bien la lectura a contrapelo de los textos clásicos sobre la industria cultural atestigua la percepción que Adorno tenía de las potenciales limitaciones de su teoría, no estoy tan seguro de que esa percepción nos obligue a revisar fundamentalmente nuestra interpretación de tales textos. En todo caso, la dificultad puede simplemente haberse desplazado a otra zona. El mismo movimiento por el cual la clausura monolítica de la teoría de la industria cultural se desintegra en los márgenes parece reafirmar otra clausura a nivel del sujeto. En el pasaje citado, toda resistencia potencial a la industria cultural es atribuida al sujeto más que, digamos, a la intersubjetividad, la acción social, y la organización colectiva de la experiencia cultural a lo que Negt y Kluge han llamado esferas contra-públicas (*Gegenöffentlichkeiten*). No alcanza con censurar a Adorno por asirse a una noción de sujeto monádica o "burguesa". El aislamiento y la privatización del sujeto no

²⁰ Horkheimer/Adorno, "Das Schema der Massenkultur", en Adorno, *Gesammelte Schriften*, 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, p. 331.

²¹ *Ibid.*

son después de todo sino los efectos reales de gran parte de la cultura de masas capitalista, y la subjetividad resultante es, en términos del propio Adorno, absolutamente distinta de la subjetividad de la primitiva clase burguesa ascendente. La cuestión es más bien cómo define Adorno esa subjetividad que eludiría la manipulación y el control.

Jochen Schulte-Sasse sostiene que Adorno confía en una hipóstasis del sujeto como un Yo idéntico a sí mismo dotado de poder analítico.²² Si esta lectura es correcta, el sujeto que resiste la reificación de la cultura de masas no es otro que el hermano menor del teórico crítico, acaso menos estable y menos enérgico en su resistencia, pero la confianza en la resistencia tendría que depositar su fe en los residuos de esa formación del Yo que la industria cultural tiende a destruir. Pero aquí también puede leerse a Adorno a contrapelo y citar fragmentos de su obra en los cuales el Yo estable y blindado es considerado el problema antes que la solución. En su crítica del sujeto de la epistemología de Kant, Adorno ataca la noción de sujeto idéntico juzgándola una construcción producida históricamente y ligada a experiencias sociales de objetivación y reificación: "Es obvio que la dureza del sujeto epistemológico, la identidad de la conciencia de sí mismo imita la experiencia irreflexiva del objeto idéntico, uniforme"²³. La crítica de Adorno de la naturaleza profundamente problemática de las fortificaciones del sujeto, que evocan el romanticismo de Jena, se resumen ásperamente cuando escribe: "El sujeto es más un sujeto cuanto menos lo es; y cuanto más

²² Jochen Schulte-Sasse, "Gebrauchswerte der Literatur", en Christa Bürger, Peter Bürger y Jochen Schulte-Sasse (eds.), *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, pp. 62-107.

²³ Adorno, "Zu Subjekt und Objekt", en *Stichworte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969, p. 165.

imagina *ser* y ser un ente objetivo, tanto menos es un sujeto"²⁴.

De la misma manera, en una discusión crítica sobre Freud y el privilegio burgués de la sexualidad genital, Adorno reconoce que la identidad del Yo se constituye socialmente: "No ser uno mismo es una parte de la utopía sexual...: la negación del principio del ego. Ésta sacude esa invariante de la sociedad burguesa entendida en su más amplio sentido: la demanda de identidad. Primero la identidad debía construirse, y finalmente tendrá que ser superada (*aufzuheben*). Aquello que es idéntico a sí mismo es sin felicidad"²⁵. Estos pasajes delatan la fragilidad de la visión utópica de Adorno sobre una reconciliación con la naturaleza que, como siempre en Adorno y Horkheimer, es comprendida como naturaleza tanto interna como externa de una manera que pone en cuestión su separación misma: "El naciente sentido de libertad se alimenta con la memoria del impulso arcaico, no gobernado todavía por ningún Yo sólido. Cuanto más reprime el Yo ese impulso, tanto más caótica y cuestionable encontrará esa libertad prehistórica. Sin una anamnesis del impulso indómito que precede al Yo —un impulso confinado posteriormente a la zona de servidumbre a la naturaleza— resultaría imposible derivar la idea de libertad, si bien esa idea concluye a su vez reforzando el Yo"²⁶. En comparación con la cita previa de *Eingriffe* donde

²⁴ Ibid. Sobre la relación de Adorno con el primer romanticismo alemán véase Jochen Hörisch, "Herrscherwort, Geld und geltende Sätze: Adornos Aktualisierung der Frühromantik und ihre Affinität zur poststrukturalistischen Kritik des Subjekts", en B. Lindner/W. M. Lüdke, *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, pp. 397-414.

²⁵ Adorno, "Sexualtabu und Rechte heute", en *Eingriffe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963, p. 104 f.

²⁶ Adorno, *Negative Dialectics*, Londres, Seabury Press, 1973, p. 221 f.

la *Aufhebung* de la formación burguesa del Yo parecía proponer una promesa, aquí la dialéctica desemboca en aporía. Evidentemente, uno de los problemas es que Adorno, como Freud en *El malestar en la cultura*, superpone metafóricamente el nivel filogenético con el ontogenético. Permite que sus especulaciones históricas y filosóficas acerca de la dialéctica de autoconservación e ilustración aborden la cuestión, en relación con la cultura de masas, de hasta qué punto y para qué fines los productos de la industria cultural podrían hablarle a, y activar de manera no regresiva, esos impulsos previos al Yo. Su exclusiva focalización en el modo en que la mercantilización de la cultura disuelve la formación del Yo y engendra una pura regresión le veda esa posibilidad. Se hunde en la aporía de que en su filosofía de la civilización estos impulsos precedentes al Yo contienen simultáneamente un signo de libertad y la esperanza de reconciliación con la naturaleza por un lado, mientras que, por el otro, representan la dominación arcaica de la naturaleza sobre el hombre, que debía ser combatida en nombre de la autoconservación.

Cualquier otra discusión de tales impulsos previos al Yo (e. g., instintos parciales) en relación con la cultura de masas llevará siempre a la cuestión de la identificación, fantasma último de la estética modernista de Adorno (y no solamente de Adorno). Adorno nunca dio ese paso. La suspensión de la distancia crítica —riesgo de toda identificación con lo particular— conduce inexorablemente a una legitimación de la falsa totalidad. Si bien reconocía la existencia de limitaciones a la reificación de los sujetos a través de la industria cultural que hacía pensable la resistencia a nivel del sujeto, Adorno nunca se preguntó si acaso esos límites no podrían localizarse en las propias mercancías culturales. Estos límites se tornan evidentes en cuanto se empiezan a analizar detalladamente las estra-

regias de significación de las mercancías culturales específicas y la trama de gratificación, desplazamiento y producción de deseos que invariablemente se ponen en juego en su producción y consumo. Cómo actúa exactamente la identificación en la recepción de la cultura de masas, qué espacios abre y qué posibilidades cierra, cómo puede diferenciarse según género, clase y raza: son preguntas a las cuales la teoría de la industria cultural podría haber llevado si no se la hubiera concebido, en el espíritu de la dialéctica negativa, como lo otro amenazante del modernismo. Y sin embargo, la lectura de Adorno a contrapelo revela algunos de estos espacios en el interior de sus textos donde podríamos comenzar a reescribir su explicación de una era posmoderna.

Prehistoria e industria cultural

Escribir una prehistoria de lo moderno era la meta declarada del nunca concluido proyecto de Benjamin sobre los pasajes del París del siglo diecinueve. La polémica entre Benjamin y Adorno a propósito de sus distintas lecturas de la mercantilización cultural y de la relación entre prehistoria y modernidad ha sido generosamente documentada e investigada. A la luz de la aguda crítica de Adorno al *exposé* de 1935 del libro de los pasajes de Benjamin, resulta un poco desconcertante verificar que nunca escribió un texto sobre la cultura de masas durante el siglo diecinueve. Si lo hubiera hecho habría podido refutar a Benjamin en su propio terreno, pero la mayor cercanía que tuvo con tal empresa es posiblemente el libro sobre Wagner escrito en Londres y Nueva York entre 1937 y 1938. En lugar de eso eligió combatir con Benjamin, especialmente

con el Benjamin de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en su análisis de la industria cultural del siglo veinte. Políticamente, esta elección resulta perfectamente comprensible en el contexto de fines de los años treinta y principios de los cuarenta, pero el precio que pagó por ello fue alto. Al aproximarse a la experiencia de la cultura de masas en el fascismo y el capitalismo consumista avanzado, la teoría de la industria cultural estaba afectada en sí misma por la reificación que condenaba, puesto que no dejaba espacio para el desarrollo histórico. La industria cultural representaba para Adorno un completo retorno a la prehistoria bajo el signo de la recurrencia eterna de lo mismo. Mientras que parecía negarle a la cultura de masas su propia historia, la crítica de Adorno al *exposé* de los pasajes de Benjamin muestra claramente que veía el período final del siglo diecinueve como una prefiguración de esa mercantilización cultural que terminó de organizarse plenamente en la industria cultural del siglo veinte. En consecuencia, si el siglo diecinueve vive ya con la amenaza de la regresión y de la barbarie cultural, uno desearía llevar a Adorno un paso más atrás. Después de todo, en toda su obra interpreta la cultura de la modernidad con su formación gemela de modernismo y cultura de masas como enlazada al capitalismo monopólico, que debe a su vez ser diferenciado de la fase precedente del capitalismo liberal. La decadencia de la cultura del capitalismo liberal, nunca muy fuerte en Alemania, se produjo con la fundación del Segundo Reich, más exactamente hacia la década de 1890. La historia de esa crucial transición de la cultura del capitalismo liberal a la del capitalismo monopólico no mereció demasiada atención explícita por parte de Adorno, por lo menos no tanta como los desarrollos artísticos finiseculares que propiciaron la emergencia del modernismo adorniano. Pero también aquí Adorno escribe únicamente sobre los artistas más importantes del período (el

Wagner tardío, Hofmannsthal, George), ignorando la literatura popular de la época (Karl May, Ganghofer, Marlitt) y la cultura del proletariado. Al naturalismo le reserva algunas observaciones insolentes, y los primeros avances de medios tecnológicos como la fotografía y el cine directamente no aparecen en su análisis del siglo diecinueve. Sólo con Wagner retrocede a una etapa anterior. Y no es una coincidencia que Wagner sea la figura central en la prehistoria de lo moderno concebida por Adorno.

Otro punto correspondiente a esta curiosa ausencia en la escritura de Adorno de la cultura de masas del siglo diecinueve requiere ser resaltado. Ya en los años treinta Adorno debe haber sabido de la investigación histórica acerca de la cultura de masas. Le bastaba con mirar las investigaciones de uno de sus compañeros del Instituto, Leo Löwenthal, que dedicó gran parte de su obra a la cultura alemana de los siglos dieciocho y diecinueve, y que nunca se cansó de señalar las conexiones que existían entre las críticas a la cultura de masas del siglo veinte y las discusiones tempranas del problema en las obras de Schiller y Goethe, Tocqueville, Marx y Nietzsche, por nombrar a las figuras más relevantes. Nuevamente la pregunta nos sale al cruce: ¿por qué ignora Adorno la cultura de masas del Segundo Reich? Podría haber observado que muchos de los clásicos populares de finales del siglo diecinueve eran todavía moneda corriente en el Tercer Reich. La interpretación de tales continuidades podría haber contribuido notablemente a la comprensión de la prehistoria de la cultura fascista y el ascenso del autoritarismo, el proceso que George Mosse ha descrito como la nacionalización de las masas. Pero no era ése el interés principal de Adorno. Su primera meta era establecer una teoría de *die Kunst der Moderne*, no como historiador sino como partícipe y crítico que reflexiona sobre un estadio específico del desarrollo de la cultura capitalista y pri-

vilegia ciertas tendencias dentro de ese estadio. El primer ejemplo de Adorno sobre la emergencia de un arte genuinamente modernista fue el giro hacia la atonalidad en la música de Arnold Schönberg, más que, como para Benjamin y muchos historiadores del modernismo, la poesía de Baudelaire. Para la discusión que estoy planteando aquí resulta menos importante la diferencia en la elección de los ejemplos que la diferencia en el tratamiento. Allí donde Benjamin yuxtapone la poesía de Baudelaire con la textura y experiencia de la vida moderna mostrando el modo en que ésta invade el texto poético, Adorno se concentra en el desarrollo del material musical mismo, al cual, no obstante, interpreta como *fait social*, como una textura y construcción estética de la experiencia de la modernidad, aunque mediada y retirada de la experiencia *subjetiva* en que esa construcción puede en última instancia convertirse. A la luz de la convicción de Adorno de que la mercantilización de la cultura de fines del siglo diecinueve prefigura la de la industria cultural y monta el escenario para la eficaz y productiva resistencia modernista a la mercantilización en las obras de Schönberg, Kafka y Kandinsky, parece lógico que Adorno intentará situar los gérmenes de la industria cultural en el arte elevado de finales del siglo diecinueve que precede al modernismo: en Wagner, el *Jugendstil* y el *art pour l'art*. Nos encontramos entonces ante la paradoja de tener que leer los textos de Adorno sobre el arte elevado si pretendemos encontrar huellas de la problemática de la cultura de masas en sus escritos sobre la cultura del siglo diecinueve. Me anticipo al habitual grito de guerra de "elitismo" que se usa por lo general para concluir cualquier discusión. Evidentemente, hay una preferencia en Adorno. Pero no resulta como si las preguntas que plantea hubieran sido respondidas. Si el modernismo constituye una respuesta a la

larga marcha de la mercancía a través de la cultura, entonces los efectos de la mercantilización cultural y todos sus vínculos *también* necesitan ser situados *en* el desarrollo del material artístico mismo más que puramente en la tienda comercial o en los dictados de la moda. Adorno puede haberse equivocado en las respuestas —y su atrofiada descripción del modernismo simplemente deja muchas cosas afuera—, pero las preguntas son ciertamente correctas. Lo cual, de nuevo, no quiere decir que sus preguntas sean las únicas que uno formularía.

¿Cómo aborda entonces Adorno el período de fines del siglo diecinueve? Por lo visto, su historia del modernismo parece coincidir con la de la crítica angloamericana que concibe al modernismo como una evolución continua desde mediados del siglo diecinueve hasta los años cincuenta, sino hasta el presente. Pese a deslices ocasionales en la evaluación de ciertos autores (por ejemplo, George Sand y Hofmannsthal), Adorno privilegia una determinada tendencia de literatura modernista que va de Baudelaire a Flaubert a través de Mallarmé, de Hofmannsthal y George a Valéry y Proust, Kafka y Joyce, Celan y Beckett. La idea de un arte y una literatura políticamente comprometidos es un anatema tanto para Adorno como para el discurso dominante del modernismo en la crítica anglonorteamericana. Los movimientos más importantes de la vanguardia histórica, como el futurismo italiano, Dadá, el productivismo y el constructivismo rusos y el surrealismo, están flagrantemente ausentes del canon. Una ausencia que resulta altamente significativa y que se vincula directamente con los análisis de Adorno acerca del período final del siglo diecinueve.

Un examen más detenido de la teoría estética de Adorno disipará la idea de una evolución lineal del modernismo desde mediados del siglo diecinueve. Demostrará que Adorno locali-

za una ruptura en el desarrollo del arte moderno a la vuelta del siglo, con la emergencia de los movimientos de vanguardia histórica. Desde luego, Adorno ha sido descrito muchas veces como teórico de la vanguardia, un uso de la terminología basado en la confusión problemática de las nociones de vanguardia y modernismo. Desde la publicación de *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger ya no parece lícito recurrir a ambos términos de manera intercambiable, aun cuando el propio Bürger, por lo menos en la etapa anterior de su obra, se refiere todavía a Adorno como a un teórico de la vanguardia²⁷. Pero si, como dice Bürger, el principal objetivo de la vanguardia era la reconciliación del arte con la vida —tentativa heroica que fracasó—, entonces Adorno no es un teórico de la vanguardia sino del modernismo. Y más que eso: es el teórico de un “modernismo” construido que ha digerido ya el fracaso de la vanguardia histórica. No debe pasar inadvertido que Adorno desdeñó frecuentemente movimientos de vanguardia como el futurismo, Dadá y el surrealismo, y que además recusó los diversos intentos vanguardistas de reconciliar el arte con la vida juzgándolos una peligrosa regresión de lo estético a lo bárbaro. Sin embargo, esta afirmación les ha impedido a los críticos advertir el hecho de que la teoría adorniana del modernismo posee tanto de la embestida de la vanguardia histórica contra las nociones del arte como organismo o como paraíso artificial, como posee al mismo tiempo elementos del esteticismo del siglo diecinueve y de la autonomía estética. Sólo si se entiende este doble linaje se podrán comprender cabalmente afirmaciones como la siguiente, que aparece en *Filosofía de la nueva música*: “Hoy las únicas obras que cuentan son aquellas que ya no son obras”²⁸.

²⁷ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*.

²⁸ Adorno, *Filosofía de la nueva música*.

Hasta donde sé, el único que ha localizado este núcleo histórico en la teoría estética de Adorno es Peter Bürger cuando escribió en un reciente ensayo: "Tanto la desvinculación radical del arte y la vida llevada a cabo por el esteticismo como la reconciliación postulada por la vanguardia histórica constituyen premisas para una visión que concibe el arte en total oposición a cualquier praxis vital racionalmente organizada y que al mismo tiempo le atribuye al arte una fuerza revolucionaria que desafía la organización básica de la sociedad. La esperanza de los miembros más radicales de los movimientos de vanguardia —especialmente los dadaístas y primeros surrealistas— de modificar la sociedad a través del arte pervive residualmente, bajo una forma resignada y mutilada, en la teoría estética de Adorno. El arte es eso 'otro' que no puede consumarse en el mundo"²⁹. Adorno carga en efecto con la tensión de dos tendencias divergentes: por un lado, la insistencia del esteticismo en la autonomía de la obra de arte y su doble desvinculación de la vida cotidiana (separada como obra de arte y separada también a partir de su rechazo de la representación realista) y, por otro lado, la ruptura radical de la vanguardia precisamente con esa tradición de la autonomía del arte. De este modo, libra la autonomía de la obra a lo social, mientras al mismo tiempo la preserva: "El doble carácter del arte, como autónomo y *fait social*, penetra inexorablemente la zona de su autonomía"³⁰. Simultáneamente, y en el espíritu de la vanguardia, radicaliza la ruptura con el pasado y con la tradición: "En contraposición a los estilos del pasado, el concepto de lo nuevo no niega las formas

²⁹ Peter Bürger. *Vermittlung-Rezeption-Funktion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, p. 130 f. Eugene Lunn en su notable estudio *Marxism and Modernism*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, Universidad de California, 1982, ha resaltado la deuda de Adorno con la "estética de la expresión objetivada".

³⁰ Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, p. 16.

artísticas anteriores: niega la tradición en cuanto tal"³¹. Es necesario recordar aquí que la ruptura radical con la tradición, articulada primero por artistas como Baudelaire y Manet, llega a dominar la cultura alemana mucho después que en Francia: en Schönberg más que en Wagner, en Kafka más que en George, es decir, posteriormente al cambio de siglo. Desde la perspectiva del desarrollo alemán, Baudelaire podría ser visto en los mismos términos en que Adorno ve a Poe en relación a Baudelaire: como un faro de la modernidad³².

La deuda fundamental de Adorno con el proyecto de la vanguardia histórica posterior a 1900 queda en evidencia en el modo en que discute *l'art pour l'art*, el *Jugendstil* y la música de Richard Wagner. En cada uno de los casos, la emergencia de un genuino modernismo es considerada como consecuencia de un deterioro *en el interior* de las formas de arte elevadas, un deterioro que conlleva el testimonio de la creciente mercantilización de la cultura.

La obra de Adorno está erizada de críticas del esteticismo y de los movimientos de *l'art pour l'art* del siglo diecinueve. En su ensayo "Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman" (1954) leemos: "Las producciones del arte modernista se encuentran por encima de la controversia entre arte políticamente comprometido y *l'art pour l'art*. Están más allá de la

³¹ Ibid, p. 38.

³² Ibid. Se trata aquí de un problema histórico: la evolución no simultánea en diferentes países y diferentes formas artísticas. Explicar tales *Ungleichzeitigkeiten* no es tarea fácil, sino que ciertamente requiere una teoría del modernismo capaz de vincular el desarrollo artístico con el contexto político, económico y social de una manera más convincente de lo que la *Berühnungsangst* (teóricamente fundada) le permitía hacer. Esto no quiere decir que Adorno entendiera mal la genuina modernidad de Baudelaire o Manet. Al contrario, es precisamente a partir del modo en que Adorno distingue a Wagner de los primeros modernistas franceses que podemos vislumbrar su reconocimiento de esas *Ungleichzeitigkeiten*. Volveré sobre esta cuestión más adelante.

alternativa que desafía el filisteísmo de *Tendenzkunst* contra el filisteísmo del arte como placer³³. En *Dialéctica del iluminismo*, Adorno relaciona polémicamente *l'art pour l'art* con la propaganda política: "La propaganda deviene arte y nada más, exactamente como, premonitoriamente, los combina Goebbels: *l'art pour l'art*, propaganda de su propia causa, una pura representación de poder social"³⁴. *L'art pour l'art* y la propaganda y la estetización fascistas sólo pueden concebirse juntas bajo el signo de ese falso universal de la modernidad que es la mercancía. Para dar un tercer ejemplo, ahora en una vena más histórica, Adorno escribe en *Teoría estética*: "El concepto de belleza de *l'art pour l'art* está extrañamente vacío, pero a la vez es el tema elegido. Recuerda una característica del art nouveau que aparece en la fórmula de Ibsen sobre los encantos de los cabellos entrelazados con hojas de vid y de una muerte bella. La belleza queda paralizada, incapaz de determinarse a sí misma puesto que sólo consigue hacerlo a través de su 'otro'. Es como una raíz en el aire que queda prendida al destino de una imaginada ornamentación"³⁵. Y un poco más adelante: "En su más íntima constitución las producciones de *l'art pour l'art* están condenadas por su latente carácter mercantil que las hace vivir como kitsch, objetos de irrisión"³⁶. La crítica de Adorno evoca a Nietzsche y a aquella crítica de la cultura de masas durante la Alemania imperial sumamente aguda y sin embargo ambigua, cuya influencia sobre la teoría crítica ha sido no hace mucho tema de discusión. Pero mientras Nietzsche, por ejemplo en *Más allá del bien y del mal*, critica *l'art pour l'art* como una forma de decadencia y la vincula metafóricamente

³³ Adorno, *Noten zur Literatur*, I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1958, p. 72.

³⁴ Horkheimer/Adorno, *Dialéctica del iluminismo*.

³⁵ Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 352.

³⁶ Ibid.

con la cultura del positivismo y de la ilusoria objetividad científica, Adorno consigue fundar sistemáticamente su crítica con la ayuda de la categoría marxista de mercancía. Es este énfasis en la figura de la mercancía (para el cual Nietzsche estaba abstraído) lo que le permite a la teoría crítica articular una crítica coherente de las ciencias sociales objetivistas y de un esteticismo reificado. Y conecta además la crítica de Adorno de *l'art pour l'art* con su discusión del *Jugendstil*, un estilo que en cierto sentido aspiró a revertir la desvinculación de la vida propia de *l'art pour l'art*.

El *Jugendstil* del cambio de siglo es ciertamente central en la explicación histórica de Adorno en torno de la emergencia del arte modernista. Aunque valora determinadas obras individuales que formaban parte de la cultura del *Jugendstil* (obras, por ejemplo, del primer Stefan George y del joven Schönberg), sostiene que el carácter mercantil del arte, que había sido una parte integral, aunque parcialmente oculta, de todo el arte burgués emancipado, se torna exterior en el *Jugendstil*, volcándose fuera de las obras de arte. Una extensa cita de *Ästhetische Theorie* resulta aquí pertinente: "El *Jugendstil* colaboró a su evolución con su ideología de devolver el arte a la vida y con las sensaciones de Wilde, D'Annunzio y Maeterlinck, todos preludios de la industria de la cultura. La progresiva diferenciación subjetiva y la expansión del dominio de los estímulos estéticos llevaron a que éstos fueran manipulables. Podían ahora ser producidos para el mercado cultural. La sintonización del arte con las reacciones individuales más fugaces colaboró con su reificación. La creciente similitud del arte con un mundo físico percibido subjetivamente lo ha llevado a abandonar su objetividad, acreditándolo ante el público. El lema *l'art pour l'art* no era sino el velo de su opuesto. Son ciertos los ataques históricos sobre la decadencia: la diferenciación

subjetiva revela un elemento de debilidad del Yo que corresponde al carácter de los clientes de la industria cultural. Ésta sabe cómo aprovecharlo³⁷. Tres breves observaciones: es posible que la aversión de Adorno hacia las tentativas vanguardistas de reconciliar el arte con la vida haya sido tan fuerte porque consideraba que tales intentos, aunque parcialmente, eran similares a los del *Jugendstil*. En segundo lugar, la pretensión de la vanguardia de abolir los límites entre arte y vida —ya se trate de Dadá y el surrealismo o del constructivismo y productivismo rusos— había fracasado ya en los años treinta, un hecho que hace absolutamente comprensible el escepticismo de Adorno hacia la reconciliación entre el arte y la vida. En un sentido impensado por la vanguardia, el arte finalmente había devenido arte: en la esterización fascista de la política como espectáculo de masas así como en la ficcionalización de la realidad dictada por el realismo socialista y en el mundo de ensueño del realismo capitalista alentado por Hollywood. Sin embargo, resulta más importante todavía que Adorno critica el *Jugendstil* como un preludio a la industria cultural porque se trataba del primer estilo de arte elevado en revelar la mercantilización y reificación del arte en la cultura capitalista. Y no se trataría de Adorno si este análisis del *Jugendstil* no medrara con la paradoja de que los antecedentes de la industria cultural son derivados de un estilo y un arte que son altamente individualistas y que nunca fueron concebidos para la reproducción masiva. No obstante, el *Jugendstil* marca ese momento de la historia en el cual la mercancía ha invadido el arte a tal grado que —como en el famoso ejemplo de Schopenhauer del pájaro hipnotizado por la serpiente— se lanza feliz al abismo y es tragado. Ese momento constituye sin embargo el requisito para la estética negativa del modernismo acuñada por Adorno que tomó forma por primera vez en la obra de Schönberg. El giro de

³⁷ Ibid., p. 355.

Schönberg a la atonalidad es interpretado entonces como la estrategia crucial para eludir la mercantilización y la reificación, articulándolas en su propia técnica compositiva.

Richard Wagner: fantasmagoría y mito moderno

El “precursor” de Schönberg en el ámbito de la música es desde luego Richard Wagner. Adorno afirma que el giro a la atonalidad —ese logro supremo del modernismo musical— aparecía ya en forma latente en ciertas técnicas compositivas de Richard Wagner. El modo en que Wagner usaba la disonancia y el cromatismo, sus múltiples alteraciones de la armonía clásica, la emergencia de la indeterminación tonal y sus innovaciones en el color y la orquestación prepararon el terreno para Schönberg y la Escuela de Viena. Y sin embargo la relación de Schönberg con Wagner, central en el análisis adorniano sobre el nacimiento del modernismo en las artes, es descrito en términos de continuación y resistencia. Dice Adorno en “Selbstanzeige des Essaybuches ‘Versuch über Wagner’”: “Toda la música moderna se ha desarrollado en resistencia al predominio de Wagner, y sin embargo todos sus elementos se encuentran presentes en él”³⁸. El objetivo del

³⁸ Adorno, *Gesammelte Schriften*, 13, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, p. 504. Para una interesante discusión de la interpretación que Adorno hace de Schönberg véase: Lunn, *Marxism and Modernism*, pp. 256-266. No puede desarrollarse aquí la cuestión de si el análisis de Wagner llevado a cabo por Adorno es correcto desde un punto de vista musicológico. Para un análisis musicológico véase: Carl Dahlhaus, “Soziologische Dechiffrierung von Musik: Zu Theodor W. Adornos Wagner Kritik”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1:2, 1970, 137-146.

extenso ensayo de Adorno sobre Wagner, escrito entre 1937 y 1938, no era escribir una historia musical ni glorificar la ruptura modernista. Su propósito apuntaba más bien a analizar las raíces culturales y sociales del fascismo alemán en el siglo diecinueve. Considerando las urgencias de la época —la asociación de Hitler con Bayreuth y la incorporación de Wagner a la maquinaria cultural fascista—, la obra de Wagner resultaba el lugar lógico para esa investigación. Debemos tener presente que siempre que Adorno dice “fascismo”, está diciendo también “industria cultural”. El libro sobre Wagner puede leerse entonces no sólo como un análisis del nacimiento del fascismo del espíritu de la *Gesamtkunstwerk*, sino también como un análisis del nacimiento de la industria cultural en el más ambicioso arte elevado del siglo diecinueve. A primera vista tal análisis sería absurdo, dado que parece ignorar la existencia de una avanzada cultura de masas industrial en la época misma de Wagner. Pero el ensayo de Adorno no pretende dar una explicación histórica abarcadora de los orígenes de la cultura de masas en cuanto tal, ni sugiere tampoco que el lugar para desarrollar una teoría de la industria cultural sea únicamente el arte elevado. Lo que sugiere es algo que suele estar ausente en los análisis dominantes del modernismo, que tienden a destacar la marcha triunfal de la abstracción y la superficie en la pintura, la autorreferencialidad textual en la literatura, la atonalidad en la música y la irreconciliable hostilidad con la cultura de masas y el kitsch en todas las manifestaciones del arte moderno. Adorno, en cambio, sugiere que los procesos sociales que dan forma a la cultura de masas no pueden estar divorciados de las obras de arte más ambiciosas y que cualquier análisis del arte modernista o, en este caso, premodernista, exhibirá huellas de estos procesos en la trayectoria de los propios materiales estéticos. La ideología de la

autonomía de la obra de arte se ve así socavada por la afirmación de que ninguna obra de arte puede sustraerse de lo social. Pero Adorno va todavía más lejos y sostiene que en la sociedad capitalista el arte elevado está siempre permeado por las texturas de esa cultura de masas de la cual busca autonomizarse. En tanto modelo de análisis de las interrelaciones entre el arte elevado y la mercancía de la cultura de masas, el ensayo sobre Wagner es más estimulante que, por ejemplo, *Filosofía de la nueva música*, que en más de un sentido representa la versión negativa del triunfalismo modernista. Antes que el *Jugendstil* y *l'art pour l'art*, impugnados por capitular ante la mercancía, está la obra de Wagner, elevada al umbral de la modernidad, que se convierte en el lugar privilegiado de la lucha entre tradición y modernidad, autonomía y mercancía, revolución y reacción, y, finalmente, mito e ilustración.

Como me resulta imposible hacer justicia aquí a los diversos escritos de Adorno sobre Wagner, subrayaré aquellos elementos que conectan las innovaciones estéticas de Wagner con determinados aspectos de la industria cultural moderna. La otra mitad del Wagner de Adorno —el Wagner premodernista— será apenas esbozado.

En primer lugar, a lo largo de todo el ensayo Adorno admite que en su época Wagner representaba el estadio más avanzado de la música y la ópera. Sin embargo, hace notar los elementos tanto progresistas como reaccionarios de la música de Wagner y llama la atención sobre el hecho de que uno no puede ser pensado sin el otro. Reconoce en Wagner el intento heroico de eludir las demandas de una ópera “fácil” que hacía el mercado y de evitar su banalidad. Pero según Adorno esta huida llevó a Wagner a sumergirse todavía más profundamente en la mercancía. En su ensayo posterior “Wagners Aktualität” (1965), Adorno encuentra una imagen poderosa para este di-

lema: "Todo tiene en Wagner un núcleo histórico. Como una araña, su espíritu se posa en la tela gigante de las relaciones de cambio del siglo diecinueve"³⁹. Poco importa cuán lejos extienda Wagner su telaraña, araña y tela serán siempre una. ¿Cómo se manifiestan entonces estas relaciones en la música de Wagner? ¿Cómo queda capturada la música en la tela de la mercantilización cultural? Luego de una discusión, que pasará por alto, de Wagner como personaje social, Adorno ensaya un análisis de su rol social como director y compositor. Observa que Wagner disimula el creciente extrañamiento del compositor respecto del público concibiendo su música "con el gesto de dar una trompada" e incorporando al público en la obra a través de "efectos" calculados: "Como quien da una trompada... el compositor-director les confiere a las demandas del público un énfasis terrorista. La consideración democrática hacia el oyente se transforma en consentimiento con los rigores de la disciplina: en nombre del oyente se silencia a cualquiera cuyas sensaciones coincidan con otra medida que no sea el acento y el golpe de la música"⁴⁰. En esta interpretación del "gesto" de Wagner, Adorno demuestra cómo el público se convierte en "el objeto reificado del cálculo del artista".⁴¹ Y es aquí donde emergen los paralelismos con la industria cultural. El intento del compositor-director de someter a su público es estructuralmente isomórfico a la manera en que la cultura de masas trata al consumidor. Pero los términos del isomorfismo son invertidos. En el teatro de Wagner el compositor-director es todavía visible y presente como individuo —un residuo de la era liberal— y los espectadores per-

³⁹ Adorno, *Gesammelte Schriften*, 16, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, p. 562.

⁴⁰ Adorno, *In Search of Wagner*, Londres, New Left Books, 1981, p. 31.

⁴¹ Ibid. Cf. También Michael Hays, "Theater and Mass Culture: The Case of the Director", *New German Critique*, 29, primavera/verano 1983, pp. 133-146.

manecen congregados como público en la oscuridad, detrás de la batuta del director. Sin embargo, la organización industrial de la cultura sustituye al director individual con una invisible administración corporativa y disuelve al público en la masa informe de consumidores aislados. La industria cultural invierte entonces las relaciones típicas de la era liberal, desindividualizando la producción cultural y privatizando la recepción. A la luz de la descripción que hace Adorno del público de Wagner como el objeto reificado de los cálculos estéticos, no sorprende que afirme también que la música de Wagner predica ya esa debilidad del Yo que constituiría más tarde la base operativa de la industria cultural: "El público de estas obras gigantescas de varias horas de duración es concebido sin capacidad de concentración (algo que no deja de guardar relación con la fatiga del ciudadano en su tiempo de ocio). Y mientras se abandona a la corriente, la música, actuando como su propio empresario, lo atrona con infinitas repeticiones para martillar su mensaje"⁴². Obviamente, estas repeticiones se manifiestan en la técnica wagneriana del leitmotiv que Adorno relaciona con la *idée fixe* de Berlioz y con el *spleen* baudelaireano. Adorno interpreta el doble carácter del leitmotiv como alegoría y propaganda. En tanto alegoría, el leitmotiv articula una crítica progresiva de las formas totalizadoras y de la tradición "simbólica" del idealismo alemán. Pero al mismo tiempo funciona como propaganda, puesto que ha sido diseñado para recordarse fácilmente. El costado propagandístico del leitmotiv no se ha proyectado sobre éste desde una percepción tardía. Adorno lo detecta ya en las reacciones de los contemporáneos de Wagner, que tendían a postular burdas relaciones entre los leitmotivs y los personajes que caracterizaban. Latente en Wagner, la corrupción comercial del leitmotiv

⁴² Ibid., p. 32.

se consume en la música de los films hollywoodenses, "donde la mera función del leitmotiv es anunciar héroes o situaciones y ayudar al público a orientarse más fácilmente"⁴³.

La reificación aparece como el núcleo conceptual del análisis de Adorno. La "rigidez alegórica" ha infectado como una enfermedad no sólo el motivo sino la *oeuvre* de Wagner en su totalidad, su música y sus personajes, sus imágenes y mitos, y, en no menor medida, su institucionalización en Bayreuth como uno de los mayores espectáculos de la época. Adorno continúa discutiendo la reificación —que puede entenderse como el efecto de la mercantilización en el material musical— en los niveles de la melodía, el color y la orquestación. El asunto es aquí qué sucede con el tiempo musical en la obra de Wagner. Adorno advierte que el tiempo se torna abstracto y desafía el desarrollo musical y dramático tanto a nivel de la melodía como del personaje. El material musical aparece pulverizado, y los personajes, congelados y estáticos. La construcción del motivo como secuencia temporal es reemplazada por la asociación impresionista: "Para el compositor el uso del golpe es un método falaz de dominar el tiempo vacío con el cual comienza, dado que la medida a la que somete el tiempo no deriva del contenido musical sino del orden reificado del tiempo mismo"⁴⁴. El predominio del "sonido" en Wagner disuelve también las tensiones temporales de la armonía. Espacializa el tiempo musical, privándolo de las determinaciones históricas⁴⁵.

Estas observaciones acerca del leitmotiv, el orden reificado del tiempo y la atomización del discurso musical llevaron a Adorno a un punto central en el que asocia la técnica

⁴³ Ibid., p. 46.

⁴⁴ Ibid., p. 33.

⁴⁵ Adorno, *Gesammelte Schriften*, 13, p. 499.

compositiva de Wagner con el modo de producción: "No resulta fácil evitar el paralelismo con la cuantificación del proceso de trabajo industrial, su fragmentación en unidades lo más pequeñas posible... Fracturada en unidades minúsculas, la totalidad se vuelve controlable, y debe subordinarse a la voluntad del sujeto que se ha liberado de todas las formas preexistentes"⁴⁶. El paralelismo con la industria cultural resulta obvio si se lee lo que sigue: "En el caso Wagner lo que predomina es ya el aspecto totalitario y *seigneurial* de la atomización: esa devaluación de lo individual frente a la totalidad que excluye toda auténtica interacción dialéctica"⁴⁷.

Lo que Adorno describe es el reflejo de la industrialización decimonónica del tiempo y el espacio en la obra de Wagner. La devaluación del individuo frente a la totalidad aparece en la orquestación de Wagner bajo la forma de una tendencia a ahogar la voz del instrumento individual a favor de un continuo de timbres y complejos melódicos en gran escala. El "progreso" de estas técnicas de orquestación resulta tan sospechoso para Adorno como el progreso del ascenso industrial en la era Bismarck con el que las compara.

Si la reificación del tiempo dramático y musical constituye uno de los elementos principales del análisis de Adorno, la asociación subjetiva y la ambigüedad del significado musical son la otra cara de la misma moneda. Se trata aquí de lo que los contemporáneos de Wagner definían como nerviosismo e hipersensibilidad; lo que Nietzsche llamaba decadencia, y lo que nosotros podríamos llamar la modernidad de Wagner. Es interesante prestar atención a las dispersas referencias de Adorno a la relación de la modernidad de Wagner con la de Baudelaire y Monet: "Como Baudelaire, su lectura del alto capitalismo

⁴⁶ Adorno, *In Search of Wagner*, p. 49.

⁴⁷ Ibid., p. 50.

burgués distinguía un mensaje heroico y antiburgués en la destrucción de *Biedermeier*⁴⁸. En su ensayo "Wagners Aktualität", la discusión sobre el manejo del color del compositor evoca inequívocamente a Monet: "El logro de Wagner de una diferenciación del color a partir de su disolución en los detalles minúsculos es reforzado por su técnica consistente en combinar constructivamente los elementos más pequeños de tal manera que emerge algo semejante a un color integral"⁴⁹. Pero Wagner sólo se acercó a ese umbral que Baudelaire y Monet ya habían cruzado: "Ninguna comparación entre Wagner y los impresionistas será adecuada a menos que se recuerde que el credo del simbolismo universal al cual todos sus logros técnicos suscriben es el de Puvis de Chavannes y no el de Monet"⁵⁰. En consecuencia, Adorno define a Wagner como un "impresionista *malgré lui*" y vincula su retraso al retraso del desarrollo estético y económico en la Alemania de mediados del siglo diecinueve. La clave de esta comparación es la paradoja de que la prefiguración de Wagner de la industria cultural es proporcional a su retraso estético en el contexto de la época. Su música reenvía a un futuro distante porque no ha conseguido todavía desprenderse de un pasado que la vida moderna ha vuelto obsoleto. En otras palabras, la modernidad de la alegoría y la disonancia en la obra de Wagner se componen de ese "simbolismo universal" que estimula una falsa totalidad y forja una monumentalidad igualmente falsa: la *Gesamtkunstwerk*.

Adorno aborda aún más explícitamente la afinidad de Wagner con la industria cultural en los capítulos sobre la fantasmagoría, la *Gesamtkunstwerk*, y el mito. Su caracteriza-

⁴⁸ Ibid., p. 101.

⁴⁹ Adorno, "Wagners Aktualität", en *Gesammelte Schriften*, 16, p. 555.

⁵⁰ Adorno, *In Search of Wagner*, p. 50.

ción de las óperas de Wagner como fantasmagorías es un intento de analizar qué le sucede a la apariencia estética (*ästhetischer Schein*) en la era de la mercancía y, en este sentido, es también un intento de resolver la tensión que el fetichismo de la mercancía introduce en las obras de arte. En tanto fantasmagorías, las óperas de Wagner han velado todas las huellas del trabajo implicado en su producción. Ocultar las huellas de la producción en una obra de arte es evidentemente uno de los primeros dogmas de la estética idealista, y por eso mismo no es nada demasiado nuevo en Wagner. Pero precisamente aquí reside el problema. En cuanto la mercancía comienza a invadir todos los aspectos de la vida moderna, entonces la apariencia estética se encuentra en peligro de transformarse en fantasmagoría, en la "ilusión de la realidad absoluta de lo irreal"⁵¹. Según Adorno, Wagner se rinde ante la presión de la mercancía. Si se introdujeran algunos ligeros cambios, el siguiente párrafo extraído del capítulo sobre la fantasmagoría podría imaginarse sin dificultad como una parte del capítulo dedicado a la cultura de masas en *Dialéctica del iluminismo*: "Ésta [la ilusión de la realidad absoluta de lo irreal] resume el lado no romántico de la fantasmagoría: fantasmagoría como el punto en el cual la apariencia estética deviene una función del carácter de la mercancía. Igual que la mercancía, suministra ilusiones: La realidad absoluta de lo irreal no es sino la realidad de un fenómeno que no solamente pugna por arrebatarse sus propios orígenes en el trabajo humano sino que también, inseparablemente de este proceso y en servidumbre al valor de cambio, acentúa su valor de uso, subrayando que se trata de la realidad auténtica, que no es una 'imitación'; y todo para promover la causa del valor de cam-

⁵¹ Ibid., p. 90.

bio. En la época de Wagner, los bienes en exhibición volvían su seductor rostro fenoménico hacia la masa de consumidores mientras distraían la atención de su carácter meramente fenoménico del hecho de que se encuentran fuera de alcance. De la misma manera, en la fantasmagoría, las óperas de Wagner tienden a convertirse en mercancías. Sus *tableaux* adquieren el aspecto de mercancías en exposición (*Ausstellungscharakter*)⁵². Aquí el mito entra en escena como la encarnación de la ilusión y como una regresión a la prehistoria: “La fantasmagoría surge cuando, bajo la imposición de sus propias limitaciones, los productos novísimos de la modernidad se aproximan a lo arcaico. Cada paso adelante es, al mismo tiempo, un paso hacia un pasado remoto. A medida que la sociedad burguesa avanza descubre que necesita su propio camuflaje de ilusión sencillamente para subsistir”⁵³. En tanto fantasmagoría, la ópera wagneriana reproduce el mundo de ensueño de la mercancía bajo la forma del mito: “Wagner pertenece a la primera generación que comprende que en un mundo que ha sido enteramente socializado no resulta posible para un individuo modificar algo que está determinado por encima de los hombres. Sin embargo, no puede llamar por su nombre real a esta totalidad invasiva. Y entonces la transforma en mito”⁵⁴. El mito se convierte en la problemática solución de la lucha de Wagner contra la música genérica del período de Biedermeier, y sus dioses y héroes están para garantizar la eficacia de su fuga simultánea de la banalidad de la época de la mercancía. Pero mientras el presente y lo mítico se funden en la *Gesamtkunstwerk*, el reino divino de ideas, dioses y héroes wagnerianos no constituye sino una transcripción engaño-

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid., p. 95.

⁵⁴ Ibid., p. 119.

sa del mundo banal del presente. En diversas observaciones dispersas, Adorno yuxtapone —de manera claramente benjaminiana— momentos de la obra de Wagner con la cultura de la vida cotidiana de fines del siglo diecinueve en Alemania. Dice que los *Meistersingers* convocaron —como las imágenes de la caja que contiene el famoso *Nürnberger Lebkuchen*— la gloria de un pasado alemán immaculado y premoderno, que más tarde alimentó a la ideología *völkisch*. La relación de Elsa con Lohengrin (“Mi Señor, esta pregunta nunca saldrá de mí”) celebra la sumisión de las mujeres en el matrimonio. Wotan es interpretado como la fantasmagoría de la revolución sepultada, Siegfried como el rebelde “natural” que acelera la destrucción catastrófica de la civilización en lugar de impedirlo. El motivo del *Ring* se convierte en la señal dada por la bocina de un automotor del Emperador. Adorno alcanza el fondo histórico de la mitología moderna de Wagner cuando escribe: “Es imposible pasar por alto la relación entre la mitología wagneriana y el mundo iconográfico del Imperio, con su arquitectura ecléctica, falsos castillos góticos, y los agresivos símbolos del boom neoalemán, que van desde los castillos bávaros de Ludwig hasta un restaurante en Berlín llamado ‘Rheingold’, ‘el oro del Rin’. Pero el problema de la autenticidad es tan infructuoso aquí como en cualquier otra parte. Al igual que el poder abrumador de las formas míticas del alto capitalismo que se erigen encima de la conciencia colectiva, la región mítica en la que la conciencia moderna busca refugio exhibe también las marcas de ese capitalismo: lo que subjetivamente fue el sueño de los sueños es, objetivamente, una pesadilla”⁵⁵. El “drama del futuro”, como Wagner definía a su *Gesamtkunstwerk*, prefigura así aquella regresión

⁵⁵ Ibid., p. 123.

pesadillesca a un pasado arcaico que completa su trayectoria en el fascismo. La *Gesamtkunstwerk* es concebida como una poderosa protesta contra la fragmentación y atomización del arte y la vida en el interior de la sociedad capitalista. Pero, al elegir los medios equivocados, no puede sino fracasar: "Como a Nietzsche y posteriormente al art nouveau —que [Wagner] anticipó en muchos aspectos—, le habría gustado procrear solitariamente una totalidad estética, cubriendo con un hechizo mágico y una indiferencia desafiante la ausencia de las condiciones sociales necesarias para su supervivencia"⁵⁶. Mientras la dimensión mítica de la ópera wagneriana invoca al fascismo, su homogeneización de la música, la palabra y la imagen anticipa los rasgos esenciales de las películas hollywoodenses: "Advertimos que la evolución de la ópera, y en particular el surgimiento de la soberanía autónoma del artista, se entrelaza con los orígenes de la industria cultural. Con su entusiasmo juvenil, Nietzsche no pudo reconocer esa obra de arte del futuro en la que presenciamos cómo el espíritu de la música da nacimiento al film"⁵⁷. Sin embargo, la totalidad de la música dramática de Wagner es una falsa totalidad sujeta a desintegrarse desde su propio interior: "Incluso en vida de Wagner, y en flagrante contradicción con sus declaraciones programáticas, números estelares como la música del fuego y el adiós de Wotan, la Cabalgata de las Valquirias y la Muerte de Amor eran arrancados de su contexto, arreglados y convertidos en populares. El hecho es relevante para los dramas musicales, que han calculado inteligentemente el lugar de esos pasajes en la economía total de la obra. La desintegración de los fragmentos ilumina la fragmentación del todo"⁵⁸. La lógi-

⁵⁶ Ibid., p. 101.

⁵⁷ Ibid., p. 107.

⁵⁸ Ibid., p. 106.

ca de esta desintegración lleva, por un lado, al modernismo de Schönberg, y, por otro, al disco "Lo mejor de Wagner". Allí donde el arte elevado absorbe el *maelstrom* de la mercantilización, el modernismo nace como reacción y defensa. Este punto aparece desarrollado claramente en *Filosofía de la nueva música*: "La liberación de la representación operada por la pintura moderna (*Gegenständlichkeit*), ruptura que significó para el arte lo mismo que la atonalidad para la música, estuvo determinada por la defensa contra la mercancía de arte reproducida técnicamente, la fotografía sobre todo. La música radical reaccionó, desde el comienzo, en forma similar a la depravación comercial del idioma tradicional. Formuló una antítesis contra la expansión de la industria cultural a su propio dominio"⁵⁹. Si bien la afirmación parece bastante esquemática, especialmente en su derivación mecánica de la abstracción en la pintura, sirve para recordarnos una vez más que el modernismo es rehén de la industria cultural y que las teorías del modernismo que desatienden esta coyuntura resultan altamente deficientes. La desolada descripción de Adorno de la cultura de masas moderna como un sueño transformado en pesadilla acaso haya sobrevivido a su utilidad y ahora pueda ocupar su lugar en tanto reflexión sobre el fascismo contingente desde lo histórico y eficaz desde lo teórico. Lo que no ha sobrevivido es sin embargo la sugerencia de Adorno acerca de que la cultura de masas no fue impuesta al arte sólo desde "afuera", sino que el arte se transformó en su opuesto precisamente gracias a su emancipación de las formas tradicionales del arte burgués. En el vórtice de la mercantilización no existió nunca un afuera. Wagner es el caso en cuestión.

⁵⁹ Adorno, *Philosophy of Modern Music*, p. 5.

Coda

La lectura de Adorno a contrapelo, desde *Dialéctica del iluminismo* hasta el ensayo sobre Wagner de 1937/8, desde el fascismo y la industria cultural capitalista hasta el Imperio alemán, lleva a la conclusión de que el marco para su teoría de la industria cultural estaba dado ya *antes* de su encuentro con la cultura de masas en los Estados Unidos. En el libro sobre Wagner, las categorías centrales de fetichismo y reificación, debilidad del Yo, regresión y mito, aparecen acabadamente desarrolladas, esperando su articulación en la industria cultural norteamericana. Al mismo tiempo, la lectura del brillante *tour de force* de Adorno acerca de Wagner —y se trata en verdad de un *tour de force*—, produce una extraña sensación de *déjà vu* en el que los límites temporales son desplazados una vez más. Es como si al acompañar a Adorno en sus viajes al siglo diecinueve, simultáneamente viajáramos también a otro tiempo y espacio que el mismo Adorno no pudo experimentar: el del posmodernismo. Extensos pasajes del libro sobre Wagner admiten ser leídos como una polémica modernista contra el posmodernismo. Es fácil imaginar cómo habría censurado Adorno esas citas superficiales del idioma histórico en la arquitectura y música posmodernas; cómo habría desdeñado la decadencia de alegorías en el “todo está permitido” de la “escena” artística; cómo habría resistido la nueva mitología de la experiencia estética, el culto de la *performance*, de la autoayuda y de otras formas de complacencia narcisista. Adorno no habría dudado un instante en considerar la desintegración del modernismo como un regreso a la prehistoria y en vincular a la prehistoria de lo moderno con su poshistoria.

Después de todo, la obra de arte sigue estando en el puño de la mercancía, más aún, si esto es posible, que en el siglo diecinueve. La gigantesca telaraña de las relaciones de cambio de la que Adorno hablaba se ha expandido desde entonces. Los últimos años del siglo diecinueve tuvieron todavía culturas populares resistentes y dejaron más espacios sin colonizar para posibles evasiones y desafíos que la actual cultura, completamente administrada. Si esta lectura es correcta debemos interrogarnos acerca de las posibilidades de un arte contemporáneo genuino después de la muerte del modernismo clásico. Una conclusión sería considerar que la única posibilidad para el arte contemporáneo se funda en una nueva elaboración del proyecto modernista. Posiblemente Adorno habría defendido este camino, aunque era perfectamente consciente de los peligros de la esterilidad alejandrina, de la osificación dogmática del propio modernismo. Otra conclusión, sin embargo, sería resituar las producciones y prácticas artísticas contemporáneas en los intersticios del modernismo y la cultura de masas. La mercantilización invadió la obra de Wagner sin debilitarla completamente. Al contrario, hizo de ella una gran obra de arte. Pero entonces cabe preguntarse por qué no es posible producir hoy obras de arte ambiciosas y eficaces que articulen la tradición del modernismo y la cultura de masas, incluyendo diversas subculturas. Parte del arte más interesante de nuestra época parece avanzar en esta dirección. Desde luego, Adorno alegraría que la coyuntura que produjo la obra de Wagner es un pasado irre recuperable. Es cierto, pero no sugiero resucitar simplemente el arte de Wagner como modelo para el presente. Cuando esto se lleva a cabo —como en las películas de Syberberg— los resultados están lejos de ser convincentes. El desafío consiste en recuperar el análisis de Adorno sobre las contradicciones y dilemas de Wagner y abando-

nar ese conjunto de posturas puristas que no harían sino clausurar todo arte en el laboratorio de una experimentación modernista aún más intrincada, o recusar de manera intransigente cualquier intento de crear un arte contemporáneo ajeno a las tensiones entre el modernismo y la cultura de masas. Después de todo, quién querría ser el Luckács de lo posmoderno...

3

La cultura de masas como mujer:
lo otro del modernismo

I

Uno de los textos fundadores del modernismo —si existió algún texto fundador— es *Madame Bovary* de Flaubert. Emma Bovary, cuyo temperamento, en palabras del narrador, era “más sentimental que artístico”, adoraba leer novelas¹. Con su estilo suelto e irónico, Flaubert describe las lecturas de Emma: “. . . [las novelas] estaban colmadas de amor y de amantes, de doncellas perseguidas que se desvanecían en pabellones solitarios, de postillones a los que matan en todas las paradas, de caballos cabalgados hasta la muerte en cada página, de bosques tenebrosos, intrigas románticas, juramentos, sollozos, abrazos y lágrimas, barquillas a la luz de la luna, de ruiseñores, de caballeros valientes como leones, dóciles como corderos, virtuosos como nadie, siempre bien vestidos, y que lloraban a mares”². Se sabe que el propio Flaubert sucumbió durante su época de estudiante en el Collège de Rouen al furor de las novelas románticas, y las lecturas de Emma Bovary deben recortarse sobre el trasfondo biográfico de Flaubert, algo que los críticos raramente desisten de hacer. Hay sin embargo diversas razones para preguntarse si el Flaubert adolescente leía estas novelas de la misma ma-

¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, trad. Merloyd Lawrence. Boston, Houghton Mifflin, 1969, p.29.

² Flaubert, p. 30.

nera en que lo habría hecho Emma Bovary si hubiera existido realmente o, en todo caso, de la manera en que las leían las mujeres reales de la época. La respuesta a esa pregunta quedará acaso en el terreno de la especulación. Pero lo que aparece por detrás de la especulación es el hecho de que Emma Bovary se hizo famosa entre otras cosas como la lectora femenina atrapada entre las ilusiones de la narrativa romántica trivial y las realidades de la vida francesa de provincia durante la monarquía de Julio; una mujer que intentó un ilusorio romance aristocrático y sensual, y naufragó en la banalidad de la vida burguesa cotidiana. Flaubert se hizo famoso como uno de los padres del modernismo, como una de las voces paradigmáticas de una estética basada en el repudio intransigente de lo que Emma Bovary adoraba leer.

En cuanto a la célebre afirmación de Flaubert, *Madame Bovary, c'est moi*, podemos presumir que sabía lo que estaba diciendo, y que los críticos fueron demasiado lejos en su tentativa por demostrar lo que Flaubert tenía en común con Emma Bovary, sobre todo para demostrar cómo trascendió estéticamente el dilema que la aniquiló en la "vida real". En estas discusiones, la cuestión de género circula de manera soterrada, y se hace sentir entonces mucho más fuertemente. Con todo, Sartre analizó en su monumental *L'Idiot de la famille* las condiciones sociales y familiares de la "neurosis obsesiva" de Flaubert que subyace a su fantasía de concebirse como mujer. Sin duda, Sartre ha logrado demostrar el modo en que Flaubert fetichizó su feminidad imaginaria, al mismo tiempo que compartía la hostilidad general de la época hacia las mujeres reales, participando de un patrón de la imaginación y el comportamiento común también en la historia del modernismo³.

³ Cf. Gertrud Koch, "Zwitter-Schwestern: Weiblichkeitswahn und Frauenhass—Jean-Paul Sartres Thesen von der androgynen Kunst", en *Sartres Flaubert lesen: Essays zu Der Idiot der Familie*, ed. Traugott König, Rowohlt, Reinbek, 1980, pp. 44-59.

Es evidente que tal identificación masculina con la mujer, tal feminidad imaginaria en el escritor masculino, está sujeta a una determinación histórica. Aparte de las condiciones subjetivas de la neurosis en el caso de Flaubert, el fenómeno no es ajeno a la situación crecientemente marginal de la literatura y de las artes en una sociedad en la cual la masculinidad aparece identificada con la acción, la iniciativa y el progreso; con el terreno de los negocios, la industria, la ciencia y la ley. Al mismo tiempo, no menos evidente es que la feminidad imaginaria de los autores hombres —que sustenta su actitud de rebeldía frente a la sociedad burguesa— puede sin mayores inconvenientes estar acompañada por la exclusión de las mujeres reales de toda actividad literaria y por la misoginia del propio patriarcado burgués. Contra el paradigmático *Madame Bovary, c'est moi* debemos insistir entonces en que existe una diferencia. Christa Wolf, en sus reflexiones críticas y ficcionales sobre la pregunta "¿quién era Cassandra antes de que alguien escribiera sobre ella?", lo expresó de la siguiente manera:

Hemos admirado esta observación [*Madame Bovary, c'est moi*] durante más de cien años. Admiramos también las lágrimas que Flaubert derramó cuando hizo morir a Madame Bovary y el cálculo riguroso de esa maravillosa novela que consiguió escribir a pesar de sus lágrimas; y nunca dejaremos de admirarlo. Pero Flaubert *no* era Madame Bovary. Más allá de todas nuestras buenas intenciones y de lo que sepamos sobre la secreta relación entre el autor y un personaje creado por el arte, no podemos pasar por alto este hecho⁴.

Un aspecto de esta diferencia que resulta importante para mi análisis sobre las inscripciones del género en el debate de la

⁴ Christa Wolf, *Cassandra: A Novel and Four Essays*, Nueva York, Farrar, Straus, Giroux, 1984, p. 300f.

cultura de masas es que la mujer (Madame Bovary) aparece definida como lectora de una literatura inferior –subjetiva, emocional y pasiva– en tanto el hombre (Flaubert) emerge como escritor de una literatura genuina y auténtica, objetiva, irónica y con pleno control de sus medios estéticos. Naturalmente, esta definición de la mujer, que considero paradigmática, en cuanto consumidora ávida de folletines, afecta también a la mujer escritora que comparte con el “gran (macho) modernista” el mismo tipo de ambición. Wolf cita la trilogía de torturadas novelas de Ingeborg Bachmann, *Todesarten* [*Formas de morir*], como contraejemplo de Flaubert: “Ingeborg Bachmann es esa mujer sin nombre en *Malina*, es la mujer Franza en el fragmento de la novela *The Franza Case* que simplemente no puede dominar su vida, no puede darle forma, que no puede convertir su experiencia en una historia presentable, que no puede producirla a partir de sí misma como producto artístico”⁵.

En una de sus novelas, *Nachdenken über Christa T.*, la misma Wolf colocó en primer plano esta “dificultad de decir yo” ante la que se encuentra la mujer que escribe. La problemática cuestión de decir “yo” en un texto literario –considerada por lo general como kitsch o como un lapso en la subjetividad– constituye una de las dificultades centrales del escritor posromántico y modernista. Habiendo creado primero las condiciones determinantes para un tipo de subjetividad dotado de especificidad histórica (el *cogito* cartesiano y el sujeto epistemológico en Kant, así como el empresario burgués y el científico moderno), la modernidad se ha vaciado de esa subjetividad y ha vuelto altamente problemática su articulación. La mayoría de los artistas modernos, hombres o mujeres, lo saben. Pero basta con pensar en el asombroso contraste que se

⁵ Christa Wolf, *Cassandra*, p. 301.

advierde entre la confesión personal y pretenciosa de Flaubert *Madame Bovary, c'est moi*, y la famosa *impassibilité* del estilo de la novela para comprender que existe, sí, una diferencia. Tomando en cuenta la constitución y validez social y psicológica fundamentalmente distintas de la subjetividad masculina y de la femenina en la sociedad burguesa moderna, la dificultad de decir “yo” debe ser forzosamente diferente en una mujer escritora, para quien sin duda la *impassibilité* y la concomitante reificación de la subjetividad en el producto estético no resulta un ideal tan atractivo e imperioso como para el escritor hombre. Después de todo, el hombre puede negar fácilmente su propia subjetividad a cambio del beneficio de una meta estética más importante, mientras pueda asegurarla a nivel experiencial en la vida cotidiana. Concluye entonces Christa Wolf, perpleja y enérgica: “La estética, digo, como la filosofía y la ciencia, se ha inventado no tanto para permitirnos estar más cerca de la realidad sino, al contrario, para alejarnos de ella, para protegernos de ella”⁶. Alejar algo, proteger algo contra otra cosa, parecen ser gestos básicos de la estética modernista desde Flaubert a Roland Barthes y otros posestructuralistas. Lo que Christa Wolf llama realidad tendría que incluir también los romances de Emma Bovary (es decir, los libros y las intrigas amorosas), puesto que la impugnación de la *Trivialliteratur* [literatura pasatista] ha sido siempre uno de los rasgos constitutivos de la tentativa modernista destinada a tomar distancia de las trivialidades y banalidades de la vida cotidiana. En oposición a las pretensiones de los defensores de la autonomía artística, y en oposición también a los ideólogos de la textualidad, las realidades de la vida moderna y la expansión ominosa de la cultura de masas en todos los rincones de la esfera social están inscriptas invariable-

⁶ Wolf, *Cassandra*, p. 300.

blemente en la articulación del modernismo estético. La cultura de masas ha sido siempre el subtexto oculto del proyecto modernista.

II

Lo que me interesa es especialmente la noción que ganó terreno durante el siglo veinte y que afirma que la cultura de masas está de alguna manera asociada con la mujer, en tanto la cultura auténtica y real sigue siendo una prerrogativa de los hombres. La tradición de la exclusión femenina de la esfera del "arte elevado" no tiene su origen en el siglo diecinueve, pero adquiere sí connotaciones nuevas durante la era de la Revolución Industrial y la modernización de la cultura. Stuart Hall señala acertadamente que el sujeto oculto en todo el debate de la cultura de masas son precisamente "las masas", sus aspiraciones políticas y culturales, sus luchas y su apaciguamiento a través de las instituciones culturales⁷. Pero cuando el siglo diecinueve y los principios del veinte evocaron la amenaza de las masas "golpeando las puertas", para decirlo en palabras de Hall, y deploraron la consiguiente decadencia de la cultura y la civilización (de la que invariablemente se acusó a la cultura de masas), había también allí otro sujeto oculto. En la época del incipiente socialismo y del primer movimiento importante de mujeres en Europa, las masas que golpeaban las puertas eran también mujeres, y golpeaban las puertas de una cultura dominada por los hombres. Es asombroso observar cómo hacia la vuelta del siglo el discurso político, el psi-

⁷ Stuart Hall, texto leído en la conferencia sobre cultura de masas dictada en el Center for Twentieth Century Studies, primavera de 1984.

cológico y el estético fuerzan obsesivamente una cuestión femenina y de género en la cultura de masas, y en las masas en general, mientras que la cultura elevada, ya sea tradicional o moderna, permanece claramente en el campo privilegiado de las actividades masculinas.

Indudablemente, numerosos críticos han abandonado la noción de cultura de *masas* para "excluir desde el comienzo la interpretación conforme a sus defensores: se trata de algo parecido a una cultura que nace espontáneamente de las propias masas, la forma contemporánea de arte popular"⁸. Adorno y Horkheimer acuñaron entonces el término industria cultural; Enzensberger le dio otra vuelta al llamarlo industria de la conciencia; en Estados Unidos, Herbert Schiller habla de los administradores de mente, y Michael Real usa el término cultura masmediática. El propósito crítico que alienta detrás de estos cambios en la terminología es claro: todos pretenden sugerir que la cultura moderna de masas es administrada e impuesta desde arriba y que la amenaza que representa no reside en las masas sino en quienes mueven la industria. Esta interpretación puede leerse como una oportuna corrección de la noción ingenua según la cual la cultura de masas es idéntica a las formas tradicionales de arte popular que brotan espontáneamente de las masas; borra, sin embargo, todo un entramado de connotaciones de género que, como espero demostrar, portaba la antigua categoría de "cultura de masas": connotaciones de la cultura de masas en cuanto esencialmente femenina que fueron "impuestas desde arriba", en el sentido específico de género, y que siguen siendo centrales para entender las determinaciones históricas y retóricas de la dicotomía cultura de masas/modernismo.

⁸ Theodor W. Adorno, "Culture Industry Reconsidered", *New German Critique*, 6, otoño de 1975, 12.

Podría alegarse que el desplazamiento terminológico del término "cultura de masas" revela cambios en el pensamiento crítico sobre "las masas". Las teorías sobre la cultura de masas, desde los años veinte —la de la Escuela de Frankfurt, por ejemplo— han abandonado explícitamente la generización de la cultura de masas como femenina. Pusieron en cambio especial énfasis en ciertos aspectos de ésta vinculados con la reproducción tecnológica, la administración y *Sachlichkeit*, aspectos todos que la psicología popular atribuiría menos al reino de lo femenino que de lo masculino. Con todo, el modo antiguo de pensar la cuestión emerge una y otra vez en el lenguaje, sino en el análisis. Así, Adorno y Horkheimer observan que la cultura de masas "no puede renunciar a la amenaza de la castración"⁹, y la feminizan explícitamente como la reina malvada de un cuento de hadas cuando afirman que "en su espejo, la cultura de masas es siempre la más bella del mundo"¹⁰. Análogamente, Siegfried Kracauer abre su importante ensayo sobre el ornamento de masas poniendo ante los ojos del lector las piernas de las Tiller Girls, aunque el análisis se centrará principalmente en la racionalización y la estandarización¹¹. Ejemplos como éste demuestran que la inscripción de lo femenino en la noción de cultura de masas, que parece tener su origen a fines del siglo diecinueve, no cedió su dominio incluso entre aquellos críticos que aspiraron a superar la mistificación decimonónica de la cultura de masas en cuanto mujer.

La recuperación de tales estereotipos de género en la teoría de la cultura de masas puede tener aún cierta presencia en el debate actual sobre la supuesta feminidad de la escritura modernista/

⁹ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, Nueva York, Continuum, 1982, p. 141.

¹⁰ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, "Das Schema der Massenkultur," en Adorno, *Gesammelte Schriften*, 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, p. 305.

¹¹ Siegfried Kracauer, "The Mass Ornament", *New German Critique*, 5, primavera de 1975, pp. 67-76.

vanguardista. Así, la observación de que, en algún registro básico, la dicotomía tradicional cultura de masas/modernismo se ha generizado desde mediados del siglo diecinueve como femenina/masculina ha merecido la impugnación de varios críticos franceses que juzgan altamente cuestionable el espacio de la escritura modernista y de vanguardia como predominantemente femenino. Este abordaje, encarnado sobre todo en la obra de Kristeva, se centra en el eje del modernismo Mallarmé-Lautréamont-Joyce, más que, digamos, en el eje Flaubert-Thomas Mann-Eliot, al que yo apelo en el presente análisis. Sin embargo, sus conclusiones no dejan de ser problemáticas. Además de que ese punto de vista amenazaría con volver invisible toda una tradición de escritura femenina, su hipótesis de "que 'lo femenino' es lo que no puede ser inscripto en el lenguaje común"¹², guarda problemáticamente una cercanía con la historia de una feminidad masculina imaginaria, predominante en la literatura desde fines del siglo dieciocho¹³. Este punto de vista sólo es posible si se ignora la asociación "natural" de Madame Bovary con el folletín —es decir, el discurso que asociaba persistentemente a la mujer con la cultura de masas— y si se afirma que un dechado de misoginia masculina como Nietzsche habla desde la posición de la mujer. Teresa de Laurentis criticó esta apropiación derrideana de lo femenino alegando que la posición de la mujer de la que Nietzsche y Derrida hablan en primer lugar está vacía y no puede ser reivindicada por las mujeres¹⁴. Más de cien años después de

¹² Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, "Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality", *New Literary History*, 16, n° 3, primavera de 1985, 516.

¹³ Para un excelente estudio de las imágenes masculinas de la feminidad desde el siglo dieciocho, véase Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

¹⁴ Teresa de Laurentis, "The Violence of Rhetoric: Considerations on Representation and Gender", *Semiotica*, primavera de 1985, número especial sobre la retórica de la violencia.

Flaubert y Nietzsche, nos enfrentamos todavía a otra versión de la feminidad imaginaria masculina, y no es una coincidencia que a los defensores de tales teorías (entre los que se incluyen también la mayoría de las mujeres dedicadas a la teoría) les resulte tan doloroso distanciarse de cualquier forma de feminismo político. Si bien las lecturas francesas en torno del costado "femenino" del modernismo han revelado cuestiones fascinantes acerca del género y la sexualidad —cuestiones que pueden volverse críticamente en contra de los análisis dominantes del modernismo—, parece evidente que toda la teoría de la escritura modernista en cuanto femenina ignora la poderosa corriente machista y misógina de la trayectoria del modernismo, una corriente que una y otra vez afirma abiertamente su desdén por las mujeres y las masas, y que tiene a Nietzsche como representante más conspicuo e influyente.

Aquí, entonces, algunas observaciones acerca de la historia de la percepción de la cultura de masas como femenina. Los documentos de fines del siglo diecinueve le imputan frecuentemente a la cultura de masas características femeninas y peyorativas —y por cultura de masas entiendo aquí novelas por entregas, folletines, revistas populares y familiares, el material de las bibliotecas circulantes, best sellers ficcionales y otros similares— pero no, sin embargo, a la cultura de la clase proletaria o a las formas residuales de culturas populares o *folk* más antiguas. Bastarán unos pocos ejemplos. En el prefacio de su novela *Germinie Lacerteux* (1865), considerada por lo general como el primer manifiesto naturalista, los hermanos Goncourt atacan lo que llaman "la falsa novela". La describen como aquellas "obritas picantes, memorias de vagabundos y prostitutas, confesiones de alcoba, obscenidades eróticas, escándalos que se levantan la falda en las vidrieras de las librerías". La novela verdadera (*le roman vrai*) es definida por contraste como "rigurosa y pura". Se caracteriza por su cientificismo y ofrece, en lugar de sentimiento, lo

que los autores llaman "un retrato clínico del amor" (*une clinique de l'amour*)¹⁵. Veinte años más tarde, en el editorial del primer número del diario de Michael Georg Conrad, *Die Gesellschaft* (1885), que marca el comienzo de *die Moderne* en Alemania, el editor manifiesta su intención de emancipar a la literatura y a la crítica de "la tiranía de los principiantes bien educados y de las viejas chismosas de ambos sexos" y de la retórica vacía y pomposa de la "crítica de las viejas chismosas". Y polemiza contra las revistas literarias familiares y populares: "El personal de la cocina literaria y artística ha alcanzado una maestría absoluta en el arte de economizar e imitar el famoso banquete de papas... Consta de doce platos, cada uno de los cuales ofrece la papa con una apariencia diferente"¹⁶. Luego de describir metafóricamente la cocina como el lugar de producción de la cultura de masas, no nos sorprende escuchar que Conrad reclame el restablecimiento de un *arg gefährdete Mannhaftigkeit* (*virilidad peligrosamente amenazada*) y la restauración de la valentía y el coraje (*Tapferkeit*) en el pensamiento, la poesía y la crítica.

No resulta difícil advertir hasta qué punto estas manifestaciones se fundan en la noción tradicional de que la estética y las habilidades artísticas femeninas son inferiores a las del hombre. Las mujeres, como proveedoras de inspiración para el artista, sí, pero, inversamente, *Berufsverbot* [*inhabilitación profesional*] para las musas¹⁷, excepto, desde luego, que se contenten con los géneros menores (pintura, flores y animales) y el arte decorativo. De todas formas, la categorización de una cultura de masas de género inferior en cuanto femenina, acom-

¹⁵ Edmond y Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, trad. Leonard Tancock, Harmondsworth, Penguin, 1984, p. 15.

¹⁶ *Die Gesellschaft*, I, n° 1, enero de 1885.

¹⁷ Cf. Cäcilia Rentmeister, "Berufsverbot für Musen", *Ästhetik und Kommunikation*, 24, setiembre de 1976, 92-113.

pañía la emergencia en el modernismo de una mística masculina (especialmente en la pintura) que ha sido notablemente documentada por las feministas¹⁸. Lo interesante de la segunda mitad del siglo diecinueve es, sin embargo, un cierto efecto de significación en cadena: desde la obsesivamente analizada inferioridad de la mujer en cuanto artista (Karl Scheffler en *Die Frau und die Kunst*, 1908) a la asociación de la mujer con la cultura de masas ("The Damned Mob of Scribbling Women", de Hawthorne) y a la identificación de la mujer con las masas como amenaza política.

Esta línea de análisis nos devuelve invariablemente a Nietzsche. La atribución que hace Nietzsche de las características femeninas a las masas aparece siempre ligada a su visión estética del artista-filósofo-héroe, el sufriente solitario que mantiene una oposición irreconciliable con la democracia modernista y con su cultura inauténtica. Pueden encontrarse ejemplos bastante típicos de este nexo en la polémica de Nietzsche contra Wagner, quien se convierte en el paradigma de la decadencia de la cultura genuina en la aurora de las masas y de la feminización de la cultura: "El peligro para los artistas, para los genios... es la mujer; la adoración de las mujeres los lleva a la corrupción. Difícilmente alguno posea el carácter suficiente para no ser corrompido —o 'redimido'— cuando se ven tratados como dioses: condescienden rápidamente al nivel de las mujeres"¹⁹. Wagner, debe concluirse, ha sucumbido a la adoración de las mujeres, transformando la música en un mero espectáculo, teatro, ilusión:

¹⁸ Cf. los ensayos de Carol Duncan y Norma Broude en *Feminism and Art History*, ed. Norma Broude y Mary D. Garrard, Nueva York, Harper & Row, 1982, o la documentación de citas de Valerie Jaudon y Joyce Kozloff, "Art Hysterical Notions' of Progress and Culture", *Heresies* 1, n° 4, invierno de 1978, 38-42.

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *The Case of Wagner*, en *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*, ed. Walter Kaufmann, Nueva York, Random House, 1967, p. 161.

He explicado adónde pertenece Wagner, *no* en la historia de la música. Sin embargo ¿qué significa él en esa historia? *La aparición del actor en la música...* Uno lo tiene al alcance de las manos: gran éxito, éxito con las masas, rehuir a quienes son auténticos, se debe ser un actor para llegar a eso. Victor Hugo y Richard Wagner significan lo mismo: en culturas decadentes, siempre que la decisión se apoya en las masas, la autenticidad se torna superflua, perjudicial, obligatoria. Sólo el actor despierta todavía *gran* entusiasmo²⁰.

Y entonces Wagner, el teatro, las masas, la mujer, todo se convierte en una red de significación fuera de, y en oposición a, el arte verdadero: "Nadie trae los sentidos más finos de su arte al teatro, y menos que nadie el artista que trabaja para el teatro —la soledad es una carencia; aquello que es perfecto sufre sin testigos. En el teatro uno se convierte en pueblo, manada, hembra, fariseo, ganado electoral, en idiota —en *wagneriano*"²¹. Lo que Nietzsche enuncia aquí no es, naturalmente, un ataque al drama o la tragedia, que para él no han dejado de ser las más elevadas manifestaciones de la cultura. Cuando Nietzsche llama "rebelión de masas"²² al teatro, anticipa lo que los situacionistas elaborarían posteriormente como la sociedad del espectáculo, y lo que Baudrillard impugna como simulacro. Al mismo tiempo, no es una casualidad que el filósofo culpe a la teatralidad de la decadencia de la cultura. Después de todo, el teatro fue en la sociedad burguesa uno de los pocos espacios que permitieron a la mujer un lugar central en las artes, precisamente porque actuando era vista

²⁰ Nietzsche, *The Case of Wagner*, p. 179.

²¹ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, en *The Portable Nietzsche*, ed. y trad. Walter Kaufmann, Harmondsworth y Nueva York, Penguin, 1976, pp. 665f.

²² Nietzsche, *The Case of Wagner*, p. 183.

como imitadora y reproductiva, antes que como original y productiva. En el ataque de Nietzsche a lo que entiende como la feminización wagneriana de la música, su "melodía infinita" —"uno pasca por el mar, gradualmente deja de hacer pie, y finalmente se envuelve sin reservas en los elementos"²³— una crítica extremadamente perspicaz de que el mecanismo de la cultura burguesa va acompañado por una exhibición de los prejuicios sexistas de esa cultura.

III

No es difícil reconocer el hecho de que la identificación de la mujer con la masa exhibe implicaciones políticas. Así, la burla de Mallarmé a propósito del *reportage universel* (esto es, cultura de masas), que es una alusión no muy sutil al *suffrage universel*, constituye algo más que un ingenioso retruécano. El problema apunta más allá del arte y la literatura. Hacia fines del siglo diecinueve, la imagen específica y tradicional que el hombre tenía de la mujer servía de receptáculo para todo tipo de proyecciones, miedos desplazados y angustias (personales y políticas) originados tanto por la modernización y los nuevos conflictos sociales como por hechos históricos específicos —la revolución de 1848, la Comuna de 1870— y el ascenso de los movimientos reaccionarios de masas que, como en Austria, amenazaban el orden liberal²⁴. Un examen de las revistas y

²³ Nietzsche, *Nietzsche Contra Wagner*, p. 666.

²⁴ Para una discusión de los cambios semánticos en el discurso político y sociológico de masas, elites y líderes desde fines del siglo diecinueve hasta el fascismo, véase Helmuth Berking, "Mythos und Politik: Zur historischen Semantik des Massenbegriffs", *Ästhetik und Kommunikation*, 56, noviembre, 1984, 35-42.

diarios de ese período demostrará que las masas proletarias y pequeñoburguesas aparecen descritas recurrentemente en términos de una amenaza femenina. Imágenes de la multitud furiosa, histérica; aluviones de revuelta y revolución; de la ciénaga de la vida en la gran ciudad, del flujo invasivo de la masificación, de la figura de la prostituta pelirroja en las barricadas; todos estos elementos pueblan la escritura de los medios, y también la de las ideologías de derecha de fines del siglo diecinueve y comienzos del veinte cuya psicología social Klaus Theweleit analizó agudamente en su estudio *Male Phantasies*. El temor a las masas en esta época de menguante liberalismo es también el temor a la mujer, temor a la naturaleza fuera de control, temor a lo inconsciente, a la sexualidad, a la pérdida de la identidad y del Yo estable en la masa.

Este tipo de pensamiento aparece ejemplificado también en *The Crowd* (*La Psychologie des foules*, 1985), el muy influyente libro de Gustave Le Bon, que, como observó Freud en su *Psicología de las masas y análisis del Yo* (1921), se limita a resumir ideas que circulaban en la Europa de la época. En el estudio de Le Bon, el temor del hombre a la mujer y el temor burgués a las masas resultan indiscernibles: "Las multitudes se singularizan a partir de características femeninas"²⁵. Y: "La simplicidad y la exageración de los sentimientos de las multitudes tienen por resultado que una muchedumbre no conozca la duda ni la incertidumbre. Como las mujeres, va de una vez a los extremos... Un comienzo de antipatía y desaprobación, que en el caso de un individuo aislado sería demasiado fuerte, se convierte de pronto en odio furioso en el caso de un individuo inmerso en la multitud"²⁶. Resume entonces sus temo-

²⁵ Gustave Le Bon, *The Crowd*, Harmondworth y Nueva York, Penguin, 1981, p. 39.

²⁶ Le Bon, p. 50.

res con una referencia a ese icono que acaso más que cualquier otro durante el siglo diecinueve –incluso más que las Judiths y Salomé retratadas frecuentemente en los cuadros simbolistas– se levantó como la amenaza femenina a la civilización: “Las multitudes son de alguna manera como la esfinge de la antigua fábula: es necesario llegar a la solución de los problemas ofrecidos por su psicología o resignarnos a ser devorados por ellas”²⁷. Los temores masculinos a una feminidad devoradora se proyectan a las masas urbanas, que representan una amenaza al orden racional burgués. El espectro demoníaco de una pérdida de poder se combina con el temor a la pérdida de los límites del Yo estable, que representa el *sine qua non* de la psicología masculina en ese orden burgués. Podríamos relacionar la psicología social de las masas de Le Bon con los propios temores del modernismo a la esfinge. Así, la pesadilla de ser devorado por la cultura de masas a través de la cooptación, de la mercantilización, y el tipo “equivocado” de éxito, es el permanente temor del artista modernista, que intenta delimitar su territorio fortaleciendo las fronteras entre el arte genuino y la inauténtica cultura de masas. Una vez más, el problema no es el deseo de establecer diferencias entre las formas de arte elevado y las formas depravadas de la cultura de masas y sus cooptaciones. El problema es sobre todo la continua generización de lo devaluado en cuanto femenino.

IV

Considerada en relación con esta visión paranoica de la cultura de masas y de las masas, la propia estética modernista –al

²⁷ Le Bon, p. 102.

menos uno de sus registros básicos– comienza a parecerse cada vez más a una formación de reacción más que a una hazaña heroica templada en las llamas de la experiencia moderna. Aun corriendo el riesgo de sobresimplificar, me atrevería a decir que es posible identificar algo así como un núcleo de la estética modernista que ha mantenido el dominio durante muchas décadas, que se manifiesta (con las variaciones pertinentes a cada disciplina) en la literatura, la música, la arquitectura y las artes visuales, y que ha tenido un fuerte impacto en la historia de la crítica y la ideología cultural. Si tuviéramos que construir una noción tipo ideal de aquello en lo que se ha transformado la obra de arte modernista como resultado de sucesivas canonizaciones (y excluyo aquí la arqueología posestructuralista del modernismo que ha modificado los ejes de debate), adoptaría probablemente este orden:

–La obra es autónoma y totalmente separada de las esferas de la cultura de masas y de la vida cotidiana.

–Es autorreferencial, autoconsciente, frecuentemente irónica, ambigua y rigurosamente experimental.

–Es la expresión de una conciencia puramente individual más que de un *Zeitgeist* o de un estado de conciencia colectivo.

–Su naturaleza experimental la hace análoga a la ciencia y, como ésta, produce y porta saberes.

–La literatura modernista es, desde Flaubert, una exploración persistente y un encuentro con el lenguaje. La pintura modernista, desde Manet, es una elaboración igualmente persistente del medio mismo: el blanco del lienzo, la estructuración de la notación, pintura y pincelada, el problema del marco.

–La premisa más importante de la obra de arte modernista es el rechazo de todos los sistemas clásicos de representación, el borramiento del “contenido”, el borramiento de la subjeti-

vidad y de la voz del autor, el repudio de las semejanzas y las verosimilitudes, el exorcismo de toda petición de cualquier tipo de realismo.

—Sólo fortificando sus límites, preservando su pureza y su autonomía y evitando cualquier contaminación con la cultura de masas y con los sistemas significantes de la vida cotidiana, la obra de arte puede mantener su actitud negativa: negativa tanto hacia la cultura burguesa de la vida cotidiana como hacia la cultura de masas y el entretenimiento, juzgados como las formas principales de la articulación cultural burguesa.

Uno de los primeros ejemplos de esta estética podría ser la famosa *impassibilité* flaubertiana, el deseo de escribir "un libro sobre nada, un libro sin ataduras externas que pudiera sostenerse por la fuerza interna de su estilo". Tanto sus defensores (desde Nietzsche hasta Roland Barthes) como sus detractores (como Georg Lukács) han dicho que Flaubert inaugura el modernismo en la literatura. Otras formas históricas de esta estética modernista se encuentran en la mirada clínica y disectiva de los naturalistas²⁸; la doctrina del arte por el arte en sus disfraces clasicistas o románticos desde fines del siglo diecinueve; la insistencia en la dicotomía arte-vida, tan frecuente a la vuelta del siglo, con su inscripción del arte del lado de la muerte y de la masculinidad y su evaluación de la vida como instancia inferior y femenina, y, por último, las exigencias absolutistas de abstracción, desde Kandinsky hasta la New York School.

²⁸ El naturalismo no ha sido incluido siempre en la historia del modernismo a causa de su estrecha relación con la descripción realista, pero pertenece claramente a ese contexto, como Georg Lukács nunca dejó de observar.

Pero fue recién en los años cuarenta y cincuenta cuando el evangelio modernista y la condena del kitsch se convirtieron en algo equivalente al Estado unipartidista en el reino de la estética. Y sigue siendo todavía una cuestión irresuelta hasta qué punto las ideas posestructuralistas sobre el lenguaje y la escritura, la sexualidad y lo inconsciente, constituyen un punto de partida posmoderno hacia horizontes culturales totalmente nuevos, o si, a pesar de su crítica a las viejas nociones del modernismo, no representan una nueva mutación del propio modernismo.

No pretendo reducir aquí la compleja historia del modernismo a una abstracción. Evidentemente, las diferentes capas y componentes de una obra modernista ideal deberían ser leídos en y a través de obras específicas en constelaciones históricas y culturales específicas. La noción de autonomía, por ejemplo, posee determinaciones históricas absolutamente diferentes para Kant, quien la articuló por primera vez en su *Kritik der Urteilskraft*, para Flaubert a mediados del siglo diecinueve, para Adorno durante la Segunda Guerra Mundial o para Frank Stella en la actualidad. Mi hipótesis es más bien que los defensores del modernismo fueron los que convirtieron aquella historia compleja en un paradigma esquemático, cuyo propósito principal parecía ser menos una tentativa en busca de la más rica lectura posible del pasado respecto del presente que una justificación de la práctica estética en curso.

Mi hipótesis consiste también en decir que existe no sólo una política sexual y masculina del modernismo contra la cual las mujeres deberían encontrar sus propias voces, su propio lenguaje, su propia estética femenina. Digo también que la poderosa mística machista, explícita en modernistas como Marinetti, Jünger, Benn, Wyndham Lewis, Céline y varios más (para no hablar de Marx, Nietzsche y Freud) e implícita en muchos otros, se relacionaba de algún modo con la persis-

tente generización de la cultura de masas como femenina e inferior (aun cuando el heroísmo de los modernos ya no parezca tan heroico). Después de todo, la autonomía de la obra de arte modernista es siempre el resultado de una resistencia, de una abstención y de una supresión (resistencia a la seducción de la cultura de masas, abstención del placer de intentar complacer a un público masivo, supresión de cualquier cosa que amenace el riguroso imperativo de ser moderno). Resultan obvias las homologías entre esta insistencia modernista en la pureza y la autonomía en el arte, el privilegio de Freud del Yo sobre el Ello y su insistencia en los límites estables, aunque flexibles, del Yo, y la preferencia de Marx en favor de la producción sobre el consumo. En este sentido, la tentación de la cultura de masas se ha descrito tradicionalmente como la amenaza de extraviarse en sueños e ilusiones y, en consecuencia, de consumir en lugar de producir²⁹. Así, a pesar de su inocultable actitud negativa hacia la sociedad burguesa, la estética modernista y su rigurosa ética del trabajo parecen ponerse menos del lado del principio de placer que del principio de realidad. A este hecho le debemos algunas de las más grandes obras del modernismo, pero la grandeza de estas obras no puede ser separada de las habituales inscripciones unidimensionales de género inherentes a su constitución en cuanto obras maestras autónomas de la modernidad.

²⁹ Sobre la relación entre el paradigma producción/consumo y la cultura de masas véase Tania Modleski, "Femininity as Mas(s)querade: A Feminist Approach to Mass Culture", Colin MacCabe, ed., *High Theory, Low Culture*, University of Manchester Press.

V

El problema más complejo corresponde a la relación entre el modernismo y la matriz de la modernización que le da nacimiento y lo nutre a través de diversas etapas. En términos menos elusivos, la pregunta es por qué, a pesar de la obvia heterogeneidad del proyecto modernista, un cierto abordaje universalizador de lo moderno ha dominado durante mucho tiempo la crítica de arte y la crítica literaria, y por qué aún hoy está lejos de haberse agotado su posición hegemónica en las instituciones culturales. Lo que se debe poner en cuestión es la relación supuestamente negativa de la estética modernista respecto del mito y la ideología de la modernización y el progreso, que recusa ostensiblemente en su fijación con poder eterno y atemporal de la palabra poética. Desde la ventajosa perspectiva de nuestra época posmoderna, que ha comenzado con una variedad de discursos a cuestionar seriamente la creencia en el progreso desenfrenado y en las bendiciones de la modernidad, resulta evidente la manera en la que el modernismo, incluso en sus manifestaciones más resistentes y antiburguesas, está hondamente implicado en los procesos y presiones de la misma modernización que tan manifiestamente repudia. Es sobre todo a la luz de la crítica ecológica y ambiental del capitalismo industrial y posindustrial, y de la distinta aunque convergente crítica feminista del patriarcado burgués, que se torna visible la oculta connivencia entre el modernismo y el mito de la modernización.

Demostraré brevemente lo dicho a partir de dos de los más influyentes, y hasta hoy clásicos, análisis del itinerario histórico del modernismo: el de Clement Greenberg sobre pintura y el de Theodor W. Adorno sobre música y literatura. Para ambos críticos, la cultura de masas es lo otro del moder-

nismo, el espectro que lo visita, la amenaza contra cuyo avance el arte elevado debe proteger sus costas. Y aunque la cultura de masas no se imagina ya como femenina, ambos críticos quedan, sin embargo, en sus conceptualizaciones del modernismo, bajo el imperio del viejo paradigma.

De hecho, Greenberg y Adorno son considerados a menudo como la última trinchera de la pureza de la estética modernista, y se han declarado desde fines de la década del treinta enemigos inflexibles de la cultura de masas moderna (la que se había convertido en una eficaz herramienta de dominación totalitaria en muchos países; países que desterraron al modernismo considerándolo degenerado o decadente). Aunque las diferencias entre los dos hombres son grandes, tanto en temperamento como en el alcance de sus análisis, ambos comparten cierta noción de fatalidad en la evolución del arte moderno. Dicho brutalmente, creen en el progreso, si no de la sociedad, sí por lo menos del arte. Las metáforas de la evolución lineal y de una teleología del arte son evidentes en sus obras. Cito a Greenberg: "Fue en la búsqueda de lo absoluto que la vanguardia llegó al arte 'abstracto' o 'no objetivo' (y la poesía también)"³⁰. Se sabe que Greenberg construye la historia de la pintura modernista como una trayectoria concentrada, desde la primera vanguardia modernista francesa de la década de 1860 a la Escuela de Nueva York de expresionismo abstracto, su momento de verdad.

De la misma manera, Adorno ve el funcionamiento de una lógica histórica en el movimiento que va desde la música romántica tardía hasta Wagner, y luego a Schönberg y a la Segunda Escuela de Viena, que representa su momento de ver-

³⁰ Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," en *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961. p. 5f.

dad. Ambos críticos advierten sin duda elementos retardatarios en estos recorridos —Stravinsky en el análisis de Adorno, el surrealismo en el de Greenberg—, pero la lógica de la historia, o la lógica de la evolución estética, se impone, y les confiere una cierta rigidez a las teorías de Greenberg y Adorno. Obstáculos y desviaciones no parecen sino resaltar el camino dramático e inevitable del modernismo hacia su *telos*, ya sea este *telos* descrito como un triunfo (Greenberg) o como negatividad pura (Adorno). En la obra de ambos críticos, la teoría del modernismo aparece como una teoría de la modernización desplazada a la esfera estética; aquí reside precisamente su fuerza histórica y lo que la hace diferente del mero formalismo académico del que se la suele acusar. Adorno y Greenberg comparten también una noción de la decadencia que juzgan sucesora del clímax en el desarrollo del modernismo. Adorno escribió sobre "Das Altern der Neuen Musik" [El envejecimiento de la nueva música], y Greenberg descarga su ira contra la reaparición de la representación en la pintura desde el advenimiento del pop art.

Al mismo tiempo, tanto Adorno como Greenberg conocían muy bien los costos de la modernización, y ambos comprendían que era el paso siempre creciente de la mercantilización y colonización del espacio cultural aquello que hacía avanzar al modernismo, o mejor, aquello que lo empujaba hacia los márgenes externos del terreno cultural. Adorno, sobre todo, nunca perdió de vista el hecho de que, desde su aparición simultánea a mediados del siglo diecinueve, el modernismo y la cultura de masas habían participado de un compulsivo *pas de deux*. La autonomía era para él un fenómeno relacional y no un mecanismo para justificar la amnesia formalista. Su análisis de la transición en la música desde Wagner hasta Schönberg deja en claro que nunca consideró al modernismo como otra cosa

que una formación reactiva que operaba a nivel de la forma y el material artístico. La misma idea de que la cultura de masas, en algún nivel básico, determinaba la forma y el curso del modernismo, es evidente en los ensayos de Clement Greenberg de fines de la década del treinta. A grandes rasgos, es a través de la distancia que hemos recorrido desde esta "gran división" entre cultura de masas y modernismo que estamos en condiciones de medir nuestra propia posmodernidad. Y no encontré todavía un mejor aforismo sobre estos adversarios imaginarios —modernismo y cultura de masas— que el que Adorno enunció en una carta a Walter Benjamin: "Ambos [arte modernista y cultura de masas] sufren las heridas del capitalismo, ambos contienen elementos de cambio. Ambos son mitades rotas de la libertad a la que, sin embargo, no se unirán"³¹.

Pero la discusión no puede concluir aquí. La crisis posmoderna del modernismo y sus análisis clásicos debe ser entendida como una crisis tanto de la propia modernización capitalista como de las estructuras profundamente patriarcales que la sustentan. La dicotomía tradicional, en la cual la cultura de masas aparece como monolítica y totalitaria y del lado de la regresión de lo femenino ("El totalitarismo apela al deseo de regresar al útero materno", dijo T. S. Eliot³²) y el modernismo aparece como progresista, dinámico e indicador de la superioridad masculina en la cultura, ha sido cuestionada empírica y teóricamente de diversas maneras durante los últimos veinte años. Se han acuñado nuevas versiones de la historia de la cultura moderna, de la naturaleza del lenguaje y de la

³¹ Carta del 18 de marzo de 1936, en Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 1, 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 1003.

³² T.S. Eliot, *Notes towards the Definition of Culture*, publicado con *The Idea of a Christian Society como Christianity and Culture*, Nueva York, Harcourt, Brace, 1968, p. 142.

autonomía artística, y se han formulado nuevos interrogantes teóricos acerca de la cultura de masas y el modernismo; la mayoría de nosotros probablemente compartiríamos la sensación de que la ideología del modernismo, según la he esbozado aquí, es cosa del pasado, aun cuando ocupa todavía bastiones importantes en instituciones culturales como el museo o la academia. Los ataques al modernismo realizados en nombre del posmodernismo desde fines de la década del cincuenta han dejado su marca en nuestra cultura, y todavía intentamos calcular las ganancias y las pérdidas que este cambio ha provocado.

VI

¿Qué decir entonces de la relación entre el posmodernismo y la cultura de masas y su inscripción de género? ¿Qué de la relación entre posmodernismo y el mito de la modernización? Después de todo, si las inscripciones machistas en la estética modernista están subliminalmente ligadas a la historia de la modernización, con su insistencia en la racionalidad instrumental el progreso teleológico fortificó los límites del Yo, la disciplina y el autocontrol; si, más todavía, modernismo y modernización están cada vez más sometidos a la crítica en nombre de lo posmoderno, debemos preguntarnos hasta qué punto el posmodernismo ofrece posibilidades de un cambio cultural genuino, o hasta qué punto los corsarios posmodernos de un pasado perdido sólo producen un simulacro, una imagen cultural ligera que torna más aceptable la embestida final de la modernización, disimulando sus dislocaciones económicas y sociales. Considero que el pos-

modernismo apunta a ambas cosas, pero me centraré aquí sólo en algunos de los signos de este prometedor cambio cultural.

Unas pocas reflexiones serán suficientes, tomando en cuenta que la naturaleza amorfa y políticamente volátil del posmodernismo hace que el fenómeno sea en sí mismo notablemente elusivo y la definición de sus límites harto difícil, si no imposible. Es más, un posmodernismo de la crítica es otro modernismo de la crítica (o una variante de éste), mientras que ciertas formas nuevas de la cultura contemporánea (como la mayor visibilidad de distintas minorías culturales y de una amplia variedad de obras feministas en la literatura y en las artes) han sido hasta hoy raramente discutidas como posmodernas, aun cuando este fenómeno afectó manifiestamente tanto a la cultura en un sentido amplio como a los modos en que nos aproximamos actualmente a las políticas de la estética. En cierto sentido, es la existencia de este fenómeno lo que pone en cuestión la creencia tradicional en el avance necesario del modernismo y de la vanguardia. Si el posmodernismo está llamado a ser algo más que otra mera rebelión de lo moderno contra sí mismo, entonces tendrá que ser definido en términos de este desafío al ímpetu constitutivo del vanguardismo.

No pretendo sumar aquí otra definición de lo que *realmente* es el posmodernismo, pero me parece evidente que tanto la cultura de masas como el arte de las mujeres (feminista) están implicados en toda tentativa de trazar un mapa de la especificidad de la cultura contemporánea y medir así esta distancia cultural respecto del modernismo. Si se utiliza o no el término "posmodernismo", no cabe duda sobre el hecho de que la posición de las mujeres en la cultura y la sociedad contemporáneas, y su efecto sobre esa cultura, es esencialmente

distinta de lo que era en el período del modernismo y de la vanguardia histórica. No menos manifiesto es el hecho de que el uso que el arte elevado hace de ciertas formas de cultura de masas (y viceversa) ha borrado progresivamente los vínculos entre ambos; allí en donde la gran muralla del modernismo alguna vez mantuvo alejados a los bárbaros y resguardó a la cultura, hay ahora sólo un terreno resbaladizo que puede resultar fértil para algunos e incierto para otros.

Es en este debate sobre el posmodernismo donde se encuentra la gran división entre arte moderno y cultura de masas que los movimientos artísticos de los años sesenta comenzaron a desmontar intencionalmente en su crítica práctica del canon modernista y que los neoconservadores culturales pretenden hoy erigir nuevamente³³. Uno de los pocos acuerdos generales acerca de las características del posmodernismo es su tentativa de negociar formas de arte elevado con ciertas formas y géneros de la cultura de masas y la cultura de la vida cotidiana³⁴. Sospecho que posiblemente no habrá coincidencia en que tales tentativas de fusión ocurren más o menos simultáneamente con la irrupción del feminismo y las mujeres como fuerzas centrales en las artes, y con la consiguiente reevaluación de formas y géneros culturales de expresión antes devaluados (artes decorativas, textos autobiográficos, cartas, etc.). Sin embargo, el ímpetu original de fusionar el arte elevado con la cultura popular —por ejemplo, digamos en el pop art a comienzos de los años sesenta— no tiene nada que ver con la posterior crítica feminista del modernismo. Fue

³³ Para una discusión de la hostilidad de los neoconservadores hacia el posmodernismo, véase el ensayo "El mapa de lo posmoderno".

³⁴ Deben realizarse análisis más concretos para evaluar los resultados de esta nueva constelación. En mi opinión, no hay duda de que existen tantos fracasos como tentativas exitosas de artistas, y a veces el éxito y el fracaso conviven en la obra del mismo artista.

más bien debido a la vanguardia histórica —movimientos artísticos como Dadá, constructivismo y surrealismo— que se ha intentado, sin éxito, liberar al arte de su gueto esteticista y reconciliarlo con la vida³⁵. Las primeras tentativas norteamericanas posmodernistas de abrir la esfera del arte elevado al imaginario de la vida cotidiana y la cultura de masas americanas son, de alguna manera, reminiscencias de los intentos de la vanguardia histórica de trabajar en los intersticios del arte elevado y la cultura de masas. Visto en perspectiva, parece bastante significativo que la mayoría de los artistas de los años veinte recurrieran precisamente al entonces difundido “norteamericanismo” (asociado al jazz, los deportes, los autos, la tecnología, el cine y la fotografía) con la intención de superar el esteticismo burgués y su separación de la “vida”. Brecht es aquí el ejemplo paradigmático, y fue a su vez influido fuertemente por la vanguardia rusa posrevolucionaria y su ilusión de crear una cultura de vanguardia revolucionaria para las masas. Parece que el norteamericanismo europeo de los años veinte regresó a América en los años sesenta, alimentando la lucha de los primeros posmodernistas contra las doctrinas de la cultura elevada del modernismo angloamericano. La diferencia es que la vanguardia histórica —aun cuando rechazaba la política vanguardista leninista como opresiva para el artista— concibió siempre su *Selbstverständnis* política en relación con las demandas revolucionarias de una nueva sociedad que sería el *sine qua non* del nuevo arte. Entre 1916 —el “estallido” de Dadá en Zurich— y 1933/34 —la liquidación de la vanguardia histórica por el fascismo alemán y el stalinismo—, muchos artistas importantes tomaron muy seriamente el re-

³⁵ Sobre esta distinción entre el modernismo de fines del siglo diecinueve y la vanguardia histórica, véase Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

clamo en nombre de la vanguardia: conducir a toda la sociedad hacia nuevos horizontes de la cultura y crear un arte de vanguardia para las masas. Este *ethos* de una simbiosis entre arte revolucionario y política revolucionaria desapareció después de la Segunda Guerra Mundial, no sólo debido al macartismo, sino sobre todo por lo que los secuaces de Stalin habían hecho con la vanguardia estética de izquierda de los años veinte. Con todo, la tentativa de los posmodernistas norteamericanos de los años sesenta de repensar la relación entre arte elevado y cultura de masas consiguió su propio momento político en el contexto de la emergencia de los nuevos movimientos sociales, entre los cuales el feminista ha tenido acaso el efecto más duradero en nuestra cultura, puesto que atraviesa los problemas de clase, raza y género.

En cuanto al género y la sexualidad, la vanguardia histórica ha sido por lo general tan patriarcal, misógina y machista como la mayoría de las tendencias del modernismo. Basta observar las metáforas del “Manifiesto futurista” de Marinetti, o leer la mordaz descripción de Marie Luise Fleisser de su relación con Bertolt Brecht en una prosa titulada “Vanguardia” (en la que la joven mujer de la provincia bávara, crédula y literariamente ambiciosa, se convierte en un cobayo de las maquinaciones del notable autor urbano). O, nuevamente, basta con pensar cómo fetichizó la vanguardia rusa la producción, las máquinas y la ciencia, y cómo los textos y pinturas de los surrealistas franceses trataron a las mujeres como objetos de la fantasía y el deseo masculinos.

No hay demasiadas evidencias de que las cosas fueran muy diferentes en el caso de los posmodernistas norteamericanos de fines de los años cincuenta y principios de los sesenta. Sin embargo, el ataque vanguardista contra la estética de la autonomía, su crítica política de la sublimidad del arte elevado y

su urgencia por validar otras formas de expresión cultural antes desdeñadas o confinadas al ostracismo, crearon un clima estético en el que la estética política del feminismo podía florecer y desarrollar su crítica a la mirada y caligrafía patriarcales. Las transgresiones estéticas de los *happenings*, *actions* y representaciones de los años sesenta estuvieron claramente inspiradas por Dadá, el informalismo y la *action painting*, y salvo algunas pocas excepciones —la obra de Valie Export, Charlotte Moorman y Carolee Schneemann— estas formas no portaron sensibilidades y experiencias feministas. Pero resulta históricamente significativo que las mujeres artistas usaran cada vez más estas formas con la intención de dar voz a sus experiencias³⁶. El camino desde los experimentos vanguardistas al arte femenino contemporáneo parece haber sido más corto, menos tortuoso y finalmente más productivo que la menos transitada ruta del modernismo. Al considerar la escena del arte contemporáneo, uno podría preguntarse si la performance y el *body art* habrían sido tan dominantes durante los setenta sin la mediación del feminismo en las artes y el modo en que las mujeres artistas articulan las experiencias del cuerpo y de la representación en términos específicos de género. Me limitaré a mencionar la obra de Yvonne Rainer y la de Laurie Anderson. Del mismo modo, el resurgimiento en la literatura de la preocupación por la percepción e identificación y por la experiencia sensual, y la subjetividad en relación con el género y la sexualidad, difícilmente habrían ocupado el primer plano en los debates sobre estética (aun en contra de la poderosa afirmación posestructuralista sobre la muerte del sujeto y de la expropiación derrideana de lo femenino) si no hubiera sido

³⁶ Cf. Gisliind Nabakowski, Helke Sander, y Peter Gorsen, *Frauen in der Kunst*, 2 volúmenes, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, especialmente los textos de Valie Export y Gisliind Nabakowski en el volumen 1.

por la presencia social y política del movimiento femenino y la insistencia de las mujeres en que las nociones masculinas de percepción y subjetividad (o la carencia de éstas) no resultan válidas para ellas. Así, el giro hacia los problemas de "subjetividad" en la prosa alemana de los años setenta fue iniciado no sólo por *Lenz* (1973) de Peter Schneider, como suele decirse, sino tal vez más todavía por *Klassenliebe* (también de 1973) de Karin Struck, y, más atrás en el tiempo, por *Malina* (1971) de Ingeborg Bachmann.

Sin embargo, si uno intenta responder la pregunta de hasta qué punto el arte y la literatura femeninos han afectado el curso del posmodernismo, parece indudable que el cuestionamiento femenino y radical de las estructuras patriarcales en la sociedad y en los diversos discursos del arte, la literatura, la ciencia y la filosofía debe ser una de las medidas por las que calculamos la especificidad de la cultura contemporánea, así como su distancia del modernismo y su mística de la cultura de masas en cuanto femenina. La amenaza de la cultura de masas y las masas como femeninas: estas nociones pertenecen a otra época, no obstante la atribución que Jean Baudrillard hizo de lo femenino a las masas. Naturalmente, Baudrillard le imprime un nuevo giro a la antigua dicotomía, aplaudiendo lo femenino de las masas en lugar de denigrarlo, pero su movimiento posiblemente no sea más que otro simulacro nietzscheano³⁷. Después de la crítica feminista del sexismo en televisión, en Hollywood, en las publicidades y en el rock and roll, la tentación de la vieja retórica ya no tuvo efecto. La afirmación de que la amenaza (o, en este caso, los beneficios) de la cultura de masas era de alguna manera "femenina" ha perdido finalmente su poder de persuasión.

³⁷ Debo esta referencia crítica de Baudrillard al ensayo de Tania Modleski "Femininity as Mas(s)querade."

Una declaración inversa tendría más sentido: ciertas formas de la cultura de masas, con su obsesión por la violencia de género, son más amenazantes para las mujeres que para los hombres. Después de todo, siempre han sido los hombres más que las mujeres quienes han tenido un control real sobre las producciones de la cultura de masas.

En conclusión, parece entonces claro que la caracterización de género de la cultura de masas en cuanto femenina e inferior ha aparecido por primera vez en la historia hacia fines del siglo diecinueve, a pesar de que la dicotomía subyacente no perdió su poder hasta hace poco tiempo. También parece evidente que la declinación de su patrón de pensamiento coincide históricamente con la decadencia del modernismo. Pero yo sugeriría que es principalmente la presencia visible y pública de las artistas mujeres en el arte *elevado* y la irrupción de nuevos tipos de mujeres realizadoras y productoras en la cultura de masas lo que volvió obsoleto el antiguo recurso de caracterizar a partir del género. La adscripción universalizadora de lo femenino a la cultura de masas dependió siempre de la exclusión real de las mujeres de la cultura alta y de sus instituciones. Esas exclusiones son ahora cosa del pasado. La retórica antigua perdió entonces su poder persuasivo porque la realidad cambió.

PARTE II

TEXTOS Y CONTEXTOS

La vamp y la máquina:
Metrópolis, de Fritz Lang

Metrópolis, la famosa e infame extravagancia de Fritz Lang, nunca gozó de buena prensa. Mientras que sus logros y cualidades visuales han sido generalmente elogiados¹, no sucedió lo mismo con su contenido, condenado e impugnado bajo los rótulos de simplista o sencillamente reaccionario. Cuando en 1927 la película fue estrenada en Estados Unidos, Randolph Barlett, crítico del *New York Times*, le reprochó al director su “desinterés por la verosimilitud dramática” y su “ineptitud” para proporcionar una motivación argumental, justificando de este modo la pesada reedición del film para el público norteamericano². En Alemania, el crítico Axel Eggebrecht condenó *Metrópolis*, juzgándola como una distorsión mistificadora de la “incommovible dialéctica de la lucha de clases” y como un panegírico monumental de la Alemania de Stresemann³. La crítica de Eggebrecht, centrada en la enfática reconciliación del capital y el trabajo hacia el final

¹ Cf. Paul Mc. Jensen, “Metropolis: The Film and the Book”, en Fritz Lang, *Metropolis*, Nueva York, Simon & Schuster, 1973, p. 13; Lotte Eisner, *The Haunted Screen*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1969, pp. 223 ff.

² Randolph Barlett, “German Film Revision Upheld as Needed Here”.

³ Stresemann fue uno de los más relevantes políticos “reformistas” del período de estabilización de la República de Weimar, después de 1923. Axel Eggebrecht, “Metropolis”, *Die Welt am Abend*, 12 de enero de 1927.

del film, ha sido repetida innumerables veces por los críticos de izquierda. No podemos sino coincidir con la observación de Siegfried Kracauer acerca de la afinidad que existe entre el texto ideológico de la película, "El corazón media entre la mano y el cerebro", y el "arte" de la propaganda fascista cuyo engranaje, según las palabras de Goebbels, estaba destinado a "conquistar y proteger el corazón de la gente"⁴. Agudamente, Kracauer concluía su comentario sobre *Metrópolis* con las palabras que el propio Lang usó para describir un encuentro del director con Goebbels que tuvo lugar poco después del ascenso de Hitler al poder: "Él (Goebbels) me contó que hacía muchos años había visto con el Führer mi película *Metrópolis* en una pequeña ciudad, y que Hitler había dicho en esa ocasión que quería que fuera yo quien hiciera películas nazis"⁵.

Uno de los problemas de las críticas de la ideología fundadas en las nociones de clase y economía política es que, al sugerir que el reformismo socialdemócrata contribuyó inexorablemente al ascenso de Hitler al poder, tienden a esfumar las diferencias políticas entre la República de Weimar y el Tercer Reich. El problema principal de este abordaje es que ignora otros aspectos que son igualmente importantes en el imaginario social del film, especialmente considerando que aparecen en primer plano en el nivel narrativo. Si bien la tradicional crítica de la ideología no es falsa, su ceguera nos encierra en una lectura unívoca del film que no consigue resolver la continua fascinación que *Metrópolis* ha ejercido en el público. Esta fascinación, me atrevo a afirmar, tiene que ver precisamente con aquellos elementos de la narración que los críticos han pasado siempre por alto.

⁴ Goebbels ante la Convención del Partido en Nuremberg en 1934.

⁵ Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1947, p. 165.

Así, la historia de amor entre Freder, hijo del dueño y señor de *Metrópolis*, y María, la mujer del mundo subterráneo que predica a los obreros la paz y la armonía social, ha sido impugnada como sentimental e infantil (Eisner, Jensen); la elaborada recreación de María como vamp maquínica en el laboratorio de Rotwang se ha juzgado contraproducente para el flujo de los hechos (Kracauer); ciertas acciones de la vamp mecánica —la danza del vientre, por ejemplo— se han considerado extrañas e inexplicables (Jensen); el simbolismo alquímico-religioso medieval se criticó como inadecuado en tanto retrato de una futura —o en todo caso presente— vida urbana (Eggebrecht). Sugiero, sin embargo, que es justamente la duplicación de María, la apelación al simbolismo religioso, la encarnación de la tecnología en una mujer-robot y la compleja relación de Freder con las mujeres y las máquinas, la sexualidad y la tecnología, lo que nos da la clave del imaginario social e ideológico del film. Aun cuando en su análisis concreto de *Metrópolis* Kracauer permanece ciego al entramado constitutivo de tecnología y sexualidad, tenía esencialmente razón cuando escribió en *De Caligari a Hitler*: "*Metrópolis* era rica en un contenido subterráneo que, como el contrabando, había cruzado las fronteras de la conciencia sin ser puesto en cuestión". El problema es cómo definir este contenido subterráneo, una tarea que Kracauer ni siquiera insinúa abordar en su análisis del film.

Desde luego, la atención de los críticos se ha centrado siempre en las fuertes secuencias que muestran imágenes de la tecnología; secuencias que, en gran medida, controlan el curso de la narración:

—El film comienza con una serie de planos de las grandes máquinas de *Metrópolis* moviéndose y girando según ritmos inexorables.

—El cuarto de máquinas donde Freder es testigo de la violenta explosión y tiene la visión de la tecnología como un Moloch que devora a sus víctimas, y el disco de la central eléctrica girando como un sol representan a la tecnología bajo la forma de una fuerza autónoma deificada que exige adoración, sumisión y sacrificios rituales.

—El imaginario de la torre de Babel (en efecto, el centro de máquinas de *Metrópolis* se llama Nueva Torre de Babel) vincula a la tecnología con el mito y la leyenda. El mito bíblico es usado para construir el mensaje ideológico acerca de la división del trabajo en las manos que construyen y los cerebros que planean y conciben, una división que, según sugiere el film, debe ser superada.

—El conflicto capital/trabajo está claramente presente en las secuencias que muestran por un lado al Amo de *Metrópolis* y su control del centro de comunicaciones y, por el otro, a los obreros en el cuarto de máquinas, donde las máquinas son siervos subsidiarios del amo, pero esclavizan a los obreros.

—Por último, y acaso lo más importante, la tecnología aparece encarnada en una mujer robot, una vamp maquínica que conduce a los obreros a una revuelta y es posteriormente incendiada.

Eggebrecht y Kracauer tenían sin duda razón al vincular a la representación que hace Lang de la tecnología con el culto a la máquina de los años veinte, evidente también en la literatura y el arte de la *Neue Sachlichkeit*⁶. Sin embargo, desde mi punto de vista no es suficiente para situar al film dentro de

⁶ Sobre la *Neue Sachlichkeit* véase John Willett, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933*, Nueva York, Pantheon Books, 1978. Acerca del culto a la máquina de los años veinte, véase Helmut Lethen, *Neue Sachlichkeit 1924-1932*, Stuttgart, Metzler, 1970; y Teresa de Laurentis et al. (eds.), *The Technological Imagination*, Madison, Wisconsin, Coda Press, 1980, particularmente el capítulo "Máquinas, mitos y marxismo".

los meros parámetros de la *Neue Sachlichkeit*. El simple hecho de que *Metrópolis* haya sido considerado por lo general un film estilísticamente expresionista puede darnos una buena clave. Si se recuerda la actitud del expresionismo hacia la tecnología, empieza a resultar claro que el film vacila entre dos visiones opuestas de la tecnología moderna, visiones que formaban parte también de la cultura de Weimar. La concepción expresionista destaca enfáticamente el potencial destructor y opresivo de la tecnología y está claramente enraizada en la experiencia y el recuerdo irreprimible de los campos de batalla mecanizados de la Primera Guerra Mundial. Durante los años veinte, y especialmente durante la fase de estabilización de la República de Weimar, esta concepción expresionista fue ligeramente eclipsada y reemplazada por el culto a la tecnología de la *Neue Sachlichkeit* y su desenfrenada confianza en el progreso técnico y la ingeniería social. Ambos puntos de vista moldean y dan forma al film. Por un lado, *Metrópolis* es deudora de *Gas*, la obra de teatro expresionista de Georg Kaiser sobre la tecnología. En las dos obras, la tecnología primaria es la energía, el gas y la electricidad respectivamente, y la secuencia del accidente industrial en *Metrópolis* es notablemente similar a la explosión del gas en el primer acto de la pieza de Kaiser. Pero, por otro lado, las tomas de la ciudad de *Metrópolis* —con los muros como precipicios que se elevan muy alto por encima de las calles y los puentes y caminos suspendidos en la altura, tendidos entre las enormes factorías y los edificios de oficinas— evocan los fotomontajes dadaístas de Hannah Höch y las pinturas de paisajes urbanos e industriales de la *Neue Sachlichkeit* (Karl Grossberg, Georg Scholz, Oskar Nerlinger).

Concebida en 1924 durante una visita a Estados Unidos (que incluyó también Nueva York) y estrenada en enero de 1927,

Metrópolis de Lang es entonces una mixtura sincrética de expresionismo y *Neue Sachlichkeit* y, lo que resulta aún más significativo, una mixtura sincrética de las visiones diametralmente opuestas acerca de la tecnología que podemos asignar a estos dos movimientos. El film encara esta pugna e intenta resolverla. Y aunque pretende aferrarse al *ethos* humanitario y antitecnológico del expresionismo, la película se vuelca finalmente hacia el lado de la *Neue Sachlichkeit*, y la vamp maquina cumple un papel central en la resolución de una contradicción aparentemente irreconciliable. Para su denuncia de la tecnología como fenómeno opresivo y destructor, que impera en casi toda la narración, Lang se apoya irónicamente en una de las más novedosas técnicas cinematográficas: la *Spiegeltechnik*, de Schüffran, una técnica que al emplear una cámara con dos lentes enfoca dos imágenes separadas, modelos y actores, en un único fragmento de film. Como explicaré un poco más adelante, la duplicación especular y la proyección no son sólo el andamiaje tecnológico de esta película, sino que constituyen el núcleo mismo de los procesos psíquicos y visuales que subyacen en su narrativa.

La mujer-máquina: una digresión histórica

Hasta donde sé, el motivo de la mujer-máquina en *Metrópolis* no ha sido nunca analizado en profundidad. En su reciente interpretación de *Metrópolis*, Stephen Jenkins ha dado un paso importante al poner en primer plano la pregunta por el significado de la presencia femenina en las películas de Lang⁷.

⁷ Stephen Jenkins, "Lang: Fear and Desire", en S. J. (ed.), *Fritz Lang: The Image and the Look*, Londres, British Film Institute, 1981, pp. 38-124, especialmente pp. 82-87.

Aunque muchas de las observaciones de Jenkins sobre María y Freder son acertadas, su análisis resulta insuficiente en tres áreas: su lectura se encuentra demasiado ligada a lo edípico, desplazándose de la amenaza inicial de María a la Ley del Padre hasta su reintegración, junto a Freder, en el sistema de dominación de *Metrópolis*; en segundo lugar, Jenkins nunca problematiza las representaciones que Lang hace de la tecnología y descuida entonces el central debate político e ideológico de los años veinte; y en tercer lugar, no explora cómo ni por qué las fantasías masculinas sobre las mujeres y la sexualidad aparecen entrelazadas con visiones de la tecnología. Estoy convencido de que sólo a partir del abordaje de la vamp mecánica puede comprenderse plenamente la cohesión de sentido que el film porta y arrastra.

¿Por qué el robot, el *Maschinenmensch* creado por el mago-inventor Rotwang y destinado a reemplazar a los obreros humanos, es presentado con la apariencia corporal de una mujer? Después de todo, el mundo de la tecnología ha sido siempre el mundo de los hombres, mientras se ha excluido de éste a las mujeres, como si fueran parte de la naturaleza. Es muy simple sugerir, como lo hace Jenkins, que la función principal de la vamp es representar para Freder la amenaza de castración. Tal propósito podría haberse alcanzado a través de otros medios narrativos, y deja además sin responder la pregunta sobre cuál es la tecnología que puede guardar alguna relación con la sexualidad femenina y la angustia de castración. Precisamente el hecho de que Fritz Lang no sienta la necesidad de explicar el aspecto femenino del robot de Rotwang revela que se está reciclando un modelo, una larga tradición que no es muy difícil detectar y en la cual el *Maschinenmensch* es frecuentemente representado como mujer.

Se impone aquí una digresión histórica⁸. En 1748, en un libro titulado *L'homme machine*, el doctor francés Julien Offray de la Mettrie describe al ser humano como una máquina compuesta de partes mecánicas y articuladas, y concluye que el cuerpo no es sino un mecanismo de relojería, sujeto como el resto de la materia a las leyes de la mecánica. Este materialismo extremo, con su negación de las emociones y de la subjetividad, sirvió políticamente durante el siglo dieciocho para atacar las demandas de legitimidad del clericalismo feudal y el Estado absolutista. Se confiaba en que una vez que las instancias metafísicas —a las que la Iglesia y el Estado recurrían como artificios de legitimación de su poder— fueran reveladas como meros fraudes, éstas devendrían entonces obsoletas. No obstante, al mismo tiempo, y pese a sus implicaciones revolucionarias, estas teorías materialistas condujeron finalmente a la noción de una ciega máquina universal, un autómatas gigante cuyo origen y sentido estaban más allá del entendimiento humano. La conciencia y la subjetividad se vieron degradadas a meras funciones de un mecanismo global. La determinación de la vida social a partir de las legitimaciones metafísicas del poder fue sustituida por la determinación a través de las leyes de la naturaleza. Había comenzado la era de la tecnología moderna y sus aparatos de legitimación.

No es una coincidencia que, en esa misma época, literalmente cientos de mecánicos intentaran construir un autómatas humano, un androide que pudiera caminar y bailar, dibujar y cantar, tocar la flauta o el piano, y cuyas presentaciones fueran una gran atracción en las cortes y ciudades europeas del siglo dieciocho. Androides y robots como el flautista de

⁸ Para lo que sigue, me baso en Peter Gendolla, *Die lebenden Maschinen: Zur Geschichte der Maschinenmenschen bei Jean Paul, E. T. A. Hoffmann und Villiers de l'Isle Adam*, Marburg, Guttandin und Hoppe, 1980.

Vaucanson o el organista de Jacquet-Droz cautivaban la imaginación de la época y parecían encarnar la realización de un antiguo sueño humano. Con la posterior incorporación sistemática de las máquinas en el trabajo, hecho que impulsó la Revolución Industrial, la cultura de los androides decayó. Pero es justamente en ese período, el cambio del siglo dieciocho al diecinueve, cuando la literatura se apropia del tema y lo transforma drásticamente. El androide deja de ser visto como un testimonio genial de la invención mecánica. Es ahora una pesadilla, una amenaza para la vida humana. Los escritores empiezan a descubrir en el hombre-máquina rasgos aterradores que lo vuelven parecido a las personas verdaderas. Su tema no es tanto el autómatas construido mecánicamente sino más bien la amenaza que supone para los seres humanos. No resulta difícil advertir que este fenómeno literario refleja la creciente tecnologización de la naturaleza y el cuerpo humano, una tecnologización que arribaba a un nuevo estadio a principios del siglo diecinueve.

Mientras que los fabricantes de androides del siglo dieciocho no parecían tener una marcada preferencia por un sexo en particular (el número de androides masculinos y femeninos es más o menos similar), es asombroso el comprobar hasta qué punto la literatura posterior prefiere las mujeres-máquina en lugar de los hombres-máquina⁹. Históricamente, podemos concluir entonces que en cuanto la máquina empezó a

⁹ Entre los numerosos ejemplos estarían *Ehefrau als bloßem Holze* (1789) de Jean Paul; Bella, de Achim von Arnim en *Isabella von Ägypten* (1800); Olympia, de E. T. A. Hoffmann en *Der Sandmann* (1815); y Hadaly, de Villiers de l'Isle Adam en *L'Eve future* (1886), novela que influyó fuertemente sobre Thea von Harbou en la escritura de *Metropolis*. Otros ejemplos más recientes son *The Mask* (1974) de Stanislav Lem, la muñeca en *Casanova* (1976/77) de Fellini, y varias obras de la exposición de arte francogermana *Les machines célibataires* (1975).

ser percibida como una amenaza inexplicable y demoníaca, como un presagio de caos y destrucción —una idea que caracteriza a muchas de las reacciones decimonónicas hacia el ferrocarril, por citar un ejemplo¹⁰—, los escritores comenzaron a imaginar al *Maschinenmensch* como mujer. Existen motivos para sospechar que nos encontramos frente a un proceso complejo de proyección y desplazamiento. Los miedos y angustias perceptivos que emanan del poderío de las máquinas son fundidos y reconstruidos en los términos del temor masculino por la sexualidad femenina, reflejando, según el análisis freudiano, la angustia de castración. Era relativamente fácil hacer esta proyección. Si bien se había considerado que la mujer tenía con la naturaleza una relación más cercana que el hombre, la naturaleza misma, desde el siglo dieciocho, había comenzado a ser interpretada como una máquina gigantesca. Mujer, naturaleza y máquina eran ahora una red de significados con una cosa en común: la otredad. Su mera existencia suscitaba temores y amenazaba la autoridad y el control masculinos.

La última fantasía tecnológica: la creación sin madre

Volvamos entonces a *Metrópolis* teniendo en mente esa hipótesis. Como indiqué anteriormente, el film no responde a la pregunta de por qué el robot es una mujer. Da por supuesta

¹⁰ El impacto que los primeros ferrocarriles ejercieron sobre la percepción del tiempo y el espacio ha sido magníficamente analizado por Wolfgang Schivelbusch en su libro *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit*, Munich, Hanser, 1977.

a la máquina-mujer y la presenta como cuasi natural. Sin embargo, la novela de Thea von Harbou en la que se basa el film es mucho más explícita. En la novela, Rotwang explica por qué creó un robot femenino en lugar de los *hombres-máquina* que Frederson había ordenado como reemplazo de la mano de obra viva. Rotwang dice: “Todo creador hace una mujer. No creo esa farsa de que el primer ser humano fue un hombre. Si un Dios macho creó el mundo... entonces sin duda creó primero a la mujer”¹¹. Este pasaje no parece ajustarse a mi hipótesis de que la máquina-mujer refleja típicamente el doble temor masculino hacia la tecnología y hacia la mujer. Al contrario, el pasaje sugiere que la máquina-mujer es el resultado de los deseos más o menos sublimados de su creador masculino. Evoca el mito de Pigmalión en el cual la mujer, lejos de amenazar al hombre, es pasiva y sumisa. Pero la contradicción se resuelve fácilmente si entendemos el control masculino como el denominador común de ambas instancias. Después de todo, Rotwang crea al androide como un artefacto, como un objeto inicialmente sin vida que puede controlar y dominar.

Claramente, el tema no es aquí el puro deseo sexual masculino hacia la mujer. Se trata del deseo libidinal, más profundo, de crear ese otro —la mujer— privándolo de su otredad. Es el deseo de realizar esta tarea última que siempre ha eludido al hombre tecnológico. En el impulso hacia un dominio tecnológico de la naturaleza cada vez mayor, el ingeniero de *Metrópolis* debe intentar crear una mujer; un ser que, desde la perspectiva masculina, resiste la tecnologización por su “naturaleza” misma. En virtud de su reproducción biológica natural, la mujer ha mantenido una distancia cualitativa respecto de la esfera de

¹¹ Thea von Harbou, *Metrópolis*, Nueva York, Ace Books, 1963, p. 54.

la producción técnica, que no produce más que seres sin vida. Con la creación de un androide femenino, Rotwang consume el fantasma masculino de una creación sin madre, pero va más lejos y produce no cualquier forma de vida natural sino una mujer, el epítome de la naturaleza. La escisión naturaleza/cultura parece reconciliada. La tecnologización más absoluta de la naturaleza es presentada como una re-naturalización, como un regreso a la naturaleza. Finalmente, luego de una larga espera, el hombre está solo y de acuerdo consigo mismo.

Se trata desde luego de una solución imaginaria. Una solución que violenta a la mujer real. La verdadera María debe ser sometida y explotada para que al robot, a través de la magia masculina, se le pueda infundir vida, un motivo sintomático en toda la tradición. El contexto del film pone en evidencia que en todos los aspectos son el control y la dominación masculinos lo que se encuentra en juego: control de la verdadera María que, a través de ciertos modos que merecen también discutirse, representa una amenaza para el mundo de la alta tecnología y su sistema de represión psíquica y sexual; dominación de la mujer-robot que lleva adelante Rotwang, quien le ordena a su criatura realizar ciertas tareas; control de los procesos de trabajo por parte del dueño de Metrópolis, que planea reemplazar por robots la incontrolable fuerza de trabajo viviente; y, finalmente, control de los actos de los trabajadores a través del astuto uso que Frederson hace de la máquina-mujer, la falsa María.

El film sugiere entonces una homología simple y profundamente problemática entre la mujer y la tecnología. Una homología que no es sino el resultado de las proyecciones masculinas: de la misma manera que el hombre inventa y fabrica artefactos tecnológicos que deben servirlo y satisfacer sus deseos, se espera que la mujer, fabricada e inventada so-

cialmente por el hombre, refleje las necesidades del hombre y sirva a su amo. Más aún, del mismo modo en que el artefacto tecnológico es considerado la extensión cuasi natural de las facultades naturales del hombre (la inteligencia reemplaza al poderío muscular, la computadora expande el poder cerebral), la mujer, desde la perspectiva masculina, se concibe como el recipiente natural de la capacidad reproductiva del hombre, una mera extensión corporal de los poderes reproductores del macho. Pero ni la tecnología ni la mujer pueden ser vistas únicamente como una extensión natural de las facultades del hombre. Son siempre cualitativamente distintas y amenazadoras en su otredad. Y es esta amenaza de la otredad lo que origina la angustia masculina y fortalece la urgencia por controlar y dominar aquello que es lo otro.

Virgen y vamp: el desplazamiento de la doble amenaza

La otredad de la mujer aparece representada en el film a partir de dos imágenes tradicionales de la feminidad centradas en la sexualidad: la virgen y la vamp. Si bien se trata de construcciones imaginarias, "tipos ideales" imaginados por la masculinidad y que pertenecen al reino que Silvia Bovenschen ha descrito como *Imaginierte Weiblichkeit*¹², ambas se constituyen a partir de un núcleo real de atributos y rasgos sociales, fisiológicos y psicológicos que son específicos de las mujeres y que no deben ser descartados simplemente como otra

¹² Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

forma de falsa conciencia. Lo más interesante de *Metrópolis* es que, en ambas formas, la feminidad, imaginada desde la perspectiva masculina, proyecta sin embargo una amenaza al mundo masculino de la alta tecnología, la eficiencia y la racionalidad instrumental. Aunque en el desarrollo de la trama y en la sustancia ideológica todo se orienta y trabaja para neutralizar esta amenaza y restablecer el control masculino en *Metrópolis*, la amenaza se percibe claramente a lo largo de toda la película. Primero, está el desafío que la María real le hace a Frederson, el dueño de *Metrópolis*. Profetiza el reino del corazón, es decir, del afecto, la emoción y la crianza. Significativamente, se la presenta guiando a un grupo de andrajosos hijos de obreros por los plácidos jardines de la *jeunesse dorée* de *Metrópolis*, sugiriendo tanto la posibilidad del parto como de la crianza materna. Pero ella misma separa a Freder de su padre al hacerle conocer la miseria de la vida proletaria. Mientras que hacia el final del film María se ha convertido en una prenda del sistema, al comienzo en cambio representa una clara amenaza al dueño de *Metrópolis*. Esto se advierte en la secuencia en que Frederson, acompañado por Rotwang, observa en secreto a María que predica en las catacumbas. El hecho de que Frederson no conociera hasta ese momento la existencia de las catacumbas en las profundidades de la ciudad prueba que hay aquí algo que escapa a su control. Observando la asamblea a través de una abertura del muro en la base de la caverna, Frederson escucha a María predicando a los obreros la paz y la resignación, no la revuelta. Cuando profetiza la reconciliación entre amos y esclavos, afirma: "Debe existir un mediador entre la inteligencia que planifica y la mano que construye". Y también: "Es el corazón el que debe obrar un entendimiento entre las dos". Más que percibir esta noción como un bienvenido velo ideológico para

disimular el conflicto entre trabajo y capital, amos y esclavos (que es el modo en que Hitler y Goebbels leyeron el film), Frederson se aleja de la abertura por la que está mirando y, con una expresión grave y los puños hundidos en los bolsillos, le ordena a Rotwang que fabrique su robot a imagen y semejanza de María. Luego agita un puño en el aire y continúa: "Esconde en tu casa a la muchacha. Les enviaré el robot a los obreros para que siembre discordia entre los trabajadores y destruya su confianza en María". Esta reacción resulta inexplicable en términos sociales e ideológicos, ya que María, al igual que Santa Juana de los Mataderos, de Brecht, predica la paz social. Sin embargo, en términos psicológicos el deseo de Frederson de desbaratar la influencia de María sobre los obreros tiene claramente sentido. La amenaza que él percibe no tiene nada que ver con la potencial resistencia organizada de los trabajadores. En cambio, tiene mucho que ver con su temor a la emoción, el afecto, el cuidado, es decir, a todas las cualidades que se presumen encarnadas en las mujeres, y que, por cierto, encarna María.

El resultado del temor de Frederson a la feminidad, a la emoción y a los cuidados es la fantasía masculina de la mujer-máquina que, en el film, representa a dos antiguas imágenes patriarcales de las mujeres, imágenes que, nuevamente, se engarzan con dos concepciones homólogas de la tecnología. En la mujer-máquina, la tecnología y la mujer aparecen presentadas como creaciones y/o objetos de culto de la imaginación masculina. El mito de la naturaleza dual de la mujer en tanto madre-virgen asexuada o vamp-prostituta se proyecta sobre la tecnología que aparece como neutral y obediente o como intrínsecamente amenazadora y fuera de control. Por un lado, está la imagen de la mujer dócil y sexualmente pasiva, la mujer que es un sirviente de las necesidades del hombre y que

refleja la imagen que el amo proyecta. La más perfecta encarnación de este estereotipo es en el film la mujer-máquina de las primeras secuencias, que obedece los deseos de su amo y acata sus órdenes. La tecnología parece estar completamente bajo el control masculino y funciona como una extensión de los deseos del hombre. Pero incluso aquí el control es muy tenue. Nos enteramos de que Rotwang ha perdido una mano durante la fabricación de su máquina. Y cuando el robot avanza hacia Frederson, de espaldas a la cámara, y extiende su mano para saludarlo, éste se muestra desconcertado y retrocede con horror, estableciendo un paralelo directo con su primera y espontánea reacción física ante la figura de María. Rotwang transforma luego al asexualado y obediente robot en un doble viviente de María, y Frederson lo envía a los obreros como *agent provocateur*. Ella aparece ahora como la vamp-prostituta, la profeta del caos, encarnando aquella amenazadora sexualidad femenina que estaba ausente (o bajo control) en el robot. Desde luego, el poderío sexual vamp es, al igual que la asexualidad de la virgen-madre, una fantasía masculina. Y, en verdad, la vamp mecánica es al principio tan obediente y dependiente de Frederson como el robot sin rostro lo era de Rotwang. Pero aparece aquí una significativa ambigüedad. Si bien la vamp actúa como agente de la manipulación de los trabajadores de Frederson, despierta también fuerzas libidinales que terminan amenazando la autoridad de Frederson y todo el tejido social de Metrópolis y que en consecuencia deben ser purgadas antes de que puedan restablecerse el orden y el control. Esta idea de la sexualidad de la vamp como amenaza a la autoridad y el control masculinos corresponde precisamente a la noción de una tecnología que queda fuera de control y desata su poder destructor sobre la humanidad. Después de todo, la vamp del film es un artefacto tecnológico sobre el

cual se ha proyectado una visión específicamente masculina de la sexualidad femenina destructiva.

La mirada masculina y la dialéctica de la disciplina y el deseo

Es en este contexto de tecnología y sexualidad masculina que ciertas secuencias del film —calificadas muchas veces de extrañas— adquieren su pleno sentido. La vamp mecánica, diseñada para que parezca María, la figura de la virgen-madre-amante, es presentada en una asamblea enteramente masculina con una espectacular *mise-en-scène* preparada por Rotwang para demostrar que nadie sería capaz de distinguir entre la máquina y un ser humano. Envuelta en luz y vapor, la falsa María emerge de una enorme urna ornamental y hace después un sensual strip tease que cautiva las miradas lascivas de los hombres allí reunidos. Estas miradas aparecen eficazmente en el film como un montaje agitado de sus ojos mirando a cámara. Cinematográficamente, se trata de una de las secuencias más interesantes de la película, e ilumina significativamente las apariciones anteriores de María y el robot. El montaje de los ojos masculinos contemplando a la falsa María mientras surge de su fragua y empieza a desvestirse, ilustra hasta qué punto la mirada masculina constituye al cuerpo femenino en la pantalla. Es como si fuéramos testigos de la segunda creación pública del robot. Su carne, piel y cuerpo no son solamente revelados sino constituidos por el deseo de la visión masculina. Volviendo a las primeras secuencias, resulta claro ahora cómo el ojo de la cámara ubica siempre al espectador en una posición ocupada por los hombres: los obreros observan hechizados a María mientras

reza delante de su altar iluminado con velas; Frederson, de espaldas a la cámara, contempla fijamente al robot de Rotwang; el reflector de Rotwang acosa a María en las cavernas, y simbólicamente la rapta; y, por último, la transferencia de la apariencia corporal de María al robot de metal bajo la mirada supervisora de Rotwang. La mujer aparece como una proyección de la mirada masculina, y esta mirada masculina es en última instancia la de la cámara, la de otra máquina. En las secuencias mencionadas, la visión se identifica con la visión masculina. En la narrativa de Lang, el ojo masculino, que al mismo tiempo es siempre el ojo mecánico de la cámara, construye su objeto femenino como un artefacto tecnológico (esto es, como un robot) y luego le da vida a través de múltiples instancias de visión masculina inscriptas en la narración. Esta mirada es un ambiguo entramado de deseos: deseo de controlar, deseo de raptar y, finalmente, deseo de matar, que encuentra *su* satisfacción en la quema del robot.

También resulta significativo que la mujer artificial esté construida de adentro hacia fuera. Rotwang construye primero el "interior" mecánico de la mujer; los rasgos externos como la carne, la piel y el pelo se le añaden en una segunda etapa, cuando la apariencia física de la María real es transferida a, o proyectada sobre, el robot, en un elaborado espectáculo químico y eléctrico. Este proceso técnico por el cual una mujer es dividida y fragmentada en naturaleza interior y exterior aparece reflejado posteriormente en las fases ulteriores de la destrucción de la vamp: los rasgos externos de la vamp se queman hasta que sólo queda el interior mecánico y vemos nuevamente el robot metálico de las escenas anteriores. Mi hipótesis es no sólo que la construcción y destrucción del cuerpo femenino están en *Metrópolis* íntimamente relacionadas. Más allá de eso, es la visión masculina la que arma y desmonta el cuerpo de la mujer, ne-

gándole su identidad y reduciéndola a un mero objeto de proyección y manipulación. Lo interesante de *Metrópolis* no es tanto que Lang use la mirada masculina de la manera descrita. Prácticamente todo el cine narrativo tradicional trata al cuerpo de la mujer como una proyección de la visión masculina. Lo interesante es que al tematizar como lo hace la mirada masculina, el film revela una convención filmica básica que el cine narrativo por lo general disimula.

Pero hay más. La película de Lang puede inducirnos a especular sobre si el dominio de la visión *per se* en nuestra cultura no es más bien un problema fundamental antes que una contribución positiva al avance de la civilización, como Norbert Elias dijera en su estudio acerca del proceso civilizatorio¹³. En verdad, las fuentes mismas de Elias están abiertas a interpretaciones alternativas. Transcribe por ejemplo una cita de un manual de etiqueta del siglo dieciocho, *Civilité* (1774), de La Salle: "A los niños les gusta tocar con las manos ropas y otras cosas que les resultan placenteras. Tal impulso debe ser corregido y se les debe enseñar a tocar lo que ven solamente con los ojos". Y entonces Elias concluye lo siguiente: "Se ha demostrado cómo el uso del sentido del olfato, la tendencia a oler la comida o cualquier otra cosa, debe ser coartado por tratarse de algo animal. Advertimos aquí una de las interconexiones a través de las cuales un órgano sensorial distinto, el ojo, adquiere una significación específica en la sociedad civilizada. De la misma manera que el oído, e incluso más, se convierte en mediador del placer, precisamente porque la satisfacción directa del deseo de placer ha sido cercada por una multitud de barreras y prohibiciones"¹⁴. Tanto en la cita como en el

¹³ Norbert Elias, *The Civilizing Process: The Development of Manners*, Nueva York, Urizen Books, 1978.

¹⁴ *Ibid.*, p. 203.

texto de Elias el lenguaje resulta revelador. Correcciones, barreras, prohibición: los términos indican que hay aquí algo más que la satisfacción del deseo o el progreso de la civilización. Es desde luego Michel Foucault quien, en su análisis de los procesos de modernización en *Vigilar y castigar*, demostró hasta qué grado la vista y la mirada se han convertido cada vez más en medios de control y disciplina. En tanto que Elias y Foucault difieren en su evaluación del fenómeno observado, su investigación micrológica sobre la visión confirma la tesis macrológica de Adorno y Horkheimer según la cual el dominio de la naturaleza exterior a través de la ciencia y la tecnología se encuentra en la sociedad capitalista dialéctica e inexorablemente ligado al dominio de la naturaleza interior, la propia y la de los otros¹⁵.

Por mi parte, sostengo que justamente esta dialéctica constituye el contexto, subterráneo de *Metrópolis* de Lang. La visión en tanto placer y deseo debe ser sojuzgada y manipulada para que tal visión pueda emerger vencedora en tanto control técnico y social. En este nivel, el film enfrenta la mirada benigna y maternal de María con la mirada acerada, controladora y controlada del Amo de Metrópolis. Al principio, María consigue eludir su control, dado que las catacumbas son el único lugar de Metrópolis que permanece fuera del sistema panóptico de la Torre. Irónicamente, sin embargo, la tentativa de reemplazar a la María real por la mujer-máquina fracasa, y Rotwang y Frederson deben enfrentar el retorno de lo reprimido. Una vez que María se ha convertido en una máquina o, lo que constituye la contrafaz del proceso, la máquina se ha apropiado de la apariencia exterior de María, comienza

¹⁵ Véase Max Horkheimer, *Eclipse of Reason*, Nueva York, Oxford University Press, 1947, y Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trad. de John Cumming, Nueva York, Herder & Herder, 1972.

a esquivar el control de su amo. Parece que la mujer, cualquiera sea su forma, se resiste a ser controlada. El robot María, es cierto, realiza la tarea para la que ha sido programado. Con un discurso incendiario, apoyado en un sensual lenguaje corporal, seduce a los obreros y los guía a la rebelión en las salas de máquinas. En estas secuencias, el terror expressionista hacia una tecnología amenazante que oprime a los obreros es desmontado y reconstruido como la amenaza que la sexualidad femenina plantea a los hombres e, irónicamente, también a la tecnología. Así, la mujer-máquina, que ya no es reconocida como máquina, hace que todos los hombres pierdan el control: tanto los hombres de las clases superiores, que la desean en la fiesta de la danza del vientre y que corren delirantes por las calles de Metrópolis gritando "Miremos el mundo yéndose al infierno", como los obreros de las catacumbas a quienes ella transforma en una turba rabiosa y destructora de máquinas. Las escenas de las hordas adquieren entonces la connotación de una feminidad rabiosa que representa la mayor amenaza no sólo para las máquinas sino para la dominación masculina en general. La amenaza de la tecnología ha sido eficazmente sustituida por la amenaza de la mujer. Pero mientras que las máquinas amenazaban sólo a los hombres que trabajaban con ellas, la fuerza desenfrenada de la sexualidad femenina, representada por la vamp y las mujeres de la clase proletaria¹⁶, pone en peligro al sistema entero de Metrópolis, al centro y la periferia, a los amos y los esclavos, y espe-

¹⁶ En su completo análisis de la literatura de los Freikorps de los primeros años de la República de Weimar, Klaus Theweleit ha mostrado cómo los temas de la revolución y la sexualidad amenazadoras se encuentran claramente interrelacionados en la presentación de las mujeres proletarias. El modo en que Lang ubica en la película a las mujeres obreras corrobora las hipótesis de Theweleit. Klaus Theweleit, *Männerphantasien: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, vol. 1, Frankfurt am Main, Roter Stern, 1977.

cialmente a los hijos de los obreros que fueron abandonados bajo tierra a las inundaciones desatadas por la destrucción de la central de energía.

El minotauro femenino como tecnología fuera de control

El cliché dice que las mujeres son sexualmente pasivas por naturaleza y que la mujer sexualmente activa es una anormal, sino peligrosa y destructiva. La vamp maquina de *Metrópolis* encarna la unidad de una sexualidad femenina activa y destructora y el potencial destructivo de la tecnología. Este emparejamiento de la mujer y la máquina no es en modo alguno exclusivo del film de Lang. Además de los ejemplos literarios que mencioné anteriormente, puede rastrear-se en numerosas representaciones alegóricas decimonónicas de la tecnología y la industria como mujer¹⁷. Sin embargo, me resulta aquí más interesante la pintura de Jean Veber, de comienzos del siglo veinte, titulada *Allégorie sur la machine dévoreuse des hommes*¹⁸. En la mitad derecha de la pintura vemos un volante gigantesco que lanza al aire y devora a docenas de hombres con apariencia de enanos. Una larga vara conectada al volante se mueve de un lado a otro en una caja de metal sobre la que está sentada una enorme mujer desnuda con una sonrisa diabólica.

¹⁷ Véase Cécilia Rentmeister, "Berufsverbot für Musen". *Ästhetik und Kommunikation*, 25, septiembre de 1976, 92-112.

¹⁸ *Alegoría de la máquina devoradora de hombres*. La pintura de Veber se discute también en el ensayo de Rentmeister en relación a *Fleisch und Eisen*, pintura de Georg Scholz de 1923 que puede ser inscripta en la *Neue Sachlichkeit*.

Se trata de una transparente alegoría del acto sexual, de una sexualidad femenina desatada sobre los hombres. Esto sugiere que la mujer se ha apropiado del poder fálico y de la actividad de la máquina y que ahora dirige violentamente su poder contra los hombres. No resulta difícil advertir que la alegoría es un índice de la angustia sexual masculina, del temor a una potencia femenina desenfrenada, de la vagina dentada, de ser castrado por la mujer.

Mientras que en esta pintura la mujer y la máquina no son idénticas —aunque mantienen una relación fundada en la alegorización de un tipo específico de sexualidad femenina como es imaginada y temida por el hombre—, mujer y máquina devienen una en la máquina-vamp de *Metrópolis*. Dado que la pintura es más explícita sexualmente, puede ayudarnos a desenterrar otro aspecto importante del contenido subyacente del film. Lo que el coleccionista y crítico de arte Eduard Fuchs dijo en 1906 sobre la pintura alegórica de Veber, podría haberlo dicho también, aun más justificadamente, acerca de la máquina-vamp de *Metrópolis*: "La mujer es el símbolo de ese poder secreto y aterrador de la máquina que atropella todo lo que cae bajo sus ruedas, aplasta lo que queda capturado en sus engranajes, varas y correas de transmisión, y destroza a quienes intentan detener el giro incesante de sus ruedas. Inversamente, la máquina, que sacrifica fría, cruel e implacablemente a los hombres como si fueran nada, es el símbolo de la naturaleza típica de la mujer, emparentada con el Minotauro y asesina de hombres"¹⁹. ¡Un resumen perfecto de la mistificación masculina de la sexualidad femenina como una tecnología fuera de control!

¹⁹ Eduard Fuchs, *Die Frau in der Karikatur*, Munich, 1906, p. 262.

Exorcismo de la máquina hechicera

A la luz de la pintura de Veber y de la interpretación de Fuchs, aun las primeras secuencias del film adquieren un sentido diferente. En su primera aparición, María, acompañada por los hijos de los obreros, parece representar la mera figura estereotípica de la virgen-madre inocente, carente de sexualidad. Tal interpretación sirve ciertamente como referencia, pero constituye sin embargo sólo una parte de la historia. Considero significativo que la primera mirada que Freder le dirige a María esté sumamente cargada de connotaciones sexuales. En el momento inmediatamente anterior a su encuentro, persigue traviesamente a una joven alrededor de una fuente salpicándola con agua. Finalmente chocan delante de la fuente. Freder la abraza, se inclina hacia ella y justamente cuando está por besarla se abre la puerta y aparece María con los niños. Freder suelta a la mujer y clava en María una mirada extasiada. Tanto el contexto de la aparición de María como el efecto del halo irisado que la circunda cuando Freder la observa indican claramente que María se ha convertido en un objeto de deseo. Las pasiones que ella despierta en Freder son sin duda diferentes de la traviesa sexualidad que sugería la secuencia anterior, pero son cualquier otra cosa menos asexuales. La apelación al imaginario del agua nos da una clave. De la misma manera que las inundaciones de las escenas posteriores alegorizan el delirio femenino (las mujeres proletarias) y la amenazadora sexualidad femenina (la vamp), la fuente es portadora también de un significado sexual. Excepto que en este caso la imagen del agua sugiere una sexualidad controlada, encauzada e inofensiva, el tipo de sexualidad juguetona que está permitido en Metrópolis. Análogamente, la coreografía de los movimientos corporales en la escena de la fuente resal-

ta y enfatiza la geometría, la simetría y el control, aspectos que modelan asimismo la secuencia de la pista de carreras en el Masterman Stadium, posteriormente suprimida del film. Tanto los juegos atléticos como los sexuales de los Jardines Eternos son presentados bajo la forma de diversiones des preocupadas pero controladas de la juventud dorada de Metrópolis. Estas escenas nos muestran la equivalencia en las clases altas del tratamiento ornamental que Lang aplica a los obreros encolumnados en un movimiento mecánico y geométrico²⁰. Aquí María perturba ya claramente el status quo. En tanto respuesta a su aparición, los movimientos y gestos de Freder asumen una nueva cualidad. A partir de ese momento, se transforma en puro impulso y deseo, embiste ciegamente de un lado a otro, y parece incapaz de controlar su cuerpo. Y, lo que resulta todavía más importante, es persiguiendo a María que Freder desciende al mundo subterráneo y accede a las vastas salas de máquina de Metrópolis. Lo haya o no "guiado" ella hasta allí, la narración vincula el primer contacto de Freder con las grandes maquinarias y su deseo sexual, un vínculo que se torna aún más evidente en la secuencia de la explosión. Todo lo que ocurre posteriormente en el cuarto de máquinas no es en verdad sino el reflejo de la situación interna de Freder. La temperatura se eleva fatalmente más allá del punto de peligro y las máquinas escapan al control humano. Varias explosiones derriban a los obreros de los andamios. El humo se arremolina y los cuerpos vuelan por el aire. Sigue luego una secuencia en la que Freder, en un estado de absoluta conmoción, comienza a padecer alucinaciones. En su visión, la elevada abertura en el vientre de una máquina enorme, en el que se

²⁰ Sobre las derivaciones políticas y culturales del estilo ornamental de Lang cf. Siegfried Kracauer, "The Mass Ornament", *New German Critique*, 5, primavera de 1975, p. 67-76.

observan manubrios girando, se transforma en una máscara grotesca que simula una boca abierta con dos hileras de dientes. Una columna de obreros semidesnudos asciende los escalones piramidales y dos sacerdotes ubicados a ambos lados del ardiente y ennegecedor abismo supervisan a varios esclavos musculosos que arrojan a un obrero tras otro contra las fulgurantes palancas y cigüeñales que suben y bajan entre nubes de humo y vapor. El sentido de la alucinación pesadillesca de Freder es nítido: la tecnología como un Moloch que exige sacrificios humanos. Pero no es todo. Si suponemos que Freder está todavía sexualmente excitado en su persecución de María, y si recordamos que su segunda alucinación en el film alude explícitamente a la sexualidad (la de la máquina-vamp María), podemos entender las imágenes de la secuencia como una primera indicación del tema de la vagina dentada, de la angustia de castración, del temor masculino al poder femenino desenfrenado, desplazado en este caso a la tecnología.

Esta interpretación supone consecuencias en el modo en que percibimos a la María real. Más que preservar a la María "buena", asexual y virgen categóricamente alejada de la vamp sexual y "maligna", advertimos la relación dialéctica entre ambos estereotipos. En el plano de la política sexual, el objetivo del film es precisamente someter y controlar esta amenazadora y explosiva sexualidad femenina, potencialmente presente en todas las mujeres, incluso en las vírgenes. Es en este contexto que la compleja secuencia que da cuenta de la creación en el laboratorio de la vamp maquínica resulta —contrariamente a lo que afirma Kracauer— absolutamente esencial para la comprensión cabal del vínculo entre sexualidad y tecnología. Después de que Rotwang tiene a María bajo control, procede a desmontarla y deconstruirla. Mediante un complicado proceso químico y eléctrico filtra y extrae su sexualidad

y la proyecta al robot inanimado que entonces nace como la vamp María. Así, la sexualidad de la vamp es la sexualidad de la mujer María real transformada a partir de un proceso de proyecciones masculinas en la máquina. Después de esta experiencia de empobrecimiento y sangría, la María real no es ya la mujer activa y emprendedora de antes, sino que asume en cambio el papel de indefensa figura materna, totalmente dependiente del sostén y la protección del hombre. De esta manera, en las secuencias de la inundación, se muestra paralizada y debe esperar que Freder rescate a los niños, y hacia el final es nuevamente ella quien deber ser salvada de las manos de Rotwang.

Así como María ha sido, bajo la mirada masculina, desmontada y doblemente reconstruida como dócil y asexual figura materna y como vamp poderosa y destructiva que es luego quemada, también los deseos de Freder tienen que ser neutralizados y controlados, y purgado el elemento sexual. Esto sucede especialmente en las secuencias posteriores al encuentro de Freder con la falsa María en los brazos de su padre. Freder sufre un colapso físico y mental. Durante la recuperación, alucina con los ojos aterrorizados y abiertos justamente la *mise-en-scène* de la vamp que Rotwang ha montado esa misma noche. Si bien esta escena admite una lectura según la explicación freudiana de la escena primaria, la amenaza de castración del padre y el complejo de Edipo²¹, se trata de un abordaje demasiado limitado. La meta de la narración no es aquí devolver a Freder a la Ley del Padre resolviendo el conflicto edípico, sino más bien asociar todo deseo masculino hacia las mujeres con la amenaza de la castración. Esto queda claro cuando la alucinación de Freder concluye con una visión de las esculturas de la catedral que

²¹ Así lee la secuencia Jenkins, "Lang: Fear and Desire", p. 86.

representan a los Siete Pecados Capitales. Cuando la figura central de la Muerte avanza hacia Freder/ la cámara/ el espectador agitando su guadaña, Freder grita horrorizado y hunde el rostro en la almohada.

Que Freder ha aprendido la lección y ha sido curado del deseo sexual es algo que queda demostrado cuando reaparece en las catacumbas e intentó descubrir a la falsa María y evitar que seduzca a los obreros. La separación en su conciencia entre la María falsa y sexual y la María real sugiere que está trabajando ahora activamente contra sus deseos sexuales. Este aspecto es reforzado alegóricamente por su exitoso combate contra las aguas que inundan los barrios proletarios, donde salva también a María y los niños. Hacia el final del film, María ya no es para Freder un objeto de deseo. La sexualidad está otra vez bajo control y se ha purgado a la tecnología de su elemento destructivo, maligno, es decir "sexual", mediante el incendio de la máquina hechicera.

Es entonces como si el terror expresionista a la tecnología y las percepciones masculinas de una amenazadora sexualidad femenina hubieran sido exorcizados y reafirmados por esta metafórica quema de brujas que, como todas las quemaduras de brujas, garantiza el regreso de lo reprimido. Es como si el potencial destructivo de la tecnología moderna, a la cual los expresionistas temían legítimamente, hubiera sido desplazado y proyectado sobre la mujer-máquina para poder purgarla metafóricamente. Recién después de que los peligros de una tecnología mistificada fueron traducidos en los peligros con que una sexualidad femenina igualmente mistificada se proyecta sobre los hombres, la bruja pudo ser quemada y, se infiere, la tecnología purgada de sus costados amenazantes. Subsiste la imagen serena de la tecnología como precursora y profeta del progreso social. La transición del expresionismo a la *Neue*

Sachlichkeit está consumada. El conflicto entre trabajo y capital —tal era la creencia de la *Neue Sachlichkeit* y tal es el mensaje del film— será resuelto por el progreso tecnológico. La noción de que el corazón debe mediar entre las manos y el cerebro no es más que un residuo tardío del expresionismo, un velo ideológico que oculta el dominio persistente del capital y la alta tecnología sobre el trabajo, el dominio persistente de la mirada masculina sobre la mujer y el restablecimiento de la represión de la sexualidad masculina y femenina. Las tomas finales del film, con su separación visual entre los obreros y sus patronos y con el tratamiento ornamental de los cuerpos humanos en movimiento, muestran que las manos y el cerebro están tan divorciados como siempre. La infame categorización que Henry Ford, según se lee en su inmensamente popular autobiografía, hizo del género humano en muchas manos y pocos cerebros reina suprema. Ya se sabe cómo el fascismo alemán reconcilió las manos y el cerebro, el trabajo y el capital. Para entonces, Fritz Lang estaba ya en el exilio.

Produciendo la revolución:
Mauser, de Heiner Müller, como pieza didáctica

Mauser, de Heiner Müller, es una pieza *sobre y para* la revolución. Como obra sobre la revolución, va más allá de su contexto histórico y tematiza las antinomias y conflictos que la inscriben en una tradición literaria propia del drama europeo posterior a la Revolución Francesa. *La muerte de Danton*, de Büchner, *La tragedia optimista*, de Vishnevsky, *The Sailors of Cattaro*, de Wolf, *Los justos*, de Camus, y *La medida*, de Brecht, son algunos de sus precursores filosóficos. En tanto pieza didáctica (*Lehrstück*), *Mauser* se encuentra junto pero también más allá de *La medida* como un nuevo tipo de drama a partir del cual los revolucionarios deben explorar la dialéctica del cambio histórico en tanto proceso de autocritica y autoeducación "que conduzca a ciertos comportamientos" (Brecht). Escrita en la República Democrática Alemana durante los años setenta, sus premisas están moldeadas por, y basadas en, los procesos específicos de dominio y cambio social en esa sociedad. Más precisamente, su focalización en la producción de la revolución, y en la revolución como producción, explora radicalmente la reificación de la conciencia y la crisis de la mentalidad sectaria en el funcionamiento del partido leninista. Como tal, acepta y critica las condiciones en las que se funda. Y negándose a clausurar sus contradicciones, ofrece la forma de la *Lehrstück* como un medio para atravesarlas y superarlas.

El tema de *Mauser* se concentra en la necesidad de matar y en el sentido de la violencia para la consecución de una meta social más vasta. Dentro de la tradición dramática con la que se vincula, el tema ha sido tratado no pocas veces con implicaciones trágicas. Por ejemplo, el protagonista de la obra de Büchner es el punto focal desde el cual se examina un proceso social inexorable que "devora a sus hijos como Saturno". *La muerte de Danton* constituye una tragedia individual dentro de una necesidad histórica emergente. *Los justos*, de Camus, escrito ciento diez años más tarde, durante la Guerra Fría, en Francia, presenta una dicotomía similar, pero es aún más insistente en el énfasis sobre la crisis moral individual. Kaliyev, el poeta del amor y ahora de la violencia revolucionaria, aparece corrompido y finalmente consumido por la "plaga" de la necesidad política moderna. Allí donde en la visión de Büchner la historia y las fuerzas objetivas desmienten y en última instancia allanan el dilema de la tragedia individual, el moralista existencial Camus se resiste inequívocamente a legitimar la violencia por el *ethos* revolucionario. Sin embargo, en el siglo veinte la revolución bolchevique había alterado la trama y el alcance del problema. *La Tragedia optimista*, de Vishnevsky, pone en juego el conflicto desde el otro lado: la tragedia es optimista porque el dilema se resuelve con el mayor bien para el mayor número de gente. *The Sailors of Cattaro*, de Wolf, y *La medida*, de Brecht, pertenecen a la misma tradición. Pero con Brecht los términos aparecen nuevamente modificados, abandonando ahora la noción de tragedia como preocupación central, y obligado por eso a modificar los términos mismos del drama. Mostraré más adelante que *La medida* puede ser, y de hecho ha sido, leída como una tragedia dramática. Sin embargo, adoptar exclusivamente tal lectura supone ignorar las propias intenciones de Brecht como dramaturgo y como revolucionario.

¿Cómo es posible que no sea una tragedia una obra en la cual un joven revolucionario *naïve* debe ser ejecutado? Para empezar, esta pieza no fue concebida teóricamente como una enseñanza o doctrina sino como la demostración de un proceso de contradicciones¹. No se trata de una lección práctica sino de un ejemplo. Una lección práctica y objetiva diría: el joven camarada estaba equivocado; aprendió de las consecuencias de su error y sacrificó su vida en nombre de lo colectivo y de la revolución. Un ejemplo diría: aquí se ve la representación de un proceso contradictorio y las reflexiones mentales de y sobre ese proceso; pone en escena estas contradicciones. No se aprende *de* ellas (lección práctica, teatro como producto terminado, aceptación acrítica de la tesis), sino reproduciéndolas activamente; se aprende *a través* de ellas (lecciones con ejemplos, re-producción de un proceso, *Bei-Spiel*, tentativa crítica más allá de la conducta). En el núcleo de la *Lehrstück* reside una teoría de la praxis fundada en una dialéctica entre teoría vivida y comportamiento pensado. Pero en su raíz habitan también dos presupuestos fundamentales: a) la concreción e historicidad específica en el interior de la pieza aparece suspendida para explorar la lógica de la contradicción, un proceso formado en sí mismo por la historicidad de los realizadores-actores-espectadores-participantes; b) una comprensión materialista dialéctica de esa historicidad. Hay una situación trágica en la pieza, pero no es central. Central es el proceso didáctico, de aprendizaje. Brecht nos da un ejemplo extremo con tres puntos constitutivos de una situación: las tareas a concluir; las creencias, visión del mundo y consecuente con-

Para una discusión más detallada de *La medida* como *Lehrstück* véase Reiner Steinweg, *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Stuttgart, Metzler, 1972, y los artículos de Steinweg en *Alternative*, 78-79, junio-agosto de 1971.

ducta del joven camarada; la enseñanza de los clásicos marxistas. Cada una de estas partes constitutivas representan un campo de fuerza de interacción dentro de una necesidad dada. El objetivo de la *Lehrstück* es aislar y examinar los factores dados de una realidad como un medio para concretizarlos y ponerlos en cuestión en la experiencia del actor-espectador, y no simplemente arribar a juicios acerca de la rectitud (abecé del comunismo, decisiones del partido) o la falsedad de cualquiera de las partes constitutivas.

Por eso, en su forma más pura, la *Lehrstück* no estaba destinada, según Eisler y Brecht subrayaron en varias ocasiones, a un público de masas. Eisler: "Se trata de un tipo especial de seminario político para asuntos relacionados con la táctica y estrategia partidarias... La pieza didáctica no está pensada para interpretarse ante un público general. Es un medio destinado a la tarea pedagógica con estudiantes de escuelas marxistas y proletarios... Es sumamente importante que los cantantes no acepten el texto como algo natural sino, al contrario, que lo discutan durante los ensayos"².

Las dificultades en torno de *La medida* han surgido de problemas tanto dentro como fuera del texto. Los malentendidos originados por la representación masiva en 1932-33 podrían haberse vaticinado. Claramente, un público educado en la tradición del teatro aristotélico y empapado con los mecanismos de producción y consumo de una industria cultural capitalista habría sido incapaz de abandonar los antiguos modos de ver y aprender. Desde luego, esto se mezclaba además con el hecho de que la pieza fue escrita como propaganda (*Lehrstück*) y usada como agitación: Lenin establece una distinción entre la propaganda en tanto herramienta para enseñar a los clásicos y operar sobre la conciencia de los trabajadores

² *Alternative*, 78-79, junio-agosto de 1971, p. 132.

de organizaciones y del partido, por un lado, y la agitación como trabajo político masivo alrededor de cuestiones políticas específicas, por el otro. Pero el problema aparece también en el interior mismo de *La medida*. En varios sentidos, Brecht no llevó la forma a su extremo lógico.

En realidad, *La medida* contiene momentos naturalistas, trágicos, que conspiran contra su declarada intención como *Lehrstück*. Un ejemplo se encuentra en la benévola solidaridad que rodea la muerte del joven camarada. Tal benevolencia no es sino un gesto melodramático, hilvanado como una manera de enfatizar el mensaje (*die Lehre*). Y lo que es más, dada la apretada construcción de la trama, el público no puede sino interpretar la muerte del joven camarada como el *telos* de toda la pieza. Nuevamente advertimos aquí hasta qué punto la forma de la *Lehrstück* no ha desplegado aún su pleno potencial. Hay todavía demasiada trama, demasiada historia. Hay todavía un momento catártico que atestigua la afinidad de la pieza de Brecht con la tragedia (individual) burguesa. El héroe es sacrificado, se sacrifica a sí mismo, experimentando la catarsis y la trascendencia. Avanza hacia la salvación más que hacia la modificación de la sociedad. Evidentemente, los aspectos políticos y sociales de la muerte del camarada son supremos para Brecht, pero, para usar la terminología de Müller, la muerte misma es un *objeto* de la pieza demasiado concreto. La ejemplaridad que la *Lehrstück* intenta alcanzar en tanto forma no aparece plenamente desarrollada en *La medida*. La mala interpretación de esta pieza como tragedia tiene sus raíces en la pieza misma.

Para advertir cómo radicaliza Müller la pieza didáctica de Brecht se imponen algunas observaciones críticas acerca de los estudios sobre Brecht, observaciones que llevarán a una crítica de *La medida* como pieza didáctica de valor limitado.

Dos interpretaciones diametralmente opuestas de *La medida* han sido dominantes en los estudios brechtianos. Una de ellas, cuyo representante más eminente acaso sea Reinhold Grimm, considera a la pieza una tragedia que aborda el conflicto insoluble entre libertad y necesidad. Según este punto de vista, es un choque de valores absolutos lo que engendra la culpa y la muerte del héroe individual. La segunda posición, enunciada por Reiner Steinweg y publicada por primera vez en la revista *Alternative*, toma como punto de partida la teoría brechtiana de la pieza didáctica e intenta demostrar que *La medida* es un *Übungstext* (texto de ejercitación) más que una tragedia. Steinweg juzga la obra de Brecht como una realización perfecta de la pieza didáctica, y rechaza entonces, por inadecuada, la teoría de la tragedia.

Ambas interpretaciones tienen consecuencias políticas. La primera sirvió no pocas veces para fortalecer los argumentos de la Guerra Fría contra Brecht. Entendiendo a la obra como una tragedia, los críticos compararon el papel del partido bolchevique con la función letal de los crueles dioses olímpicos en la tragedia griega (Benno von Wiese); hablaron del deseo nihilista de Brecht de una autoridad total y de su presunta inmersión en el *credo quia absurdum* (Martin Esslin); o lisa y llanamente rotularon a Brecht de stalinista y vieron la pieza como una anticipación de los procesos de Moscú de los años treinta (Ruth Fischer). Siempre que la pieza no era usada para impugnar a Brecht como un stalinista o materialista vulgar, se la menospreciaba como seca y didáctica y se consideraba que no representaba sino una fase transicional en la vida de Brecht antes de arribar a la madurez con las piezas épicas, no tan abiertamente políticas, de los años treinta y cuarenta. La tentativa de despolitizar a Brecht es concomitante con los ataques de la Guerra Fría. Por otro lado, la segunda interpretación

es el resultado de una radical repolitización de la obra de Brecht desarrollada a partir de su recepción en la izquierda alemana a fines de los años sesenta. Pero esta interpretación, aunque obviamente más cercana a las intenciones de Brecht, exhibe también un defecto. Mientras que Steinweg y los editores de *Alternative* atacaban con justicia los estudios tradicionales sobre Brecht por su parcialidad política, no llegan a advertir los problemas políticos que plantea *La medida*. Su pretensión de desechar la teoría de la tragedia podría legítimamente ser observada como otro tipo de *Verharmlosung* (neutralización) del problema de la política en Brecht, dado que ponen el acento en los aspectos formales de la pieza didáctica sin preguntarse nunca por el sentido político del leninismo brechtiano.

A la luz de estos enunciados, resulta interesante que la interpretación más reciente de *La medida*, incluida en el libro de Wolfgang Schivelbusch sobre el drama socialista después de Brecht en la RDA³, adopte el punto de vista tradicional que impone concebir a la pieza como una tragedia y la desliga del peso muerto de las controversias de la Guerra Fría, aunque sin abandonar la teoría misma. El argumento de Schivelbusch es en líneas generales el siguiente: en *La medida* nos encontramos frente a una contradicción entre la humanidad comunista (*Menschlichkeit*) y la espontánea humanidad individual del joven camarada. El camarada reconoce su error a partir de sus consecuencias y está de acuerdo con su propia ejecución, aceptando la muerte como un resultado de la "humanidad prematura" (*vorzeitige Menschlichkeit*). Como otros críticos anteriores, Schivelbusch ve esta humanidad prematura bastante

³ *Sozialistisches Drama nach Brecht*, Neuwied, Luchterhand, 1974, p. 212 f. Véase también el ensayo de Schivelbusch "Optimistic Tragedies: The Plays of Heiner Müller", *New German Critique*, 2, primavera de 1974, 104-113.

positivamente y desprecia las consecuencias para quienes estén expuestos a ella; en las sucesivas revisiones de la pieza, Brecht procuró destacar que esta humanidad prematura había tenido consecuencias ciertamente desastrosas, poniendo en peligro muchas vidas y el éxito mismo de la revolución. Schivelbusch ve al joven camarada como la víctima de un choque trágico entre dos valores incompatibles: precisamente aquello espontáneo y humano que hay en él es lo que amenaza la realización revolucionaria de la humanidad. Pero para Schivelbusch, contrariamente a las interpretaciones anteriores, el camarada no constituye una figura trágica por su acción equivocada. La tragedia reside en que descubre la verdad cuando ya es muy tarde para ponerla en práctica. Sin embargo, Schivelbusch hace notar la unidad de las contradicciones (*Einheit der Widersprüche*), es decir, la reconciliación final, en la solidaridad, bondad y *Einverständnis* (entendimiento) con los cuales tuvo lugar la muerte. De esta manera, Schivelbusch se deshace de la antigua teoría de la tragedia y le imprime un nuevo sentido político al interpretar *La medida* como una tragedia optimista. Cuando Schivelbusch habla de la "forma fraternal de matar" o de la "aniquilación humana" del joven camarada, disimula al mismo tiempo el problema fundamental de la pieza: la incontestable aceptación de Brecht de la *Realpolitik* leninista. Con respecto a este aspecto particular, Schivelbusch se encuentra obviamente más cerca de Steinweg que los anteriores defensores de la tesis de la tragedia. Al mismo tiempo, sin embargo, lee todavía la pieza de Brecht como si se tratara de un drama realista, como si el joven camarada fuera un individuo, un personaje en escena. Inversamente, Reiner Steinweg ha afirmado que estrictamente hablando el camarada no es en absoluto una "persona", dado que su rol es representado alternativamente por quienes lo mataron. La

en tanto muerte individual, en tanto fin psicológico de su vida; importa únicamente como ejemplo, como hecho social. Hace poco, Heiner Müller dijo que el impacto de una persona es el aspecto más importante de esa persona ("Das Wichtigste an einer Person sind ihre Folgen"). La muerte de "A" tendrá ciertamente un impacto. Transmite a lo colectivo la experiencia de la insoluble contradicción de la revolución. Sus últimas palabras no están dirigidas al coro; lo impulsan nuevamente a lo colectivo. Los seres humanos valen como tales solamente cuando se relacionan con otros, cuando se articulan a sí mismos como parte de un continuo.

"A" abandona dos veces la dialéctica entre lo colectivo y lo individual: primero, cuando se confunde y se hace uno con su Mauser y mata como una máquina; y luego cuando se pierde en una orgía de sangre y destrucción e intenta convocar los cuerpos de los muertos con sus botas en una especie de danza de la muerte. Hacia el final de la pieza, se reorganiza la dialéctica, pero significativamente no la contradicción, que no es ni puede ser resuelta en una armonía o reconciliación. Si la coyuntura revolucionaria hace inevitable el crimen, entonces todo depende de cómo se lleva a cabo este crimen. Éste es precisamente el punto central y más problemático de la pieza, el problema que Müller aspira a resolver: el crimen como una función de la vida, un trabajo como cualquier otro y como ningún otro, organizado dialécticamente por lo colectivo y organizando dialécticamente lo colectivo. Resulta indispensable que tanto la instancia individual como la colectiva sean conscientes de la indisoluble contradicción entre la vida y la muerte, entre el crimen y la exigencia humana de la revolución.

La revolución es traicionada en cuanto lo individual (o lo colectivo) pierde esta conciencia (crimen mecánico) o estalla

más allá de lo colectivo (crimen orgiástico). De esta manera, Müller conserva la perspectiva humana de la revolución, donde *Mauser* aparece particularmente inhumano: cuando el coro exige que "A" —que asesinó por la revolución— acceda a su propia ejecución precisamente porque hizo la tarea que se le ordenó hacer. Sin embargo, resulta significativo que mientras que en *La medida* ya se ha producido cuando comienza la obra, la muerte de "A" no aparece en *Mauser*. La muerte de "A" no es un sacrificio trágico ofrecido a la revolución y entonces puede purgarse y seguir adelante.

Müller no escribió un drama histórico naturalista. Construye un modelo que intenta articular una experiencia específica: la de la contradicción entre la humanidad y la inhumanidad, una experiencia de la cual cualquier revolución legítima debe estar consciente. No hay en la muerte reconciliación de contradicciones, ni aura de benevolencia y solidaridad. Si existe una unidad de contradicciones de la que pueda hablarse, ésta surge en la conciencia de aquellos que son aniquilados por el conflicto pero que, dado que permanecen en su interior, constituyen el ejemplo.

En la forma y el contenido, Müller ha radicalizado entonces, deshistorizándola, a *La medida*. Allí donde en Brecht tenemos al joven camarada (un intelectual burgués convertido a la causa revolucionaria) y a un coro del partido (atiborrado de citas de los clásicos, es decir, de Lenin), en la pieza de Müller han desaparecido los nombres y la mayoría de los referentes históricos. Claramente, "A" es cualquier individuo de lo colectivo. El problema no es ya un personaje histórico en una situación determinada, sino la situación misma. Al suprimir la "historia" en tanto elemento naturalista en el interior de la pieza, Müller crea el marco formal para ponerse (ponernos) en juego en su (nuestra) historia. En segundo lugar, la construcción

de la pieza niega la historia-trama como entidad "narrable" autónoma. En *La medida*, el coro cuenta condensadamente la historia del joven camarada como una narración retrospectiva. En *Mauser*, Müller cruza y disloca los distintos niveles temporales de la narración para entremezclar la narración-experiencia con la experiencia misma. Se les permite a la subjetividad y a la conciencia histórica reingresar en la pieza a través del proceso de participación.

Pero la pieza de Müller trata de algo más que de la mera revolución. Como sus anteriores piezas industriales *Der Bau* y *Der Lohndrucker*, es también una pieza sobre la producción. En este contexto podemos empezar a advertir su conexión con la RDA. Lo que Müller nos cuenta es que, al igual que la producción, el proceso de hacer la revolución implica objetivación, reificación y la pérdida de la conciencia de las propias acciones. El problema de la pieza no es simplemente la pérdida de la humanidad a través del crimen (lo que supondría la noción abstracta de humanidad) sino la pérdida de la humanidad a través de la pérdida de la conciencia de las propias acciones. En este paradigma, "A" perdería su humanidad mediante dos tipos opuestos de reificación. La reificación es pérdida de conciencia cuando "A" se convierte en un objeto reificado (por ejemplo: "A" como máquina de matar). La reificación es también una pérdida de conciencia cuando "A" se transforma en un sujeto sin mediaciones (el crimen orgiástico de "A"):

Pero cuando tu mano se hizo una con el revólver
y tú mismo fuiste uno con la tarea
y no se tenía ya conciencia de eso
que debe hacerse aquí y ahora
para que nadie más deba hacerlo nunca
tu puesto en nuestro frente era un vacío.

Müller presenta un proceso: el crimen como producción (un trabajo como cualquier otro/como ningún otro), y en esta forma extrema (ningún otro) de toda producción (cualquier otro) demuestra la pérdida de equilibrio, la pérdida de conciencia de la producción propia, componente inevitable de la revolución-producción misma. Por eso el asunto de la pieza aparece expresado bajo la forma de la *Lehrstück*. No se trata meramente de la enseñanza de que no se debe perder la conciencia y que perderla es inhumano (lección práctica); más bien, se nos presenta una experiencia de aprendizaje como un proceso de reificación y desreificación. Müller nos presenta una forma en la cual es posible crear el proceso de una construcción y deconstrucción inmediata de la reificación fuera de la experiencia de una suspensión momentánea de la historia (*momentane Geschichtslosigkeit*). La abstracción misma del modelo exige la historicidad y actividad de los participantes y hace estallar entonces las estructuras del drama tradicional.

El problema de la reificación es también el momento en el que la pieza de Müller constituye la más clara expresión de su experiencia como dramaturgo en la RDA. Donde Brecht plantea como una contradicción la relación entre el partido y el individuo neutral y, con esta relación, el problema más general de la estrategia, Müller en cambio descarta estas dimensiones para explorar de una manera más radical el funcionamiento y las tareas en el interior del partido y de una estrategia dada. Clausurando el *qué* (individuo-partido, estrategia correcta o incorrecta) para centrarse enteramente en el *cómo* (crimen como producción), Müller legitima, como Brecht no lo hizo, la instancia colectiva-partidaria en tanto realidad objetiva dada. Ésta es su experiencia "posrevolucionaria". De ahí la paradoja: la pureza de la forma —su cualidad ahistórica— enmascara la realidad histórica (el partido) en la que se funda.

Pero existe otra paradoja. En el momento en que la pieza de Müller es más leninista es también más crítica del leninismo. Al presentar las funciones del partido como un proceso de producción y reificación, abre el problema del fetichismo bajo el socialismo. La ecuación entre la tarea del partido revolucionario y la alienación del trabajo en el proceso de producción ("que debe hacerse aquí y ahora para que nadie más deba hacerlo nunca") apunta a la tecnificación de la mente y la práctica, un legado del partido leninista. El propio Lenin, antes de la revolución rusa, se refería al partido como una "inmensa factoría". Su optimismo acerca de que la factoría capitalista en tanto "medio de organización"⁴ podría separarse de la factoría capitalista en tanto "medio de explotación" y ser adoptada de manera inalterada como instrumento modelo de la revolución, elude el problema de la ideología instrumental que subyace en el corazón de la propia forma organizacional. Es precisamente esta problemática la que pone en primer plano la metáfora de Müller de la revolución como producción. En *Mauser* asistimos a la industrialización del partido en su forma más extrema como herramienta con la que cuenta tal instrumentalización. Sin embargo, a diferencia de los "trabajadores prácticos de la nueva Iskra" (Lenin) que rechazaron la idea leninista del partido como factoría (Lenin los llamó aristócratas anarquistas), Müller acepta y construye este instrumento como medio para atravesarlo e ir más allá de él.

En su noción del cambio revolucionario se encuentra cerca de Brecht, que siempre habló de *atravesar* el capitalismo, no de trascenderlo (Marcuse) o simplemente negarlo (Adorno). *Mauser* nos conduce al núcleo de la contradicción: a la experiencia de la actividad mecánica, consumidora del tra-

⁴ V. I. Lenin, "One Step Forward, Two Steps Back", en *Collected Works*, vol. 7, Moscú, 1965, p. 391.

bajo y destructora de la vida, como medio de crear una nueva vida:

Soy humano. Un humano no es una máquina.
Matar y matar, lo mismo después de cada muerte.
No puedo hacerlo. Concédanme el sueño de la máquina.

y separar las aguas entre la apología y la necesidad histórica como la conciencia experimentada de la praxis sectario-colectiva:

Tu obra fue sangrienta y como ninguna otra
Pero debe ser hecha como cualquier obra

Porque lo que es natural no es natural

Porque matar es una ciencia
Y debe ser aprendida para que concluya.

Y, precisamente en esta absoluta aprehensión de la contradicción, en este movimiento al corazón del fetichismo, Müller abre para el socialismo reificado la indagación de una historia reprimida. El *Mauser* "ahistórico" transmite el legado del pasado y presente leninistas, no como rechazo idealista de esa tradición sino como el necesario requisito de la apropiación para "estallar el continuo de la normalidad".

Dado el contexto histórico de esta obra, ¿cuál es el sentido de publicarla y representarla fuera de ese contexto? ¿Pueden comprenderla los públicos occidentales? ¿Cómo reaccionan ante la falta de historicidad, ante la ausencia de trama, personajes y acción? Considerando las expectativas del público de teatro norteamericano, ¿no resulta casi inevitable que la pieza se entienda como ejercicio moral sobre el crimen antes que

como intento de crear la conciencia de la reificación y la contradicción dialéctica? Las reacciones a las representaciones en Madison y Milwaukee (un grupo de estudiantes de la University of Wisconsin-Milwaukee) confirma tales dificultades. Algunos espectadores afirmaron que debía condenarse la violencia revolucionaria. Otros hablaron de una reacción visceral contra la violencia, pero dijeron que podían justificarla intelectualmente. En cualquier caso, *Mauser* fue vista principalmente como una pieza que legitimaba el crimen revolucionario. La ejecución de "A" y "B" fue citada como ejemplo de la total arbitrariedad de la violencia revolucionaria. Y muchos se sintieron ultrajados ante el hecho de que "A" debiera acordar su propia ejecución. Desde este punto de vista, tanto el crimen como la exigencia a "A" constituían innecesarias medidas disciplinarias impuestas por un partido inhumano.

Este tipo de respuesta tiene un precedente. En octubre de 1947 determinó el curso de la audiencia de Brecht ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas, una audiencia en la cual *La medida* fue la manzana de la discordia*. El hecho de que la reacción del público deba ser hoy la misma acaso indica menos la continuidad de posturas anticomunistas que el problema de hacer una pieza didáctica como una gran producción teatral. Brecht era consciente de esto al solicitar que *La medida* no fuera puesta en escena. En verdad, cualquier producción de *Mauser* que se monte en este país debe tomar con extremo cuidado la comprensión de su recepción tanto en los "actores" como en el "público". La puesta de Texas, por ejemplo, que tenía un reparto integrado sólo por mujeres, planteó exitosamente una serie de cuestiones, particular-

mente para las mujeres comprometidas en la obra, acerca de los diversos niveles de violencia en la vida cotidiana. Fue el resultado de un extenso proceso autodidacta y exploratorio dentro del propio reparto, que es desde luego el primer objetivo de la *Lehrstück*.

Así, *Mauser* debe considerarse una importante pieza política antes que nada porque obtura cualquier glorificación fácil de la revolución o la violencia. Es en este sentido que podría haber tenido importancia para este país. Allí donde el concepto de revolución aparece reificado e irreconocible en las celebraciones y comercializaciones del bicentenario, en las que la historia es sistemáticamente exorcizada para producir un presente inalterable, en *Mauser* un dramaturgo socialista intenta transmitir la experiencia de la historia como un problema del día de hoy.

La pieza se opone entonces no sólo a la tentativa absurda de Gerald Ford de apropiarse el *Common Sense* de Thomas Paine, sino también a la retórica sectaria y sin mediaciones de la izquierda norteamericana, no pocas veces sujeta a una idea igualmente fetichizada de la revolución. En ambos casos, la historia es aniquilada, como presente y como pasado. El futuro ni siquiera entra en el cuadro.

* Véase la transcripción completa del interrogatorio al que fue sometido Brecht en el apéndice del libro *Bertolt Brecht: su vida, su obra, su época*, de Frederic Ewen (Adriana Hidalgo editora, 2001, Buenos Aires, 432 páginas).

6

La política de la identificación: "Holocausto" y el drama en Alemania Occidental

I

A partir de su producción para el público norteamericano, la serie "Holocausto"* tuvo en Alemania Occidental un impacto totalmente imprevisto e impremeditado. Los comentarios y críticas posteriores la celebraron como *el* acontecimiento mediático de la década. Sin embargo, en los debates que precedieron a la transmisión, "Holocausto" fue condenada por los críticos de todos los partidos políticos como una vulgarización barata de complejos procesos históricos que no ayudaría a que los alemanes superaran su pasado reciente.

El tremendo impacto emocional de la serie —que sobrepasó al de cualquiera de los anteriores films, programas de televisión y producciones teatrales acerca del mismo tema— hizo cambiar de idea a muchos críticos y vindicó a los pocos que se habían pronunciado a favor de "Holocausto" en Alemania Occidental. Pero la mayoría de los críticos liberales y de izquierda no pudieron asimilar el alcance de la explosión emocional disparada por la serie. Alegaron que el tratamiento melodramático y sentimental

* La miniserie *Holocaust*, dirigida por Marvin J. Chomsky y protagonizada entre otros por James Woods, Meryl Streep y Michael Moriarty, se transmitió en Estados Unidos por la cadena NBC los días 16, 17, 18 y 19 de abril de 1978. El estreno en Alemania tuvo lugar el año siguiente.

oscurecía el asunto "real" e impedía que los espectadores comprendieran la historia alemana. La izquierda en especial criticó firmemente la serie por no proponer una cabal explicación histórica del nacionalsocialismo, el capitalismo y el antisemitismo. Se dijo al mismo tiempo que el éxito de la serie podía y debía ser usado para iniciar una campaña post "Holocausto" de esclarecimiento político racional que se concentrara en el análisis de las raíces del antisemitismo y, sobre todo, de las raíces ideológicas del nacionalsocialismo bajo las cuales podría luego subsumirse la cuestión del antisemitismo y el Holocausto.

Ha llegado el momento de criticar las teorías de la izquierda sobre el fascismo. Teorías que relegan el Holocausto a la periferia de los hechos históricos y que demuestran la indiferencia de gran parte de la izquierda alemana hacia la especificidad de la "Solución Final". La instrumentalización del sufrimiento de los judíos llevada a cabo por la izquierda para criticar al capitalismo constituye en sí misma un síntoma de la amnesia alemana de posguerra. ¿Hasta qué punto es la insistencia de la izquierda alemana en comparar Auschwitz con Vietnam diferente de la afirmación de la derecha según la cual Auschwitz es compensado por Dresde e Hiroshima? Es cierto que los motivos en que se fundan las comparaciones son distintos, y las intenciones políticas, diametralmente opuestas. Pero la izquierda y la derecha comparten una concepción totalizadora y universalizante que pasa por alto la especificidad del sufrimiento del hombre en la historia, subsumiéndolo en una crítica universal del capitalismo o bien en el concepto de una inmutable "condición humana". El riesgo de todas estas "universalizaciones" reside en que sirven finalmente para legitimar el poder, perdiendo toda la agudeza crítica que puedan haber tenido.

Más que desdeñar el éxito de "Holocausto" como resultado de una inteligente estrategia de mercado (que tuvo sin duda

un papel importante para conseguir que la gente mirara el programa) o atribuyéndolo condescendentemente a su trivial apelación emocional (¿por qué son triviales las emociones?, ¿quién lo dice?), debemos indagar más en profundidad y recuperar ciertas preguntas que surgieron en la discusión alemana sobre "Holocausto", pero que, en el mejor de los casos, fueron dejadas en suspenso. Desde mi punto de vista, el problema clave de las evaluaciones críticas de "Holocausto" en Alemania reside en la presunción de que una comprensión cognitiva racional del antisemitismo alemán bajo el régimen nacionalsocialista es *per se* incompatible con una representación melodramática y emotiva de la Historia (*history*) como historia (*story*) de una familia. Los críticos de la izquierda alemana revelan un terror hacia las emociones y la subjetividad que debe ser comprendido en sí mismo como parte del legado del Tercer Reich. Precisamente porque Hitler explotó eficazmente las emociones, los instintos y lo "irracional", esta esfera pasó a ser sumamente sospechosa para las generaciones de posguerra. Al mismo tiempo, sabemos sin embargo que uno de los principales fracasos de la izquierda ya durante la República de Weimar había sido su confianza exclusiva en el esclarecimiento político racional de la esfera pública y su ceguera frente a la esfera privada, a las angustias, deseos, temores y necesidades subjetivos de la gente abandonados a la propaganda nazi, que supo organizarlos con eficacia. Pese a que este hecho ha sido reconocido frecuentemente —Ernst Bloch lo hizo de manera notable en *Erbschaft dieser Zeit* (1932)—, la izquierda alemana de posguerra en conjunto no parece preparada para sacar las conclusiones necesarias para su discurso teórico y su estrategia política. Aun cuando los propios críticos experimentaron el impacto emocional de "Holocausto", las interpretaciones suelen regresar a las exigencias de un análisis

objetivo, eludiendo así el problema de la subjetividad y sus implicaciones.

Es evidente que "Holocausto" no fue pensada para proporcionar una *comprensión histórica total* del antisemitismo alemán y su función dentro del sistema fascista. Pero la cuestión clave que debe abordarse a la luz del éxito de "Holocausto" es precisamente por qué esta serie ha abierto una comprensión y conocimiento del Holocausto que todos los discursos esclarecidos, racionales y objetivos de las últimas décadas no consiguieron producir. Debajo de la vehemencia de los debates alemanes acerca de la validez de las ficcionalizaciones de tipo hollywoodenses en oposición a los documentales, el teatro político y una estética moderna, aparece la historia entera de las tentativas llevadas adelante por los escritores y artistas alemanes para superar el pasado. "Holocausto" suscita preguntas sobre la historia, preguntas que, en los debates alemanes, estaban sepultadas en las falsas dicotomías de lo alto versus lo bajo, la vanguardia versus lo popular, el teatro político versus ópera complaciente, verdad versus ideología y manipulación. ¿Hasta dónde invalida "Holocausto" las tentativas anteriores de una *Vergangenheitsbewältigung* (superación del pasado), ya sea en el teatro, en las producciones televisivas, o los intentos llevados adelante por intelectuales o pedagogos para combatir la amnesia social y política tan característica de las décadas de posguerra en la República Federal Alemana? ¿Cómo reevaluar toda la tradición del *Bewältigungsdrama* [drama de superación del pasado] desde la versión escénica de los diarios de Ana Frank hasta *Andorra*, de Max Frisch; *El vicario*, de Rolf Hochhuth, y *La indagación*, de Peter Weiss? Más específicamente, ¿qué nos dice la recepción de "Holocausto" en Alemania sobre los límites del llamado "segundo iluminismo" de los años sesenta, en el que se inscribían la

mayoría de aquellas piezas? Y, finalmente, ¿hasta qué punto desafía entonces "Holocausto" a un tipo específico de estética política brechtiana y posbrechtiana que se dio por sentada en la izquierda —y no solamente en la izquierda— durante los últimos quince a veinte años?

Al comparar "Holocausto" con los dramas alemanes anteriores es necesario hacer frente a una dificultad. En sus estrategias narrativas, manipulación de imágenes, uso de la música, estereotipos y clichés, "Holocausto" revela clara y desalentadoramente su origen en la industria cultural. Aun cuando resulta exagerado afirmar que convierte a Auschwitz en otro western serializado¹, "Holocausto" opera ciertamente en un nivel estético diferente de, digamos, *La indagación*, de Weiss o *El sobreviviente de Varsovia*, de Schönberg. Pero la cuestión no es aquí comparar la estructura estética de "Holocausto" con los documentales políticos y las obras de arte de vanguardia para confirmar una vez más la superioridad de estas últimas. Tampoco me interesa abogar por la adopción exclusiva de ficcionalizaciones de tipo hollywoodense para la educación política y por el abandono de los documentales y de las formas de expresión estética de la vanguardia. No se trata de optar por una cosa o por otra. No insinúo en absoluto que la narrativa de la televisión pueda salvarnos de las aporías de la vanguardia. Lo que digo es que determinados productos de la industria cultural y su éxito popular señalan deficiencias en los modos de representación experimentales o de vanguardia que no pueden explicarse a partir de la referencia estándar a la televisión en tanto instrumento de manipulación y dominación. Es a partir de estas cuestiones que me interesa revisar el problema de la *Vergangenheitsbewältigung* y algunos de los

¹ F. J. Raddatz, "Rampe als Shiloh-Ranch", *Die Zeit*, American Edition, 11, 16 de marzo de 1979, p. 7.

dramas alemanes más conocidos que abordan el tema del Holocausto y que han tenido un impacto considerable en los debates culturales y políticos en Alemania Occidental durante los años sesenta. Me parece que el éxito de "Holocausto" ilumina con una nueva luz un buen número de posturas y convicciones que los escritores e intelectuales de la Alemania Occidental de los años sesenta daban por sentadas. Lo que está en juego aquí no es meramente un corpus limitado de obras literarias, sino más bien una reevaluación de nuestra propia "herencia" cultural.

II

¿Qué es realmente la *Vergangenheitsbewältigung* (superación del pasado) y cuál era su significado en la Alemania de posguerra? En el libro *Die Unfähigkeit zu trauern* (1967), Alexander y Margarete Mitscherlich describieron la *Vergangenheitsbewältigung* —de la cual el Holocausto es un componente esencial pero no el único— como el proceso psíquico de recordar, repetir y atravesar; un proceso que debe empezar en el individuo pero que sólo puede completarse exitosamente si es sustentado por la instancia colectiva, por toda la sociedad². El teatro, los medios y las instituciones educativas podrían haber colaborado en la creación de un clima favorable a una *Vergangenheitsbewältigung* colectiva si en Alemania se le hubiera dado prioridad política y social al confrontamiento con el pasado. Sin embargo, lo que sucedió fue exactamente lo contrario. Las razones para la carencia de una seria *Vergangenheitsbewältigung*, tanto a nivel individual como

² Alexander y Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens*, Munich, Piper, 1967, particularmente pp. 13-85.

social, han sido descritas detalladamente por los Mitscherlichs, Adorno, W. F. Haug y Reinhard Kühnl³. En particular, la idea —popular entre los aliados antes del final de la guerra y en los años inmediatamente posteriores hasta la irrupción de la Guerra Fría— de que los alemanes eran colectivamente culpables de las atrocidades y los asesinatos en masa perpetrados durante el Tercer Reich originó una red de mecanismos dirigidos a reprimir, negar y volver irreal (*Entwirklichung*) el pasado nazi alemán. Dada la ausencia de una adecuada comprensión de las raíces económicas, sociales y políticas del fascismo alemán —evidente en la generalizada opinión de que el Tercer Reich fue un accidente histórico—, cualquier representación documental o ficcional, en teatro o en televisión, del Tercer Reich, se veía casi necesariamente obligada a crear una ilusión de *Vergangenheitsbewältigung* que no existía en la realidad. La *Vergangenheitsbewältigung* en tanto espectáculo estaba peligrosamente cerca de funcionar como sustituto o pacificador. Una y otra vez, esta objeción fue alegada incluso contra las mejores obras sobre el tema y, resulta innecesario decirlo, también contra “Holocausto”.

Y sin embargo era precisamente esa representación ficcional la que parecía hacer estallar los mecanismos colectivos de negación y represión. En efecto, el éxito de “Holocausto” refuerza el análisis psicológico y social de los Mitscherlichs, que encuentra su lugar “natural” en el contexto de la intelectualidad de izquierda pero que, precisamente allí, ha sido desplazado por argumentos económicos y políticos que enfatizan la con-

³ Theodor W. Adorno, “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit?” (1959), en T. W. A., *Erziehung zur Mündigkeit*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1972, pp. 10-28; Wolfgang Fritz Haug, *Der hilflose Antifaschismus*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1970; Reinhard Kühnl, “Die Auseinandersetzung mit dem Faschismus in BRD und DDR”, en: *BRD-DDR. Vergleich der Gesellschaftssysteme*, Colonia, Pahl-Rugenstein, 1971, pp. 248-278.

tinuidad estructural entre el fascismo y el capitalismo. Desde luego, esta posición contenía una crítica válida de la ideología legitimadora de la República Federal que —pese a la reparación (*Wiedergutmachung*) a los sobrevivientes y a Israel— se fundaba en la presunción de una total ruptura entre ella y el Tercer Reich. Pero esta crítica del capitalismo de Alemania Occidental y de la reemergencia de un Estado autoritario en los años setenta (*Berufsverbot*, revitalización de la policía y los aparatos de vigilancia, histeria terrorista) condujo a la izquierda a un nuevo tipo de amnesia: el Holocausto quedó fuera del esquema explicativo. No estoy diciendo que deban ignorarse los vínculos entre el Tercer Reich y la República Federal. Al contrario, la cuestión es comprender esas continuidades en un nivel que nunca fue alcanzado por las discusiones de la izquierda acerca del Estado, el capitalismo y el autoritarismo alemanes. El impacto de “Holocausto” constata la percepción de los Mitscherlichs de que la negación en la posguerra de la propia complicidad en el Holocausto seguía siendo un tema vital y explosivo y había dejado marcas visibles y profundas en el carácter social alemán y en la cultura alemana de posguerra, tanto en las viejas como en las nuevas generaciones.

Peter Märthesheimer, que como dramaturgo en la WDR en Colonia contribuyó para que la televisión de Alemania Occidental adquiriera “Holocausto”, recurrió a la explicación sociopolítica de los Mitscherlichs acerca de la incapacidad alemana de hacer el duelo en su tentativa de echar luz sobre el éxito de la serie. La acusación de la culpa colectiva, aun cuando fue dejada de lado ya a finales de los años cuarenta, ha sido un poderoso rechazo destinado a causar una honda impresión en los alemanes, que acababan de experimentar una derrota total, y que, psicológicamente hablando, habían sufrido la pér-

dida de su ego-ideal colectivo, el Führer, y cuyos sentimientos de autoestima e identidad se veían amenazados de muerte. Al enfrentarse con la realidad de los horrores del nazismo, los alemanes le echaron rápidamente toda la culpa al Führer (*Hitler war an allem schuld*) y levantaron defensas individuales contra la acusación de la culpa colectiva. Escribe Märthesheimer: "Haberse sentido culpable de un asesinato en masa habría implicado verse como un asesino de masas. Haberse reconocido avergonzado habría implicado admitir la responsabilidad de una barbarie que uno no había deseado... Y el burlador, Hitler, que había cargado con toda la responsabilidad sobre sus hombros —relevando a todos de cualquier responsabilidad— se corrió del cuadro mientras que el mito en torno a él aún persistía y antes que el odio pudiera haberse dirigido hacia él. Por primera vez los individuos alemanes cargaban solos una responsabilidad sin haber estado nunca antes obligados a cargar ésta responsabilidad por sí mismos y por sus acciones... En 1945, esa gente congeló su alma"⁴.

Para Märthesheimer, "Holocausto" fue no solamente un hecho mediático de primer orden sino también, lo que resulta más importante, un acontecimiento psicológico y social. Su éxito tuvo menos que ver con la "calidad" de la serie que con la situación especial de Alemania en 1979, su conciencia y su inconsciente⁵. Allí donde los esfuerzos cognitivos, puramente racionales, de los funcionarios de reeducación aliados, de los maestros y periodistas, de los dramaturgos y documentalistas fracasaron en la tarea de cortar el vínculo emocional y la identificación regresiva con el pasado y con el Führer, "Holocausto", en cambio, tuvo éxito. Märthesheimer sugiere

⁴ *Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm "Holocaust": Eine Nation ist betroffen*, ed. por Peter Märthesheimer e Ivo Frenzel, Frankfurt del Meno, Fischer, 1979, p. 12 f.

⁵ *Ibid.*, p. 15 f.

que el secreto debe buscarse en su estrategia narrativa: "Esta estrategia narrativa nos pone [a los espectadores] del lado de las víctimas, nos hace sufrir con ellas y temer a los asesinos. Nos libera así de esa angustia horrible y paralizadora reprimida durante décadas de que éramos en verdad aliados de los asesinos. En cambio, somos capaces de experimentar, de la misma manera que en el psicodrama, en un experimento terapéutico, cada fase del horror —que suponíamos haber cometido contra el otro— en nosotros mismos... sentirlo y sufrirlo; y finalmente entonces tratarlo, en el más verdadero sentido de la palabra, como nuestro propio trauma"⁶.

La identificación con las víctimas —la familia Weiss— puede considerarse sin duda como algo clave en el impacto de "Holocausto" en Alemania Occidental. Pero sería miope reconocer este hecho y apurarse en volver al programa "real": el esclarecimiento político a través de la documentación y la demostración racional, o las obras de arte que trascienden, es decir invalidan, los mecanismos efectivos y, según se pretende, anticuados, de compromiso e identificación que "Holocausto" pone en juego. El éxito de "Holocausto" nos obliga a repensar ciertas nociones estéticas y políticas relativas al teatro brechtiano y su política; por un lado, y las estéticas de vanguardia de la Escuela de Frankfurt, por el otro.

III

Si revisamos la historia de los dramas sobre el Holocausto en Alemania Occidental, encontraremos solamente dos pie-

⁶ *Ibid.*, p. 17.

zas que posibilitaron la identificación emocional con las víctimas como judíos: la obra de Frances Goodrich y Albert Hackett basada en los diarios de Ana Frank y, de manera más mediada, *El vicario*, de Hochhuth, en ambos casos piezas claramente no brechtianas que confían en la identificación del público con los protagonistas.

Fue en realidad la versión teatral de los diarios de Ana Frank lo que llevó por primera vez a escena el Holocausto en Alemania. Corría 1956. Hasta ese momento, el Holocausto proporcionaba solamente trasfondo implícito a una serie de *Bewältigungsdramen* centrados sobre todo en el rol del Wehrmacht durante el Tercer Reich y en el movimiento de resistencia del 20 de julio de 1944⁷. La función exculpadora de estas obras resulta evidente cuando se las considera en perspectiva. Servían para excusar a las fuerzas armadas y contribuían así sustancialmente al rechazo silencioso de la culpa colectiva.

Un silencio, aunque de otro tipo, caracterizó también la reacción alemana a la obra sobre Ana Frank. El epílogo a la edición norteamericana describe esta reacción casi con las mismas palabras usadas treinta años después para referirse a las reacciones de los alemanes frente a "Holocausto": "El 1º de octubre de 1956, *El diario de Ana Frank* se estrenó simultáneamente en siete ciudades alemanas. El público la recibió con silencio y pasmo. La pieza desató una ola de emoción que finalmente se abrió paso entre el silencio con el que los alemanes habían trata-

⁷ Algunos ejemplos serían: *Des Teufels General* (1946) de Carl Zuckmayer, *Die Verschwörung* (1949) de Walter Erich Schäfer, y *Das Bild des Menschen* (1952) de Peter Lotar. Para una discusión más detallada de estas y otras piezas de los años cuarenta y cincuenta véase Andreas Huyssen, "Unbewältigte Vergangenheit-Unbewältigte Gegenwart", en *Geschichte im Gegenwartsdrama*, Reinhold Grimm y Jost Hermand (ed.), Stuttgart, Kohlhammer, 1976, pp. 39-53.

do el período nazi"⁸. Resultaba claro que el éxito de la pieza se fundaba en la identificación personal y emocional con el destino de Ana Frank, de la misma manera que la identificación con la familia Weiss explica el éxito de "Holocausto". Y sin embargo debieron pasar otros veintitrés años para que la renovada negación del pasado estallara a una escala todavía mayor. ¿Qué sucedió entre 1956 y 1979? Después de todo, éstos fueron los años del juicio a Eichmann en Jerusalén (1961), del proceso de Auschwitz en Frankfurt (1963-65), de una ola de obras documentales sobre el Holocausto, de los movimientos de protesta estudiantil que una y otra vez señalaron la ausencia de una *Vergangenheitsbewältigung* en las instituciones académicas, políticas y culturales de Alemania Occidental. Si el efecto de la obra sobre Ana Frank —y del libro en que ésta se basó— fue realmente tan profundo y sustancial como los historiadores afirman que ha sido, ¿por qué entonces las piezas posteriores no partieron de ese modelo y prosiguieron el proceso de genuina *Vergangenheitsbewältigung* que parecía haberse puesto en movimiento en 1956, por lo menos en la generación más joven? ¿Cómo explicar que al enfrentarse con "Holocausto" la generación estudiantil de 1979 estuviera tan desinformada sobre el pasado como la de 1956? Nuevamente, no existen respuestas fáciles, pero, por lo menos respecto de las representaciones dramáticas del pasado nazi, pueden ofrecerse algunos hechos y especulaciones desde una perspectiva post "Holocausto".

El modelo del drama histórico de los siglos dieciocho y diecinueve dejó de ser viable después de 1945. Su optimismo humanista y su fe en el progreso histórico así como su glorificación dramática de los grandes individuos en tanto vehículos de la historia había demostrado ya su obsolescencia en el drama expresionista. Durante los años posteriores a la derrota

⁸ Anne Frank, *The Diary of a Young Girl*, Nueva York, Doubleday, 1967, p. 306.

del Tercer Reich, la historia inspiraba horror antes que respeto y veneración. Desesperados por el sentido de la historia, algunos autores, que sostenían todavía una dramaturgia realista, recurrieron a un dualismo simplista que enfrentaba la integridad moral del individuo con un proceso histórico presentado como demoníaco y fuera de control. El individuo aparece más como víctima que como sujeto de la historia. Esta representación resulta evidente en *El general del diablo* (1946), de Zuckmayer, pieza que gozó de un gran éxito a fines de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta y que se inscribía en la tendencia, dominante en la época, a demonizar al Tercer Reich y a concebirlo como un desastre "natural" de la historia alemana. La demonización era, desde luego, uno de los mecanismos bienvenidos para negar la responsabilidad propia en los hechos del pasado, no para el expatriado Zuckmayer, pero sí para el protagonista de la pieza misma, y por lo tanto también para el público alemán de la posguerra que se identificaba con el general del diablo. Parece ahora obvio que la identificación con un general de la fuerza aérea alemana no era —en términos políticos, educativos y psicológicos— la estrategia adecuada para hacer que los alemanes enfrentaran las realidades del pasado. Pero incluso esta identificación con Herras, el individuo bueno pero trágicamente engañado, podría haber contribuido a que por lo menos algunos espectadores hicieran frente a su historia personal durante el Tercer Reich de una manera que muchas obras posteriores ya no permitirían.

Hacia fines de los años cincuenta, la tradicional dramaturgia individualista había sido abandonada en el *Bewältigungsdrama* alemán. Los motivos de este desplazamiento son comprensibles. ¿Cómo podía una dramaturgia basada en los protagonistas individuales y en sus actos enfrentar adecuadamente el proble-

ma de la culpa colectiva? Ya en 1931, Brecht había afirmado que la dramaturgia realista tradicional no era viable en el siglo veinte y que la realidad misma exigía un nuevo modelo de representación⁹. La práctica tradicional de recurrir a personajes individuales para simbolizar lo universal había sido puesta en cuestión en una época en que la individualidad misma había sufrido mutaciones significativas o, como sostenían algunos críticos, una específica forma histórica de individualidad estaba en peligro de extinción. Las parábolas de Brecht constituyeron una posible solución a este dilema. Se trata de obras que, más que reflejar la realidad histórica a partir de individualizaciones, pretenden representar la realidad como una red de relaciones y presentar a los individuos simplemente en los términos de sus funciones. El modelo "abstracto" de la parábola devolvería entonces a los espectadores a su propia realidad, a la historia y al presente. Según Brecht, la eficacia de la parábola reside precisamente en su distancia del presente. Esta distancia le permite al espectador desarrollar una comprensión racional del fenómeno en lugar de ser anegado en una corriente de identificaciones emocionales contradictorias. La forma parabólica se recomendaba incluso por otra razón. Los mejores dramaturgos de la posguerra no querían poner sencillamente en escena al Tercer Reich aislándolo del presente. Pretendían criticar la continuidad social y económica, ideológica y psicológica que percibían entre el Tercer Reich y la República Federal. Esta continuidad, este vínculo intacto, era el núcleo de la negación y la represión, y debía ser enunciada si se aspiraba a que produjera alguna vez una genuina *Vergangenheitsbewältigung*. La ironía es que mientras la abstracción de la forma parabólica les permitía a los dramaturgos

⁹ Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenprozess, Gesammelte Werke*, 18, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1967, p. 161.

tanto atacar al Tercer Reich como criticar la cultura oficial de la RFA, esta misma dramaturgia le impedía al público identificarse con la especificidad histórica del sufrimiento judío en el Tercer Reich. La parábola evitaba ese duelo por las víctimas —que los Mitscherlichs juzgaban tan esencial— y constituía en consecuencia un obstáculo para la superación del pasado. Resulta también altamente significativo que los judíos no aparezcan en estas parábolas. Sólo una incluye a un judío —Andri, en *Andorra*, de Frisch— pero lo convierte en gentil. La mayoría de las piezas de fines de los cincuenta y principios de los sesenta no se concentra en las víctimas sino en el papel de la pequeña burguesía en el inicio de la dictadura, en el ascenso inevitable del dictador y en el sistema totalitario de dominación. No pocas veces la parábola fue absorbida por la tendencia al grotesco y el absurdo y perdió así la dialéctica brechtiana entre la forma parabólica y la historia¹⁰. Una seria *Vergangenheitsbewältigung* resulta prácticamente imposible cuando se presenta al mundo como caótico y absurdo, cuando la carrera frenética de la pequeña burguesía representa la medida de la historia. Por otro lado, culpar a la pequeña burguesía del ascenso del fascismo era ciertamente un abordaje con el que el público teatral de clase media alta podía convivir, puesto que no los enfrentaba con su propia responsabilidad durante el Tercer Reich.

Pero existe otro problema, más grave, en el recurso de la parábola, un problema que afectó incluso a los ejemplos mejor logrados del género como *Zeit der Schuldlosen* (1961), de Siegfried Lenz, y *Andorra* (1961), de Max Frisch. La atemporalidad y no localización de la parábola, de donde brotaba, por un lado, su eficacia, constituyó también su crucial debilidad. Dado que la parábola se refiere sólo de manera in-

¹⁰ Ejemplos de esto último serían *Koll* (1962), de Hermann Moers, y *Der Bürgermeister* (1963), de Gert Hoffmann.

directa a lo específico de la historia, es vulnerable al malentendido político a menos que se trate de una parábola *à clef* como *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Especialmente en una época en la que la teoría del totalitarismo, con su ecuación de derecha e izquierda, de dictaduras fascistas y comunistas, ganaba terreno en Alemania Occidental¹¹, una parábola como *Firebugs*, de Max Frisch, que uno pensaría que apunta sin ambigüedades al ascenso del fascismo, puede ser considerada por críticos importantes como un ataque al comunismo, como una pieza sobre Checoslovaquia en 1948 o Hungría en 1956¹². En este caso, la forma parabólica no procreó sino la negación y represión que pretendía superar.

Un caso más complejo es la parábola de Frisch *Andorra*, una obra que mezcla la abstracción de la parábola con una dramaturgia de identificación que abre el camino hacia una comprensión que una parábola *à clef* como el *Arturo Ui* de Brecht obstruía. La construcción de la parábola es suficientemente concreta para no dejar dudas acerca de qué tipo de totalitarismo está en cuestión. Y sin embargo persiste allí una ambigüedad fundamental. *Andorra* es un pequeño estado montañoso amenazado por la invasión de un vecino aplastantemente poderoso, una clara referencia a Suiza, la patria de Frisch, durante la segunda mitad del Tercer Reich. En la pieza, se produce la invasión, y ésta lleva a la ejecución de Andri, a quien se cree judío. Como se sabe, en realidad los alemanes nunca invadieron Suiza. El público suizo podía entonces reprimir fácilmente el trato en general infame que Sui-

¹¹ Especialmente influyentes fueron: Carl J. Friedrich, *Totalitäre Diktatur* (Stuttgart, 1957) y Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* (Frankfurt del Meno, Ullstein, 1958).

¹² Véase Otto Ball en *Theater heute*, 3 (1961), 42, y Albert Schulze-Vellinghausen, *Theaterkritik 1952-1960* (Hannover: Velber, 1961), p. 226.

za les dio a los refugiados judíos alemanes, alegando que la parábola incumbía a los suizos tanto como a los alemanes, que después de todo fueron los únicos responsables de Auschwitz. El público alemán tenía otra salida. No podían desde luego afirmar de buena fe que tenía que ver solamente con el antisemitismo suizo, y aceptaron *Andorra* en tanto representación de Alemania en 1933. Pero entonces la construcción de la parábola consolidó una idea clave en el arsenal de los mecanismos alemanes de negación: que los nazis no fueron algo endógeno sino que llegaron desde afuera como una fuerza extraña. Según parecía sugerir la obra, ser alemán y ser nazi eran dos cosas esencialmente distintas. Por un lado, entonces, la obra les permite a los espectadores comprender el problema a partir de una cierta lejanía, preservando a una distancia segura la interpelación acerca de su propio pasado. Así, el crítico Heinz Beckmann elogia a Frisch por "habernos sacado del callejón sin salida de las llamadas *Zeitstücke* [obras de época]" y describe a *Andorra* como "una ejemplar pieza moderna que emplea eficazmente el método del extrañamiento (*Distanzierung*)"¹³. Lo que Beckmann pasa por alto es que, pese a su forma parabólica y su dramaturgia de extrañamiento, *Andorra* también le ofrece al público las posibilidades de identificación con un individuo que van en contra de la dramaturgia fundada en el extrañamiento y que están ausentes en otras parábolas de los años sesenta. Durante toda la primera parte de la pieza, el público es inducido a identificarse con Andri, a quien los andorranos victimizan. Sobre todo para el público alemán, esta identificación resulta posible precisamente porque la obra sugiere que ser alemán no es lo mismo que ser nazi. Es entonces esta construcción históricamente ambigua de la parábola lo que

¹³ Heinz Beckmann, *Nach dem Spiel: Theaterkritiken 1950-1962*, Munich-Viena, A. Langen/ G. Müller, 1963, p. 313.

favorece que los alemanes se identifiquen con la víctima en lugar de la defensa apologética del acusado.

Lo que vuelve difícil la evaluación de *Andorra* es no solamente el impacto en el público de su dramaturgia mixta sino también el hecho de que la pieza misma, en la segunda parte, socava el proceso de identificación que había generado previamente. Cuando Andri (y con él el público) descubre que no es el huérfano judío introducido secretamente en Andorra y adoptado por el maestro, sino más bien el hijo ilegítimo de este último, la pieza ya no permite la identificación emocional con la víctima judía y se concentra en cambio en el problema del desplazamiento de la identidad en el propio Andri. Se le exige ahora al público que reflexione acerca del problema de la identidad y la elaboración de imágenes sociales antes que identificarse. La identidad judía de Andri, que es un requisito para que el público se identifique con él en tanto judío, demuestra ser una construcción social e imaginaria. La pieza se ha instalado repentinamente en un nivel de argumentación racional en el cual la cuestión judía y el antisemitismo aparecen universalizados y subsumidos en la mucho más vasta noción de identidad social, prejuicio y chivo expiatorio, haciendo que el público tome distancia del Holocausto. Andri, que ha sido estereotipado por los andorranos como si fuera otro hasta el punto de que su conducta, pensamiento y personalidad sufren una profunda transformación, se resiste ahora a aceptar el hecho de que no es judío. Consciente y existencialmente, elige su identidad "judía", que hará inevitable su ejecución una vez que los "de negro", es decir, el enemigo fascista, invada Andorra. Dejando de lado el hecho de que la identidad judía es raramente un asunto sujeto a elección y no sólo el resultado del prejuicio, ciertamente no en el Tercer Reich, la parábola de Frisch opera a partir de la discutible idea de que el anti-

semitismo moderno es meramente otra forma de prejuicio racial y de la búsqueda de un chivo expiatorio. Frisch retrata sólo los prejuicios antisemitas tradicionales. Lo que Moïshe Postone caracteriza como la forma moderna de antisemitismo —la imagen del judío como responsable del capitalismo financiero y el bolcheviquismo— está completamente ausente en la obra de Frisch. Irónicamente, la falta de especificidad histórica de la obra de Frisch (Andorra representa por un lado a Suiza y por otro a Alemania), que en un primer momento pareció ser uno de los puntos fuertes de la pieza, resulta también uno de sus defectos. Hacia el final de la misma, el antisemitismo no es más que otra forma de prejuicio universal. Desde luego, el propio Frisch dudaba de que la historia pudiera representarse en escena. Defendía en cambio la pieza como “una afirmación del hombre contra la historicidad”¹⁴. Esta visión existencialista puede ser válida en el universo imaginativo de Frisch, pero fracasa cuando se la aplica al antisemitismo y al Holocausto. Sin embargo, el problema clave con *Andorra* y otras parábolas es no tanto la presencia o ausencia de hechos o personajes históricamente reconocibles sino más bien la cuestión de la identificación. El grado en que *Andorra* hace posible tal identificación nos muestra algo acerca de la realidad del fascismo que una mucho más precisa parábola brechtiana *à clef*, como *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, es incapaz de mostrar.

Andorra de Frisch se estrenó en 1961, un año de elecciones que marcó un giro sustancial en el clima político y cultural de la República Federal. Debajo de la superficie del estancamiento social e intelectual que caracterizó tanto la restauración de Adenauer como la *Wirtschaftswunder*, las cosas empeza-

¹⁴ Véase Max Frisch, *Öffentlichkeit als Partner*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1967, p. 68 f.

ban a agitarse. Si durante los años cincuenta los escritores e intelectuales se habían mantenido al margen de la política adhiriendo a lo que Hans Mayer definió como “der totale Ideologieverdacht”¹⁵ [la sospecha total de la ideología], un número cada vez mayor de ellos intervenía ahora en cuestiones de política pública. Poco antes de las elecciones de 1961, Martin Walser editó la recopilación de ensayos *Die Alternative oder Brauchen wir eine neue Regierung?*, en la que influyentes intelectuales alemanes proponen un cambio político y, casi en todos los casos, desde una posición de escéptico liberalismo que tomaba partido por el PSD como “mal menor”.¹⁶ Una y otra vez, los autores fundaban sus promesas de cambio en el fracaso del gobierno de Adenauer para enfrentar y superar el pasado. Especialmente el proceso a Eichmann en Jerusalén en la primavera de 1961 había dejado claro hasta qué punto el pasado había sido negado y reprimido pese a las políticas oficiales de *Wiedergutmachung* hacia Israel y los sobrevivientes de los campos. La persecución legal y sistemática de los responsables directos de la “Solución final” había comenzado en la República Federal en 1958, pero fue recién después del proceso a Eichmann que la cuestión del Holocausto se volvió un tema dominante en las cortes alemanas, en los medios y en la escena teatral. El malestar era penetrante e invasivo. Hacia 1962, Ulrich Sonnenmann afirmó acremente: “Lo que está mal en la conciencia de la sociedad de Alemania Occidental puede resumirse en la frase ‘unbewältigte Vergangenheit’, la incapacidad para superar el pasado”¹⁷. Ese

¹⁵ Hans Mayer, *Zur deutschen Literatur der Zeit*, Reinbek, Rowohlt, 1967, pp. 300-319.

¹⁶ *Die Alternative oder Brauchen wir eine neue Regierung?*, Martin Walser (ed.), Reinbek, Rowohlt, 1961.

¹⁷ Ulrich Sonnenmann, “Der verwirkte Protest”, *Merkur*, 178, diciembre de 1962, 1147.

mismo año exigía Martin Walser: "Hoy los escritores alemanes deben tratar exclusivamente figuras que oculten o bien expresen los años que van de 1933 a 1945... Cada frase de un escritor alemán que guarde silencio acerca de esta realidad histórica oculta algo"¹⁸.

Entre 1961 y 1965, los teatros alemanes fueron inundados por una ola de piezas que tenían como temas el Holocausto, el Tercer Reich y sus consecuencias. Un grupo de obras enfatiza la conciencia y la negación, la memoria y la represión. Por lo general estas piezas transcurren en el período de posguerra y su objetivo principal es menos comprender el Holocausto que criticar a la República Federal. Algunos ejemplos serían *Der Hund des Generals* (1962), de Heinar Kipphardt; *Der schwarze Schwan* (1964), de Walser, y *Helm* (1965), de Günter Michelsen. Sin embargo, más interesantes resultan en este contexto las piezas que directa o indirectamente se concentran en los hechos históricos concretos del Holocausto: las obras documentales *El vicario* (1963), de Rolf Hochhuth; *Joel Brandt oder Geschichte eines Geschäfts* (1965), de Heinar Kipphardt, y *La indagación* (1965), de Peter Weiss.

En especial las obras de Hochhuth y Weiss suscitaron grandes debates en los medios, pero, en comparación con el impacto de "Holocausto", su recepción fue necesariamente limitada. Aun cuando fue estrenada simultáneamente en dieciséis salas y se exhibió exitosamente en televisión, *La indagación* no estuvo siquiera cerca de igualar el impacto de "Holocausto". Y *El vicario* de Hochhuth, que tuvo más publicidad que *Andorra* o *La indagación*¹⁹, se representó más frecuente-

¹⁸ Martin Walser, "Vom erwarteten Theater", en *Erfahrungen und Leseerfahrungen*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1965, p. 64.

¹⁹ Véase especialmente *Summa iniuria oder Durfte der Papst schweigen?*, Fritz J. Raddatz (ed.), Reinbek, Rowohlt, 1963.

mente fuera que dentro de Alemania. Podemos comparar ahora estas piezas documentales, sus éxitos y sus fracasos, con "Holocausto". Después de todo, tal comparación no puede fundarse únicamente en la medición cuantitativa del impacto, dado que los diferentes modos de representación puestos en juego pueden haber afectado sustancialmente la calidad y penetración de ese impacto.

El vicario de Hochhuth plantea el problema de la identificación, tanto en su contenido como en su estrategia dramática. Hochhuth emplea una teoría dramática tradicional, prebrechtiana, basada en categorías de personajes, responsabilidad moral del individuo, libertad de elección, culpa y tragedia personal. La pieza invita a la identificación del público, y en este sentido se parece a la obra sobre Ana Frank de 1956. No obstante, la comparación es un poco engañosa. La pieza de Hochhuth apela a la identificación no con los judíos sino más bien con Ricardo, el sacerdote católico que desafía la aquiescencia del papa Pío XII ante la barbarie nazi y que, luego de una masiva agitación interna, decide acompañar a Auschwitz a los judíos romanos para morir como el vicario "real" de Cristo. Este tipo mediado de identificación con las víctimas del Holocausto reveló sin embargo cuestiones morales y políticas clave acerca de las acciones y omisiones de la gente en el Tercer Reich. La pieza obligó a los alemanes, que habían mirado hacia otro lado cuando se "deportaba" a los judíos y que negaron el Holocausto después de 1945, a identificarse con una figura dramática que asumía muy seriamente su responsabilidad individual, cristiana y humana. La imperiosa identificación con Ricardo y su lucha heroica contra el mal y para preservar su humanidad explican tanto el éxito de *El vicario* como los diversos ataques que recibió. Uno se pregunta ahora si las dificultades de Hochhuth para publicar

la obra, la ira posterior y las denuncias maliciosas fueron motivadas sólo por el deseo de algunos fervientes católicos que aspiraban a mantener una imagen inmaculada del papa Pío XII, o si la intensidad de los ataques no reflejaba en realidad las energías puestas en movimiento para negar la culpa y reprimir el pasado.

Si bien la identificación del público se centra en la figura del sacerdote católico, hay en *El vicario* dos escenas donde la inmediata identificación emocional con las víctimas judías se vuelve posible. Estas escenas del Tercer Acto, que muestran a las SS capturando en Roma a una familia judía, se aproximan a la estructura narrativa de "Holocausto" y a su focalización en la destrucción de una familia. Sin duda, son escenas marginales y —desde el punto de vista de la dramaturgia tradicional— integradas algo azarosamente, pero se encuentran entre las más fuertes de toda la *Bewältigungsdramatik*, precisamente porque la identificación con Ricardo se desvía hacia la identificación directa con los judíos en el marco de una familia.

La pieza de Hochhuth presenta sin embargo un problema fundamental. Ya en los años sesenta, su dramaturgia, que reduce un hecho histórico complejo a una elección moral individual y a la lucha del bien contra el mal, recibió una fuerte crítica de Theodor W. Adorno en su "Carta abierta a Rolf Hochhuth"²⁰. El disparador de la crítica de Adorno fue la colaboración de Hochhuth a un *Festschrift* en homenaje a Lukács publicado en 1965. En su ensayo "Die Rettung des Menschen"²¹, Hochhuth justificaba su dramaturgia al vincu-

²⁰ Theodor Adorno, "Offener Brief an Rolf Hochhuth", *Noten zur Literatur*, IV, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1974, pp. 137-146.

²¹ Rolf Hochhuth, "Die Rettung des Menschen", en *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács*, Frank Benseler (ed.), Neuwied, Luchterhand, 1965, pp. 484-490.

larla con la idea lukacsiana de que el punto de partida de toda literatura es el ser humano individual, concreto. A partir de una lectura fácil de Lukács, a quien malinterpreta de manera tan absoluta como Adorno, Hochhuth defiende al individuo, su libertad de elección, su responsabilidad sobre la historia como base de cualquier drama. En la polémica con la noción adorniana de la decadencia del individuo en la sociedad capitalista del siglo veinte, rechaza la totalidad de la estética de vanguardia de la cual Adorno y Brecht son importantes exponentes. No es una coincidencia que la carta de Adorno a Hochhuth mencione *The Private Life of the Master Race* de Brecht con su énfasis en la gente común del Tercer Reich y establezca un contraste con la dramaturgia de Hochhuth, habitada por embajadores y generales VIP, cardenales, el Papa y el mal encarnado. Adorno critica a Hochhuth por adoptar la estrategia narrativa de la industria cultural, que tiende a personalizar incluso los procesos sociales más anónimos simplemente refiriendo hechos importantes a personas importantes. Según Adorno, únicamente la estética de vanguardia puede hacer justicia a la vida del siglo veinte en general, y al Holocausto en particular: "Ninguna dramaturgia tradicional basada en grandes protagonistas puede cumplir este objetivo. Lo absurdo de la realidad exige una forma que desmonte la fachada realista"²². Obviamente, Brecht no estaría de acuerdo en que la realidad es absurda. Pero como artista de vanguardia aprobaría la demanda adorniana de un modo de representación artística que desmonte las formas tradicionales del realismo y sus actualizaciones modernas. El problema con la estética de vanguardia, sin embargo, es precisamente que al desmontar las fachadas realistas se torna imposible al mismo tiempo la identificación emocional del público, fundada en figu-

²² Adorno, "Offener Brief", p. 143.

ras humanas reconocibles individualmente. Las piezas de Brecht producen sin duda emociones, pero no el tipo de emociones que propician una identificación con los personajes individuales, una categoría que Brecht rechaza en forma explícita, especialmente en la fase de la *Lehrstück*. Y uno no se identifica con ninguno de los frustrados personajes de Beckett, aun cuando reconozca que expresan algo esencial acerca de nuestra cultura y nuestra sociedad. De la misma manera, para dar otro ejemplo, no resulta fácil imaginar cómo *Sobreviviente de Varsovia* de Schönberg puede deparar el tipo de identificación emocional suscitado por "Holocausto".

La evolución de las formas artísticas que la vanguardia histórica representa de modo ejemplar choca con la necesidad del público de una identificación emocional con personajes humanos específicos, sus problemas y sus contradicciones. Desde luego, tales necesidades no son "naturales". Se construyen socialmente desde la primera infancia y, en nuestra sociedad, son insistentemente reforzadas por la industria cultural. Por otro lado, la abstracción y opacidad, tan características de muchas obras de arte de vanguardia, pueden considerarse sedimentaciones de la abstracción y opacidad de la vida social en las sociedades tecnológicamente avanzadas. Es precisamente aquí donde reside el contenido de verdad de estas obras. Lo que "Holocausto" pone en cuestión no es tanto este contenido de verdad, sino más bien la pretensión de universalidad de la vanguardia y su rechazo —cuando no desdén— de lo que Bloch describió como asincronía en la vida social y cultural²³.

Peter Weiss consiguió una articulación eficaz entre la forma de vanguardia y la representación "realista" en la pieza documental *La indagación*, acaso el mejor drama sobre el Holo-

²³ Véase Ernst Bloch, "Non-Synchronism and the Obligation to Its Dialectics", *New German Critique*, 11, primavera de 1977, 22-38.

causto. Al revés de Hochhuth, quien no tuvo ningún escrúpulo en poner Auschwitz en escena en el último acto de *El vicario*, Weiss sabe que Auschwitz no puede representarse tan crudamente y sin mediaciones. Más que cualquier otro tema, Auschwitz requería que se desmontara la "fachada realista"²⁴. La cuestión era cómo llevar a cabo tal cosa manteniendo al mismo tiempo un nivel de realismo que preservara a la pieza de transformarse en parábola o en cualquier otra forma metafórica. La solución de Weiss es tan simple como genial. No escribe una obra sobre Auschwitz, sino sobre el proceso de Auschwitz que se realizó en Francfort entre 1963 y 1965. Casi palabra por palabra, la pieza sigue los informes del juicio extraídos del *Franfurter Allgemeine Zeitung*, reescritos de manera que llevan al público desde la rampa de arribo de los trenes, a través de varios espacios del campo, hasta la cámara de gas y los crematorios. La estructura del oratorio de Weiss es paralela a la de la *Divina comedia* de Dante, en especial a la del "Infierno": hay 11 cantos, divididos cada uno en 3 partes, sumando en total 33 partes. El peso simbólico que tenía para Dante el número 3 reaparece bajo otra forma en *La indagación*: hay 3 representantes de la corte, 9 testigos y 18 imputados. Auschwitz no aparece en escena; es recreado a través de la memoria del imputado, los testigos y los sobrevivientes, que entran nuevamente en pugna en el tribunal al intentar testificar y articular lo que sucedió en otra época y en otro lugar. Auschwitz es representado únicamente por la lengua. Es justamente esta reducción de Auschwitz a la memoria y el lenguaje, evidente en los informes de los sobrevivientes y en las explicaciones y justificaciones de los acusados, lo que hace

²⁴ Significativamente, las secuencias de "Holocausto" que muestran a los miembros de la familia Weiss en el campo de exterminio, incluyendo las cámaras de gas, son las menos pertinentes del film.

que la obra sea tan eficaz. *La indagación* no es sino un collage, puesto rigurosamente en forma de informes procesales, pero la forma vanguardista nunca clausura la accesibilidad. La realidad de Auschwitz es descripta con una prosa opaca, cortante y realista. Cobra vida especialmente en los discursos de los acusados, que ejemplifican el lenguaje de negación y defensa tan característico de la Alemania de posguerra en general. La pieza no sólo habla del pasado; el pasado mismo está todavía vivo en el lenguaje del acusado que revela, en la mente y en el comportamiento, la actitud fascista en la que se fundaba su programa de exterminio.

La obra de Weiss no convocaba el mismo tipo de identificación con las víctimas que presenciábamos durante la exhibición de "Holocausto". Al mismo tiempo, no hay duda de que Weiss, judío que abandonó Alemania con sus padres en 1934, se siente profundamente comprometido con quienes murieron en Auschwitz. En un breve ensayo escrito en 1964 y titulado *Meine Ortschaft*, Weiss describe una reciente visita a Auschwitz como "veinte años tarde": "Es el único lugar al cual estaba destinado y del cual escapé"²⁵. Acaso sea precisamente este fundamental nivel de identificación —una identificación que resulta de la identificación con las víctimas— lo que hace innecesario para Weiss basar su obra en la dramaturgia de la identificación. La identificación era para él lo dado y no algo que debía alcanzarse, como ocurría con el público alemán de posguerra. Y sin embargo, en el momento de su visita a Auschwitz no era para él más que un museo, el vestigio de un mundo extinguido. Hacia el final del texto de Weiss, el sentimiento de culpa del sobreviviente, basado en la identificación, se complementa con una experiencia de extrañamiento.

²⁵ Peter Weiss, *Rapporte*. Francfort del Meno, Suhrkamp, 1968, p. 114.

Los vivos no son capaces de comprender lo que sucedió. Tienen números, registros escritos, declaraciones de testigos, pero les falta la experiencia de ser golpeados, pateados, encadenados. Es precisamente esta tensión entre la identificación del autor y su extrañamiento y distancia lo que impregna *La indagación* y evita el tipo de inmediata identificación emocional que produce "Holocausto". En verdad, las víctimas individuales nunca son presentadas como tales en la serie de TV. Los testigos, casi todos sobrevivientes de Auschwitz, describen ante el tribunal los diversos aspectos de la vida en el campo, y sus descripciones se limitan entonces a hechos objetivos. La acumulación de hechos tiene un impacto emocional profundo en el público, pero evoca el shock o el aturdimiento antes que la identificación. Si Weiss convoca a las crueldades y brutalidades individuales, lo hace sobre todo para afectar la conciencia y no emociones de sadismo o empatía en el horror. La propia atrocidad de Auschwitz prohíbe la identificación emocional con las víctimas individuales. Es lo mismo que Adorno tenía en mente cuando criticó la obra sobre Ana Frank por centrarse en la víctima individual, permitiéndole al público olvidar la totalidad. La pieza de Weiss parece más convincente en su presentación de la relación entre el sufrimiento individual y el destino colectivo de los judíos. Descripciones como la de Lili Tofler son ubicadas estratégicamente para hacer concretos e imaginables los asesinatos masivos, evitando que Auschwitz se convierta en un símbolo abstracto del horror. Los destinos individuales, tanto del lado de las víctimas como de los secuaces, no son relatados como destinos individuales sino como ejemplos de un calculado sistema de destrucción, como nudos en una red que, de manera aparentemente arbitraria en sus partes constitutivas, lleva inexorablemente a la muerte. Por cierto, la pieza de Weiss es eficaz

como obra de arte, y podría incluso afirmarse sin exageración que el juicio de Auschwitz recibió una publicidad más intensa a partir de las representaciones de *La indagación* que de los informes originales del juicio preparados por Bernd Naumann y publicados en la *FAZ*²⁶.

Esta obra presenta sin embargo un problema también importante. No se trata, como en el caso de Hochhuth, de un problema dramático, ni tampoco del hecho de que la pieza no permite la identificación con las víctimas. El problema es aquí político. *La indagación* establece un nexo causal sin mediación alguna entre Auschwitz y el capitalismo. El exterminio de los judíos es presentado e interpretado como una forma extrema de la explotación capitalista "en la que el opresor/ podía expandir su autoridad/ a un grado nunca visto antes/ y/ el oprimido/ era obligado a entregar/ el polvo fertilizante/ de sus huesos"²⁷. Weiss puede sin duda alegar legítimamente la dependencia de la industria bélica alemana respecto de los campos de trabajo y la presencia de plantas industriales en las cercanías de Auschwitz. Aun es plausible y puede documentarse la presentación de Auschwitz como una industria de la muerte altamente organizada y taylorizada. Pero las limitaciones de la pieza se hacen luego visibles. Weiss nunca intenta abordar la historia y especificidad del antisemitismo en Alemania. Culpano a Krupp y a I. G. Farben, subsume la muerte de seis millones de judíos en una crítica marxista y universal del capitalismo, quedando aquí peligrosamente cerca de privar a las víctimas de historia personal y colectiva y de su identidad como judíos, e instrumentaliza Auschwitz para

²⁶ Publicado en forma de libro como: Bernd Naumann, *Auschwitz: A Report on the Proceedings Against R. K. L. Mulka and Others Before the Court at Frankfurt*, Nueva York, Praeger, 1966.

²⁷ Peter Weiss, *The Investigation*, Nueva York, 1977, p. 108f.

postular una cuestionable interpretación del fascismo en tanto etapa necesaria del capitalismo. A fines de los años sesenta, cuando el movimiento estudiantil alemán se volcó masivamente a las interpretaciones marxistas ortodoxas del Tercer Reich, *La indagación* pasó a formar parte de un discurso de izquierda que puede sin embargo considerarse como otro modo de negar el pasado. No se trataba de negar los hechos. Al contrario, éstos eran usados para esclarecer al pueblo alemán sobre el capitalismo, el fascismo y su continuidad en la sociedad de Alemania Occidental. Pero todo este esclarecimiento racional y su denuncia universal del capitalismo caía en el silencio cuando se refería a la cuestión específica del destino judío en el Tercer Reich²⁸. Surgió en la izquierda un discurso intelectual que tendía a eliminar el Holocausto mismo, y no sorprende entonces que la pieza de Weiss de 1965 marque el final del drama sobre el Holocausto en la literatura de Alemania Occidental. Se había llegado a un nivel de discusión e interpretación que parecía volver obsoleta a cualquier otra obra sobre el Holocausto. En consecuencia, otra generación de estudiantes tuvo que redescubrir en 1979 lo que las generaciones de estudiantes de 1956 y 1965 habían descubierto antes pero habían sido incapaces de transmitir a las generaciones posteriores. La ruptura del ciclo de negación y represión había comenzado otra vez.

²⁸ Véase la discusión de Moïse Postone en torno de la izquierda en Alemania Occidental y su relación con el nazismo y el antisemitismo en *New German Critique*, 19, invierno de 1980, pp. 97-116.

IV

Más allá de estas diferencias entre las generaciones del sesenta y del setenta, puede decirse sin embargo que las tres obras alemanas más importantes orientadas a la *Vergangenheitsbewältigung* —*Andorra* de Frisch, *El vicario* de Hochhuth y *La indagación* de Weiss— compartían un gesto universalizante de acusación moral y política que en muchos casos inhibía, en lugar de alentar, la superación del pasado. Mientras que Frisch y Hochhuth le abrían al público en sus piezas cierta posibilidad de identificación, ninguna de las obras discutidas estaba destinada a dar origen a un duelo a través de la identificación. Su impacto era ambiguo: provocaron intentos genuinos de superar el pasado —sobre todo en la generación más joven—, pero alentaron también esa fácil contrición acompañada no pocas veces de la negación de la culpa y la vergüenza personal.

Frisch ignoraba la especificidad del antisemitismo moderno: no lo veía sino como otro ejemplo de prejuicio universal, con lo cual socavaba la inicial identificación del público con la víctima judía. Hochhuth avanzó hacia una ética universal de la responsabilidad individual y eludió la pregunta por los orígenes sociales y evolución del antisemitismo moderno. Weiss hizo del antisemitismo un mero apéndice de la explotación capitalista. Ninguno de estos tres autores optó por una estrategia dramática que le habría permitido al público alemán identificarse con las víctimas en tanto víctimas judías. Los judíos, hasta donde pueden ser reconocidos como tales en las piezas, permanecen en el lugar de lo otro. Son presentados como figuras marginales con quienes un público no judío no llega a identificarse plenamente, sobre todo tomando en cuenta que la pieza postula en Alemania una identificación entre los perpetradores y el público y resucita de esta manera

la tesis de la culpa colectiva que fue parcialmente responsable de la negación. Más asombroso aún resulta el hecho de que las tres obras sean tan deficientes en la presentación de los personajes judíos. Hochhuth intentó por lo menos incluir a cierto número de judíos como figuras secundarias (Jakobsen, la familia Luccani), pero el protagonista de Frisch se convierte en gentil y los testigos de Weiss son anónimos. ¡La propia palabra “judío” no aparece ni una vez en la mejor obra sobre Auschwitz!

Es contra este complejo fondo de la política, el drama y la estética alemanes que deben considerarse el éxito de “Holocausto” y las críticas a la miniserie. Como muchos programas de televisión estándar, “Holocausto” traficó con la identificación emocional del público con los miembros de una familia. Y fue de hecho esta identificación con una familia lo que facilitó la identificación con ellos en tanto judíos²⁹. Esta identificación con una familia judía se ve reforzada por el hecho de que los Weiss son judíos asimilados que se identifican absolutamente con la cultura alemana. Pero no fueron solamente las estrategias narrativas de la serie lo que disparó la identificación del público. La identificación con la familia Weiss fue acrecentada por el medio y contexto de recepción. Ver televisión es un acto familiar que tiene lugar en la esfera privada del hogar, en lugar del espacio público propio del teatro. La estructura semántica de la trama se vuelve más eficaz por el contexto de su recepción. Al mismo tiempo, el proceso de identificación no funcionó solamente a nivel privado y per-

²⁹ Desde luego, hubo también identificación con la familia Dorf. Pero si esta identificación se prolongó a lo largo de toda la serie y no fue desplazada progresivamente en favor de la identificación con la familia Weiss, el hecho apuntaría a la fuerza de los mecanismos de represión. Tal actitud es evidentemente antisemita y no constituye el tema del presente ensayo.

sonal. Mirar los cuatro capítulos de "Holocausto" fue un acontecimiento nacional que dominó los debates públicos y las conversaciones personales diarias, por lo menos durante la semana de la televisación. A esto se referían los críticos cuando hablaban de una catarsis nacional o colectiva. La corriente de la identificación fluyó de la familia judía que aparecía en la pantalla *hacia* los millones de alemanes que también se identificaban con las víctimas y que, acaso por primera vez, mostraban signos de un duelo colectivo. Con la excepción de la otra pieza, *American*, veintitrés años antes, se trató de la primera vez que un público masivo alemán pudo identificarse con los judíos como judíos, parte como ellos de una familia, unidos y discutiendo por sus emociones, sus puntos de vista y sus preocupaciones cotidianas. La explosión emocional que se produjo en Alemania durante la semana en la que se televisaron los cuatro episodios de "Holocausto" muestra con cuánta desesperación necesitaban los alemanes la identificación para quebrar los mecanismos de negación y represión. Aunque es todavía demasiado pronto para juzgar el impacto que "Holocausto" tendrá en la política y la cultura alemanas, parece improbable que los mecanismos de defensa y negación recuperen su fuerza original. Y sin embargo, aun cuando "Holocausto" consiguiera poner en movimiento un proceso de duelo colectivo que afectaría también a la sociedad y a la cultura alemanas, persistirá necesariamente el problema de la identidad alemana. Quedará por verse si "Holocausto" ayudó a que varias generaciones de alemanes descubrieran y exploraran las múltiples cuestiones acerca de su identidad social, cultural y nacional que en las décadas pasadas permanecieron sepultadas bajo la retórica de la amnesia verborrágica y la justificación universal, y que están más allá del alcance del proceso de identificación que "Holocausto" hizo posible.

Si, desde el punto de vista de la psicología social, la identificación y la catarsis colectiva eran necesarias, entonces cabe afirmar que "Holocausto" tuvo éxito en un segmento tan vasto de audiencia precisamente porque era un programa de televisión y, como tal, usaba las formas básicas de la narrativa televisiva. En tanto programa de televisión, "Holocausto" revela algunas limitaciones de las piezas teatrales anteriores. En el drama alemán de posguerra, la necesidad psicosocial de identificación con los judíos como víctimas chocaba con las estrategias narrativas y dramáticas del teatro de vanguardia y/o documental. La evolución histórica de la forma dramática y el canon de los educadores políticos que enfatizan el documento, la explicación racional y la teoría social había pasado por alto las necesidades específicas de los espectadores. Pienso evidentemente que esto es válido no sólo en este caso especial, sino que el éxito de esta serie de televisión en Alemania señala problemas políticos y estéticos más amplios, que apenas comenzamos a explorar. La vehemencia de algunas de las objeciones que se hicieron a "Holocausto" desde la izquierda apuntaría entonces no sólo a la ceguera de la izquierda alemana hacia la especificidad del Holocausto; podría interpretarse también como un combate en la retaguardia por aferrarse a una política y estética de un período anterior que se habían vuelto históricas, si no obsoletas, en su pretensión de universalidad y racionalidad.

Memoria, mito y el sueño de la razón:
*Die Ästhetik des Widerstands** de Peter Weiss

Detrás de él, el pasado baña la costa con montañas de desechos y escombros en sus alas y sus hombros, con el ruido de sepultados tambores, mientras el futuro se detiene ante él, grabándose en sus ojos, haciéndolos estallar como estrellas, deformando sus palabras hasta convertirlas en una sonora mordaza, asfixiándolo. Por un instante, puede verse todavía observar el batir de sus alas, escuchar entre el estruendo el rugido del derrumbe que resuena delante, arriba y detrás de él, más intenso cuanto más furioso es su inútil movimiento; esporádico mientras languidece. Luego el instante se cierra definitivamente sobre él: de pie, cubierto de escombros, rápidamente el ángel desdichado descansa, a la espera de la historia en la petrificación de un aliento fugaz. Hasta que el renovado rugido del batir de las alas poderosas se propaga en ondulaciones a través de la piedra y anuncia su vuelo.

Heiner Müller, *El ángel desdichado*

Desde su primer gran éxito internacional en 1964 con *Marat/Sade*, Peter Weiss ha insistido en recuperar el momento radical de la vanguardia histórica para una época que se había instalado cómodamente en un modernismo doméstico y en un vanguardismo apolítico de experimentación formal. Obras como *Marat/Sade* o *La indagación* —el drama sobre el

* *La estética de la resistencia.*

juicio de Auschwitz— ponían en cuestión la ideología institucionalizada del modernismo de los años cincuenta y su separación dogmática entre arte y política. En Alemania Occidental, la dicotomía arte/política sirvió no sólo para obliterar el ímpetu radical del propio modernismo sino también para reprimir toda memoria de aquella catástrofe cultural que fue el fascismo alemán. Centrándose en las contribuciones alemanas al modernismo internacional, uno podría olvidar fácilmente el fracaso estrepitoso de la cultura nacional. Las piezas de Peter Weiss de mediados de los sesenta representan algo así como el retorno de lo reprimido. Naturalmente, la voz de Weiss era la de un escritor permanentemente expatriado, que habla desde el exilio, pero el impacto de sus piezas lo une inseparablemente al nacimiento del movimiento estudiantil en Alemania Occidental y a las políticas culturales de los años sesenta, que nos han dejado un corpus notable de obras —los textos de Weiss, Enzensberger, Kluge, Kroetz y Martin Walser entre otros—, y también las películas de Kluge, Straub-Huillet y Fassbinder; los experimentos visuales del Gruppe Zero; los artistas vieneses de *acting y performance*, Gerhard Richter y Joseph Beuys.

El teatro de Weiss se ha descrito no pocas veces como una mezcla incómoda pero fascinante de Artaud y Brecht, del teatro de la crueldad y de la épica *Lehrstück*; un proyecto que podría compararse al del "sucesor" de Bertolt Brecht en Alemania Oriental: Heiner Müller. Ambos autores comprendieron que el vanguardismo clásico de Brecht se había convertido precisamente en eso: en clásico. E intentaron entonces retrabajarlo y revitalizarlo a través de una fusión con esa otra tradición radical de la vanguardia histórica, acaso más sumergida: el surrealismo. Es conocida la hostilidad que Brecht sentía por el surrealismo, de modo que la mera tentativa de Weiss y

Müller de anular de algún modo el límite entre las dos tendencias principales dentro de la vanguardia histórica los ubica en una situación nítidamente posbrechtiana y post surrealista. Sin embargo, tomando en cuenta la evolución de Weiss como escritor, debemos recordar que, contrariamente a Heiner Müller, sus comienzos estuvieron menos ligados a Brecht que al surrealismo. El proyecto de Weiss y Müller para superar tanto a Brecht como al surrealismo no fue en modo alguno una elección vinculada únicamente con la estética. Estuvo más bien determinado por las experiencias históricas del fascismo, el stalinismo y el capitalismo de posguerra, que hicieron que las soluciones brechtianas y artaudianas resultaran cada vez menos satisfactorias. Al mismo tiempo, fue precisamente la tentativa de reescribir los parámetros del vanguardismo aquello que convierte su obra en representativa de una época que se ha llamado, desde entonces, posmoderna.

Se imponen aquí algunos breves comentarios acerca de la evolución artística de Weiss. Comenzó en los años treinta, durante el exilio en Suecia, como pintor de cuadros realistas mágicos que le debían bastante al expresionismo alemán y a la Neue Sachlichkeit de fines de los años veinte¹. Fue recién después de la guerra cuando Weiss se dedicó totalmente a escribir, al principio sin reconocimiento público alguno. Simultáneamente, se sometió a análisis y empezó a entusiasmarse por Jarry, Rimbaud, Buñuel y los surrealistas franceses. Los primeros textos en prosa importantes que publicó en Alemania Occidental —*Der Schatten des Körpers des Kutschers* [La sombra del cuerpo del cochero] (1960) y los dos autobiográficos *Abschied von den Eltern* [Adiós a los padres] (1961) y *Fluchtpunkt* [Punto de fuga] (1962)— resultan inconcebibles sin el impacto del surrea-

¹ Véase el catálogo *Der Maler Peter Weiss: Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme*, Berlín, Frölich und Kaufmann.

lismo, pero tampoco llegaron ser un éxito probablemente debido al uso de una subjetividad totalmente experimental, que desconcertó a los lectores alemanes acostumbrados a Böll y Frisch. En el mundo actual de habla inglesa, Peter Weiss es conocido solamente como el autor de unas pocas piezas importantes que cayó posteriormente en la escritura de obras teatrales meramente propagandísticas con didácticas baladas dramáticas acerca de la guerra en Vietnam y el colonialismo portugués en Angola. La presunción de una rediviva unidad vanguardista entre estética y política parecía haberse agotado después de la "conversión" de Weiss al marxismo en 1965. O así lo creyeron los críticos del *mainstream*.

Pero entonces Weiss escribió *Die Ästhetik des Widerstands*, una novela de 950 páginas editada en tres volúmenes que aparecieron en 1975, 1978 y 1981, acompañados por dos volúmenes de apuntes, publicados simultáneamente con el tercer tomo de la novela. Se trata indudablemente de uno de los acontecimientos literarios más importantes de los años setenta. Puede leerse no sólo como la *summa artistica et politica* del escritor Peter Weiss, sino también como una reflexión narrativa intensa, desde el punto de vista de los setenta, acerca de las vicisitudes del vanguardismo en su relación con la política durante el siglo veinte. Me atrevería a decir que es este último aspecto el que introdujo la *opus magnum* de Peter Weiss en la órbita de lo posmoderno. A pesar de que él no vivió lo suficiente para ser testigo de las acaloradas polémicas sobre el posmodernismo en Europa, es posible en cambio delimitar el espacio que su novela ocupa en el debate estético actual. Así, *Die Ästhetik des Widerstands* confirma la problemática naturaleza *per se* de la tentativa de la vanguardia histórica de fusionar arte y vida, estética y política, pero al mismo tiempo Weiss privilegia claramente estrategias de escritura vanguar-

distinta como el montaje y el collage, la documentación de los sueños y el borramiento de los límites entre realidad y ficción. Tanto en sus estrategias de escritura como en la composición general, la novela rechaza los supuestos orientados a la *oeuvre* del modernismo clásico, su focalización en la conciencia individual y su categórica separación de arte y vida, literatura y política. Significativamente, la novela se publicó en tres grandes tomos encuadrados en papel gris; la impresión presenta caracteres relativamente grandes y anchos márgenes para que el lector pueda hacer anotaciones, todo esto inspirado en las famosas *Versuche* [tentativas] de Brecht de comienzos de los años treinta. Pero lo que tenemos ante nosotros es un bloque sólido de texto inalterable, y no el argumento de alguna obra que podría reescribirse en el curso de cada producción. Weiss defiende entonces una idea de la obra de arte, aunque expurgada de su pretensión de autonomía, autosuficiencia, unidad y totalidad.

De algún modo, la posición estética de Weiss parece ubicada en algún punto de la línea divisoria entre el modernismo y la vanguardia histórica, corrientes ambas que han sido cuestionadas estéticamente y políticamente desde los años sesenta. Opera en un campo de tensión que ha recibido el nombre de posmodernismo y que se manifiesta de la manera más evidente cuando acomete contra el dogma moderno de la muerte del sujeto, y la concomitante del autor. No resulta difícil imaginar cómo podrían reaccionar frente a la obra de Weiss los clásicos del debate de los años treinta sobre el modernismo. Ni Brecht ni Adorno, para no hablar de Lukács, se habrían sentido cómodos conciliando *Die Ästhetik des Widerstands* con sus conceptualizaciones de la estética moderna o, en todo caso, con sus distintas nociones de resistencia. Allí donde Brecht habría visto posiblemente una traición

al surrealismo, a la irracionalidad y la melancolía y habría pasado por alto el concepto de *eingreifende Kunst* [arte drástico], Adorno habría imaginado otro tipo de reconciliación forzosa, esta vez entre un marxismo demasiado ortodoxo todavía y una mezcla estética regresiva de realismo documental y sumisión fetichista a lo inconsciente. Esta incompatibilidad de la novela con cualquiera de las posturas de aquellos primeros teóricos de la modernidad puede parecer sorprendente teniendo en cuenta que el vínculo entre resistencia y estética constituía una zona compartida por todos ellos y, en este sentido, Weiss no hizo más que continuar su proyecto. ¿Hasta dónde entonces es la obra de Weiss distinta de aquella tradición de la modernidad previamente expuesta por Adorno o Brecht? ¿Y es esa diferencia suficiente para inscribir su obra en la problemática órbita del posmodernismo?

Para algunos puede parecer incluso antipático asociar a Weiss con el posmodernismo. Los defensores de lo posmoderno —proclives a las ironías sutiles y afectos a los placeres literarios— no podrán tolerar ni la política de Weiss ni su torturada y tormentosa visión de la historia humana. A los opositores al posmodernismo, especialmente de izquierda, les costará en cambio digerir las estrategias de escritura de Weiss, su visión melancólica del mundo y, en el caso de los “socialistas real existente”, su exhibición de los horrores del stalinismo; pero intentarán sin embargo rescatar a Weiss de la corrupción del posmodernismo, al que consideran únicamente esteticista y apolítico. Como lo demuestra la recepción de la novela en las dos Alemanias, Weiss ha escrito un libro totalmente a contrapelo del *Zeitgeist*; a contrapelo sobre todo (y esto hay que subrayarlo) de lo que Hal Foster ha llamado un posmodernismo afirmativo. La pregunta es entonces hasta dónde podemos leer la obra de Weiss a la luz de lo que críticos como Foster han postulado como posmodernismo de resistencia.

Pero el hecho de que incluyamos o no a la novela de Peter Weiss entre las obras del posmodernismo tiene una importancia secundaria. Es más importante mostrar cómo la obra participa de una problemática que distingue a la cultura contemporánea del modernismo y el vanguardismo; en otras palabras, una problemática enraizada en las experiencias y constataciones de los años sesenta y setenta. Y, en segundo lugar, cómo dentro de la problemática del posmodernismo en Alemania la obra de Weiss señala una posición que el aparato cultural no puede recuperar fácilmente. Weiss propone el trabajo de la memoria y el recuerdo contra la amnesia política y estética del *Zeitgeist*. Contra las estrategias posmodernas consistentes en olvidar a través de la veloz cristalización de la cita histórica o la inmediatez subjetivista, propone la vasta (aunque nunca totalizadora) reconstrucción histórica y una noción alternativa de subjetividad en la escritura. Contra los simulacros teóricos a la moda sobre el apocalipsis y el holocausto nuclear, se concentra en el dolor y en el sufrimiento real de los seres humanos en su lucha a muerte por la supervivencia. Y contra los esfuerzos del neoconservadurismo cultural para resucitar a un modernismo domesticado como regla para los conservadores de los años ochenta, insiste en las demandas fundamentales tanto del modernismo como de la vanguardia histórica, reinscribiéndolas en el presente. Algunos observan que Weiss ha escrito la novela alemana clásica (si no clasicista) de la era posterior a la década del sesenta. Otros alegan que *Die Ästhetik des Widerstands* es la única obra literaria realmente fundamental y vanguardista dentro de un reseco panorama literario desde el cual la imaginación creativa ha emigrado progresivamente hacia el cine. Me atrevería a sugerir que no se trata de lo uno ni de lo otro o, tal vez, dicho de otra manera, que acaso se trata de las dos cosas.

II

Cuál es entonces la historia de esta novela que más que ninguna otra obra literaria de los años setenta en Alemania se resiste a una fácil apropiación. La trama es engañosamente simple y puede relatarse *como si* estuviéramos abordando una novela histórica convencional. Weiss desarrolla una "ficción colectiva"² sobre la historia trágica del movimiento proletario después de la Primera Guerra Mundial y sobre la resistencia antifascista hacia fines de los años treinta y durante la guerra de Hitler. La trama de la novela nos lleva desde el trabajo ilegal de la resistencia socialista en Berlín a los campos de batalla de la Guerra Civil española, la vida amenazada de los exiliados alemanes en París y Suecia (el último sitio de exilio del propio Peter Weiss) y hacia atrás, al vientre de la bestia, Berlín, Plötzensee, los cadáveres colgando de ganchos, las sogas, las ejecuciones seriales de los combatientes de la resistencia después del fracasado complot contra la vida de Hitler en julio de 1944.

Pero la historia puede contarse de otra manera engañosamente simple, como si se tratara de una convencional novela de formación, una *Bildungsroman*, aunque con una cierta dimensión política. El narrador, nacido en el año de la Revolución de Octubre (un año después que el mismo Peter Weiss) es un joven trabajador con ambiciones literarias y conciencia de clase en busca de su identidad artística y política. Este "yo" —anónimo en todo el relato, que se inicia en 1937— refiere sus experiencias durante el período comprendido entre 1933 y 1945. El ascenso de Hitler al poder interrumpió abruptamente su educación y la de su amigo Coppi; en cambio, su amigo

² Klaus R. Scherpe, "Reading *The Aesthetics of Resistance: Ten Working Thesis*", *New German Critique*, 30, otoño de 1983, 97.

Heilmann continuó asistiendo al *Gymnasium*. El motor de su amistad es una necesidad real de literatura y arte en cuanto medios para tomar conciencia del mundo a fin de "escapar de ese enmudecimiento" contra el cual el propio Weiss luchó toda su vida. Así, el primer volumen comienza con una impresionante descripción del friso del altar de Pergamon en el museo de Berlín, que los tres amigos incorporaron en cuanto experiencia estética y emocional a partir de su posición social y su conciencia política. El arte antiguo y la historia moderna se intrincan en un acto de recepción cultural que proporciona las bases de la idea de Weiss acerca de una estética de la resistencia. *El castillo* de Kafka y "El infierno" de Dante, *La Balsa de la Medusa* de Géricault y el *Guernica* de Picasso constituyen otras obras de arte que operan en articulaciones cruciales de la trama narrativa.

De boca de su padre, que fue siempre un socialdemócrata, el narrador escucha la historia del movimiento proletario alemán después de 1918, de sus luchas sangrientas y divisiones mortales que facilitaron posteriormente el ascenso de Hitler al poder. Con la ayuda del Comité de Praga en España, el narrador interviene en la Guerra Civil española trabajando en un hospital al servicio de los defensores de la República. Conoce allí al médico y psicoanalista Max Hodann, quien había sido una de las figuras centrales del movimiento de reforma sexual de la República de Weimar y que se convierte ahora en su guía. Mientras cuidaba a los heridos continuaba sus estudios sobre política e historia, arte y literatura, a la sombra de los Procesos de Moscú, de la traición de Stalin a la izquierda española y el avance irresistible de los ejércitos de Franco. Cuando la República se hunde, el narrador es arrastrado en la balsa de la Medusa, por decirlo de algún modo, hacia París, y más tarde a Estocolmo, donde se asila y trabaja con otros exiliados. Se encuentra en

Suecia con Bertolt Brecht y se sumerge en un proyecto literario. Se desempeña al mismo tiempo como mensajero de la organización clandestina y de exilio de los comunistas alemanes y su periódico. En el tercer y último volumen, la voz personal del narrador masculino se desvanece casi por completo en el trasfondo y emerge una variedad de voces femeninas, voces en las cuales la pérdida del habla, de identidad, demencia y muerte están inscriptas más fuertemente que en las voces predominantemente masculinas de los volúmenes anteriores: el enmudecimiento de la madre del narrador después de haber presenciado los horrores de la dominación nazi en Europa del Este; la desesperación de Rosalinde Ossietzky, hija del ganador del premio Nobel de la Paz asesinado en un campo de concentración nazi; el suicidio de Karin Boye, poeta y escritora sueca; y finalmente, la vuelta de Lotte Bischoff, miembro del grupo de resistencia Rote Kapelle, en 1944, a las ruinas ardientes de Berlín, ese monumento final al cual la novela llama "die Raserei der Männer" [el furor de los hombres]. Coppi, Heilmann y los otros amigos son ejecutados. Lotte Bischoff sobrevive. Pero las páginas finales de la novela, escritas en un futuro del subjuntivo que anticipa la era de posguerra, confieren apenas consuelo. La estética de la resistencia no pudo evitar la muerte de la resistencia, y tampoco habría podido evitar el surgimiento de esa otra confrontación letal de la era nuclear; y, sin embargo, la novela sugiere que dicha estética seguirá siendo esencial para toda tentativa futura de resistir a formas de dominación que Weiss —y Hodann en la novela— presentan como arraigadas no tanto en la contradicción de trabajo y capital que el comunismo pretendía superar, sino más todavía, en la economía libidinal del patriarcado moderno que capitalismo y comunismo comparten.

Y hay, por último, una tercera forma de leer la historia, también condicionalmente: como la *Wunschautobiographie*

[autobiografía del deseo] de Peter Weiss, denominación que el propio Weiss introdujo en el debate y que sus críticos utilizaron maliciosa y sarcásticamente contra él. El narrador devendría aquí la encarnación ficcional de una vida en la izquierda y en la resistencia antifascista que Peter Weiss mismo, artista de educación burguesa que llegó al socialismo recién hacia fines de la década del cuarenta, habría deseado vivir. Existen notables correspondencias entre el narrador y el autor: casi el mismo año de nacimiento, los mismos amigos, los mismos debates, experiencias similares. Pero Weiss está muy lejos de propiciar una simple identificación con el narrador proletario, de reescribir la historia del sujeto burgués en cuanto imaginario sujeto proletario. La crítica de *Tendenzwende*, que arremete contra la política de Weiss con ademán de denuncia, supone el significado literal de *Wunschautobiographie* y reintroduce e insiste en esa misma división categórica entre realidad y ficción que la novela, como tantos otros textos modernos y posmodernos, intenta borrar. Considerando esta hostilidad política hacia Weiss, no resulta sorprendente escuchar que ciertos críticos literarios deploran que los personajes de Weiss no son verosímiles, que la novela es floja en su representación de sentimientos, que las reflexiones ahogan la acción, y que, en otras palabras, la novela es extremadamente difícil. Al igual que muchas otras veces, los rechazos políticos que ha suscitado Weiss hicieron que el establishment crítico de Alemania Occidental se inclinara por una estética miserable, pero en los críticos, no en Weiss³. No obstante, es precisamente esta lectura de la novela en clave de *Wunschautobiographie*, en cuanto tentativa ambiciosa de relacionar la problemática

³ Para más información sobre la recepción alemana véase el ensayo de Klaus Scherpe en *New German Critique*; también la entrevista de Burkhardt Lindner a Peter Weiss en el mismo número.

de la historia y la subjetividad sin borrar las tensiones entre documento, historia y ficción, el elemento que puede resultar útil para poner de relieve la distancia que separa a Weiss de las formas en que otros modernistas —Kafka, Musil y Thomas Mann— resolvieron la relación entre autobiografía y ficción⁴. Así, en su nunca reconciliada oscilación entre subjetividad extrema y casi total borramiento de sí mismo, la búsqueda de identidad del narrador es y no es la propia búsqueda de Peter Weiss y refleja la dificultad del autor para decir “Yo”.

Tres historias, entonces: una que documenta los hechos históricos que conformaron el trabajo del grupo de resistencia alemana Rote Kapelle del cual Coppi, Heilmann y Bischoff eran miembros; la segunda, en estrecha relación con la primera, constituye las luchas estéticas y literarias del narrador de la novela; y la tercera inscribe en la novela la identidad real/ficcional de Peter Weiss en cuanto artista político. Una cuarta historia, la del trabajo real de Peter Weiss en la novela durante la década del setenta, documentado en los dos volúmenes del *Notizbücher*, quedará excluida de mi análisis. Entrémos entonces a este laberinto de historias y ficciones centrándonos en una capa específica, decisiva a mi juicio, de la narración: la reconstrucción que Weiss hace de la problemática vanguardista a comienzos del siglo veinte que, como el informe narrativo de las tareas de la Rote Kapelle, se lleva a cabo en nombre de Mnemosyne, diosa de la memoria y madre de las nueve musas. La vanguardia histórica es una excusa para plantear la cuestión de la resistencia cultural en el doble sentido que la novela sugiere: la resistencia al fascismo construye su propia

⁴ Para explorar con mayor profundidad este punto podría compararse la relación entre *Die Ästhetik des Widerstands* y los *Notizbücher* que la acompañan [2 volúmenes; Francfort del Meno, Suhrkamp, 1981] con las novelas de Kafka y Musil y sus respectivos diarios o entre el *Doctor Faustus* de Thomas Mann y su *La historia de una novela*.

estética, vital para su funcionamiento político, y la estética misma, de manera más general, posee la capacidad inmanente de movilizar la resistencia a cualquier tipo de dominación. En cuanto novela histórica, *Die Ästhetik des Widerstands* incorpora eficazmente y con perspicacia los debates de los años treinta en torno del modernismo y el vanguardismo. En cuanto novela histórica escrita en la década del setenta, ofrece bastante más que un mero análisis académico histórico. En una época de creciente cinismo y extenuación de lo posmoderno, Weiss nos ha legado una estética política bajo la forma de una novela que, al mismo tiempo, rescata y se desmarca de la vanguardia histórica.

III

Weiss plantea la problemática de las vanguardias artísticas y políticas en cuatro *Engführungen* o abordajes narrativos. En el primer volumen, a la descripción exhaustiva y programática del friso de Pergamon que representa la batalla monumental entre los Olímpicos y los "Titanes, Gigantes, Cíclopes y Erinias" le sigue una extensa discusión sobre arte en la cocina de Coppi, en Berlín; en esa discusión resulta central la relación entre la vanguardia y la tradición cultural. En el volumen II, situado en el París de las luchas del frente popular hacia fines de los años treinta, el comunista alemán Willi Münzenberg le cuenta al narrador sus recuerdos del Zurich de 1916: Spiegelgasse, Lenin y el Cabaret Voltaire; la vinculación de Dadá y la política revolucionaria está en el aire. La tercera *Engführung*, también en el volumen II, refiere los encuentros entre el narrador y Brecht en Suecia, decisivos para su evolución como escritor.

Y el cuarto y último, en el volumen III, es lo que Weiss ha denominado el *Hadeswanderung* [camino del Hades], el infierno de la vanguardia bajo la presión de los hechos posteriores a 1939: el pacto Hitler-Stalin, la guerra y el Holocausto.

Lo que describo aquí como la reconstrucción de Weiss de la vanguardia histórica no aparece incorporado a la novela bajo la forma de digresiones ensayísticas, como podríamos encontrar por ejemplo en clásicos modernistas del tipo de *Los sonámbulos*, de Hermann Broch, o, de manera un poco diferente, en el *Doctor Faustus* de Thomas Mann. La problemática vanguardista se vincula más bien a las experiencias y procesos de aprendizaje de un pequeño grupo de jóvenes trabajadores e intelectuales (Coppi, Heilmann y el narrador) que se dedicaron a los estudios culturales mientras colaboraban en la resistencia de Berlín. "Nuestra asignatura fue siempre la rebelión", dicen. "Cada paso que nos acercaba a la pintura, al libro, era una batalla, nos arrastrábamos, nos empujábamos mutuamente hacia adelante, parpadeábamos, y a veces este parpadeo nos hacía reír y la risa nos hacía olvidar adonde íbamos." El lugar y la época —Berlín en 1937— indican que, en la novela, la vanguardia histórica aparece ya en retrospectiva. Ya se había realizado la exposición de Goebbels en Munich sobre *entartete Kunst* [arte degenerado]. Alemania estaba aislada de la vanguardia internacional desde hacía cuatro años, y su destino en la Unión Soviética se había sellado tres años antes, en 1934, cuando el Primer Congreso de Escritores Soviéticos reveló la emergencia del "realismo socialista" como dogma oficial. La apropiación retrospectiva de la vanguardia en la novela se produce en un momento en que la vanguardia había sido ya sofocada en Berlín y Moscú; en una época, además, en que ciertos participantes del famoso debate expresionista —especialmente Brecht, Anna Seghers y Ernst Bloch— intentaron

recuperar para el socialismo los ímpetus de la vanguardia, en oposición al zhdanovismo y la estética del frente popular. Y de la misma manera que Seghers, Brecht, Bloch, Lukács y otros articulaban distintas posiciones en ese debate, Peter Weiss introduce también voces diferentes, estructurando dialógicamente su intento de rescatar a la vanguardia, en lugar de ofrecerle al lector una posición rígida e inmovible. La opinión positiva predomina en las conversaciones de la cocina de Coppi, pero siempre la ensombrece una postura crítica y cuestionadora. Esta clase de doble vía dialógica contiene la "posición" del propio Peter Weiss que, conscientemente, tiende a evitar las reconciliaciones forzadas de uno u otro tipo. Tal duplicación narrativa, implícita ya en la identidad y no identidad del escritor burgués exiliado Peter Weiss y en su proletario y anónimo narrador en primera persona, se despliega en el volumen I, en el primer gran pasaje vanguardista; la opinión de Weiss se escinde en las voces de Heilmann, "nuestro Rimbaud", y de su amigo y camarada Coppi. El narrador escucha. Una muestra paradigmática tomada del debate en la cocina de Coppi:

En la época de Octubre, la pintura y la arquitectura habían proyectado posibilidades constructivas que coincidían con la esencia de la revolución. Por qué ahora, preguntó Heilmann, teníamos que volver sobre los pasos de lo que se había alcanzado; por qué fue negado y denunciado este arte revolucionario; por qué estas obras que expresaron la experimentación de su época, revolucionarias porque la vida en torno a ellas cambiaba totalmente; por qué estas atrevidas y elevadas metáforas de lo nuevo reemplazadas por lo habitual; por qué se le impuso un límite mezquino a la percepción si Maiakovski, Blok, Bedny, Yesenin y Bely, un Malevich, Lissitzky, Tatlin, Vachtangov, Tairov,

Eisenstein o Vertov habían descubierto el lenguaje de una nueva conciencia universal. Lo que los expresionistas y cubistas activaron en la década que precedió a Octubre, dijo Coppi, se articulaba en un sistema de formas que requería un entrenamiento especial para ser comprendido. Fue una revuelta del arte, una sublevación contra las normas. Expresaba la conmoción de la sociedad, la violencia latente, la embestida del cambio, pero los trabajadores y soldados del 17 de noviembre nada sabían de estas metáforas artísticas. Los dadaístas y futuristas continuaron en Moscú con estos cambios en un nivel al que los combatientes no estaban acostumbrados. [...] No los ayudaba demasiado escuchar que la revolución de las formas debía ahora estar unida a una transformación revolucionaria de la vida cotidiana. Las proyecciones de la vanguardia literaria y artística siguieron siendo ininteligibles para los trabajadores rusos.

No resulta nada fácil eludir la verosimilitud de los argumentos de Coppi. El arte como sistema de articulación semi-autónomo desarrolló ciertamente a principios del siglo veinte un grado de complejidad y extrañamiento que quienes, debido a determinaciones de clase, no estaban familiarizados con su trayectoria, debían tener inevitablemente problemas graves de recepción. Sin embargo, la advertencia escéptica de Coppi no se impuso. La pugna entre Heilmann y Coppi, como se consigna en el pasaje citado, es retomada posteriormente a través de un "nosotros" colectivo que incluye a Coppi y que toma distancia del entusiasmo inicial de Heilmann:

En los cuadros de Max Ernst, Klee, Kandinsky, Schwitters, Dalí, Magritte, veíamos la aniquilación del

prejuicio visual, el relámpago sobre la corrupción y la decadencia, la crisis y el cambio radical; distinguíamos los ataques contra un mundo agonizante del mero gesto ofensivo y de *shock* que en última instancia no hacía nada para cuestionar al mercado.

Naturalmente, podría alegarse que este "nosotros" colectivo se expresa con la ventaja de una visión retrospectiva, veinte años después de la irrupción de la revolución en el arte y en las calles. Pero la comprensión o, en todo caso, aceptación del proyecto de la vanguardia no había progresado demasiado desde 1917. Al contrario, las cosas habían empeorado considerablemente. Así, el narrador concluye este debate sobre la vanguardia con una crítica explícita de la imposición de la censura y la disciplina política en la literatura y el arte modernos:

Nuestra educación tuvo que superar no sólo los obstáculos de una sociedad de clases, sino que también llevó a cabo una lucha contra los principios de un criterio socialista de la cultura que sancionó a los amos del pasado y excomulgó a los pioneros del siglo veinte. Insistimos en que Joyce y Kafka, Schönberg y Stravinsky, Klee y Picasso estaban al mismo nivel que Dante, cuyo Infierno habíamos empezado a estudiar.

Pero la apropiación del modernismo y la vanguardia, en el volumen I, por un pequeño grupo de proletarios con curiosidad intelectual constituye algo más que una grave denuncia de la política cultural socialista de la Segunda y Tercera Internacionales. Presenta también el contraejemplo al argumento de Coppi según el cual este arte debe permanecer totalmente ajeno a la imaginación de los proletarios. Weiss no minimiza

los problemas de recepción, pero insiste, con espíritu verdaderamente vanguardista, en que la revolución de las formas de representación se relaciona interactivamente con nuevos modos de percepción y experiencia de la vida en un mundo rápidamente cambiante, un mundo en el cual fundaba las esperanzas de una revolución social y política. En sentido estricto, Weiss reivindica el discutido proyecto de la vanguardia histórica de reconciliar el arte con la vida, pero le imprime un giro significativo al énfasis en la producción (disolución de la categoría de la obra, crítica al arte institución, etc.), centrándose en cambio en la recepción y el modo en que sujetos situados histórica y socialmente relacionan la problemática arte/vida en las obras con sus propias percepciones y experiencias de la vida moderna.

IV

La segunda *Engführung* de la problemática vanguardista nos devuelve al año 1916 en Zurich, donde la revolución dadaísta se produjo, literalmente, ante los ojos de Lenin. Todavía en el exilio, Lenin vivía, organizaba y escribía en un cuartito alquilado en la misma Spiegelgasse del *quartier latin* donde Dadá emergió de las actividades y provocaciones del Cabaret Voltaire de Hugo Ball. Esta *Engführung* de política y arte en la Spiegelgasse de Zurich tiene un precedente en la obra de Weiss. En su pieza *Trotsky en el exilio*, de 1970, Hugo Ball y Tristan Tzara muestran una oposición irreconciliable tanto a Lenin como a Trotsky. "Magia asquerosa" y "pseudorrevolucionarios" es todo lo que Lenin tenía para decir sobre la revolución en el arte. En la novela, sin embargo, esta constelación antagonica se articula en una voz ausente en la

pieza sobre Trotsky y que consigue unir los dos extremos sin suprimir las diferencias. Es la voz del comunista alemán Willi Münzenberg que, en el París de 1938, le refiere al narrador los hechos de ese pasado en el que él mismo había participado: "En el extremo superior de esta calle irregular, tenía lugar la planificación, mientras que más abajo, una locura fantástica estaba naciendo. La Spiegelgasse se convirtió en un emblema de esa violenta doble revolución, la del despertar y la del sueño". Pero Münzenberg sabe al mismo tiempo que no había comprensión mutua. Los artistas de la Spiegelgasse eran tan poco conscientes de su tarea real, la expansión de la revolución política, como los políticos que no creían que el arte fuera capaz de producir efectos revolucionarios. La rígida univocidad de estas posiciones hostiles entre sí parece superarse en las reflexiones de Münzenberg, afines con el pensamiento de Weiss:

La clave era, decía Münzenberg, articular las hipótesis de una amplia revolución social y artística para demostrar entonces que aquellos elementos que en otra época habían sido tratados separadamente, debían en realidad ir juntos. No necesitábamos aún exigirle al arte, cuya tarea consistía en derribar las realidades espirituales, que cumpliera también una misión política. El arte hizo lo que sus medios podían hacer. Y no era el objeto de la política arrasar con él. Lo nuevo —ni siquiera hoy cabalmente comprendido— sería el reconocimiento de ambas fuerzas en su especificidad y equivalencia; y esto supondría no enfrentar uno con otro, sino encontrar un denominador común a su desarrollo paralelo, a sus creaciones simultáneas. Había acuerdo tanto respecto de la intensidad de aquellas acciones revolucionarias artísticas y políticas, como en sus metas internacionalistas.

Münzenberg concibe las vanguardias artísticas y revolucionarias en su mutua proximidad. Mientras que Lenin miraba el espejo del arte revolucionario y no veía sino desfiguración y destrucción, los dadaístas miraban en el espejo de la revolución política y veían únicamente una continuación del poder político por otros medios. Los reflejos especulares de la Spiegelgasse se excluían mutuamente. Pero Münzenberg podía ver al otro en cada uno de los dos espejos; ese otro que, irrevocablemente, es parte de la identidad de la revolución y debe sin embargo ser comprendido en su otredad. Aun así, la perspectiva de Münzenberg se volvió obsoleta, menos por las incompatibilidades inmanentes entre el arte y la política radicales que por hechos históricos como el rumbo del socialismo en la Unión Soviética. En la novela, al igual que en la realidad, Münzenberg fue asesinado por los secuaces de Stalin. Que Weiss comparte las convicciones de Münzenberg es algo que resulta claro en los *Notizbücher*, donde afirma: "Una y otra vez, la forma experimental en el arte, lo mismo que su energía revolucionaria, debía sucumbir ante el conservadurismo; una y otra vez, los partidarios de la revolución retornaban a sus hábitos atávicos"⁵.

V

Pero el atavismo no es un problema solamente de los revolucionarios. Es inherente también a la vanguardia misma, tanto como problema de comportamiento en la vida real como de estrategia y ejecución artísticas. La insistencia de Weiss en la

⁵ Peter Weiss, *Notizbücher 1971-1980*, I, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1981, p. 172 f.

indivisibilidad de arte, vida y política obstruye la vía fácil de escape de sugerir que sí, que la política revolucionaria de vanguardia es atávica, pero que el arte experimental revolucionario puede de algún modo no serlo. En la novela es Bertolt Brecht quien se convierte en el caso paradigmático del atavismo del artista de vanguardia izquierdista; el mismo Brecht que durante tanto tiempo fue modelo e inspiración para dramaturgos, cineastas y críticos interesados en un arte político que preservara los logros de la vanguardia histórica.

El encuentro del joven narrador con Brecht en el exilio sueco constituye entonces la tercera *Engführung* de la problemática de vanguardia en la novela. Difiere significativamente de las dos anteriores. El debate en la cocina de Coppi gira *en torno* de la vanguardia, de la política, de su experimentación estética reflejada en la lectura y estudio de tres jóvenes socialistas. La discusión en París entre Münzenberg y el narrador agrega luego un nivel de recuerdos reales a través de alguien que participó de hecho, aunque marginalmente, en los sucesos del año 1916; pero Münzenberg es un intelectual político, no un artista, que intenta ir más allá de los "malentendidos" entre la vanguardia política y la vanguardia artística. De este modo, también aquí el lector debe enfrentarse a un discurso *en torno* de las promesas y fracasos de la vanguardia. Pero es recién en la segunda parte del volumen II cuando la vanguardia se encarna en uno de sus representantes más conspicuos: Bertolt Brecht. En la novela no tenemos ya un discurso *sobre* la vanguardia, pero la vemos operando, en proceso, en acción. Y, significativamente, el narrador abandona en su encuentro con Brecht su actitud receptiva y reflexiva y da el paso más importante para convertirse en escritor, el escritor de *Die Ästhetik de Widerstands*. Sin embargo, Weiss no incurre en esa idealización del vanguardismo de izquierda tan frecuente (y es com-

preensible que así fuera) desde los años sesenta, y elude al mismo tiempo las polémicas simplistas contra Brecht y el arte político que han aumentado en número y malignidad después de los variados giros y retrocesos políticos y culturales de los países occidentales en los años setenta.

¿Cómo entra Brecht en la novela? Los hechos pueden resumirse fácilmente. Brecht estuvo en Estocolmo desde agosto de 1939 hasta abril de 1940, año en que huyó a Finlandia. Durante esos meses de la victoria de Franco en España, la desintegración del frente popular francés, el pacto Hitler-Stalin, el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y la división polaca, la ocupación alemana de Dinamarca y Noruega, el nadir absoluto de la resistencia antifascista, el propio Peter Weiss se encontró con Brecht en Estocolmo y declaró lo siguiente en una entrevista: "Brecht no me interesaba del todo en esa época. No me gustaba porque él no se interesaba por mí. Tenía sentimientos de inferioridad. No tenía nada que mostrarle, ninguna obra terminada. Era un principiante inexperto, y él era el maestro. En nuestros breves encuentros este papel de maestro se hizo evidente de inmediato. Estaba rodeado de gente que lo respetaba, que lo ayudaba y que estaba siempre lista para despejarle el camino. En aquella época en Suecia, buscaba sólo gente que pudiera ayudarlo a seguir adelante"⁶.

La fugaz experiencia de Weiss con Brecht, expandida a partir de un estudio minucioso de todos los materiales disponibles sobre el exilio de Brecht, es la base de la representación que el narrador hace de Brecht como una suerte de *Urvater* de una horda primitiva, un monstruo explotador en sus relaciones personales con la familia, las mujeres, los colaboradores, una

⁶ "Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner", en: *Die Ästhetik des Widerstands lesen*, Karl-Heinz Götze y Klaus R. Scherpe (eds.), Berlín, Argument Verlag, 1981, p. 155 f.

encarnación del "culto atávico a la masculinidad"⁷. Reduce a la servidumbre a quienes lo rodean, domina a numerosas mujeres (Weigel, Berlau, Steffin) a quienes tiene al servicio de su trabajo y sexualidad, e ignora las normas más elementales de la cortesía humana y decencia. Se lo ve pálido, con ojos llorosos, y repulsivo; su voz es estridente y ronca. Como rara vez se baña, hiede. Usa gruesas medias de lana y calzoncillos largos y satisface sus necesidades sexuales sin quitarse la ropa. En una palabra, se presenta como un tirano autoritario y pequeñoburgués⁸.

Pero el comportamiento personal de Brecht se extiende también a sus hábitos de trabajo. Utiliza a las personas de su entorno como herramientas para su tarea, convierte a la gente en engranaje de su fábrica literaria; sus idiosincrasias se justifican en cuanto condiciones objetivas para la producción. "En su fábrica, que funcionaba a todo vapor, iba y venía apresuradamente, supervisando todos los departamentos, dando lacónicas instrucciones aquí y allá, siguiendo la trayectoria de los distintos productos, controlando los resultados y conservándolos a mano para su uso posterior." Weiss describe a Brecht como un leninista literario cuya negación de la subjetividad está acompañada por un total egocentrismo en la fuerza de voluntad y la obsesión de mantener en actividad su fábrica literaria.

A través de su ejemplo de tratar de preservar siempre las perspectivas históricas respecto de la política del presente, Brecht

⁷ Peter Weiss, *Notizbücher 1971-1980*, II, p. 634. Sobre Brecht en la novela de Weiss cf. Jost Hermand, "The Super-Father: Brecht in *Die Ästhetik des Widerstands*", *Communications from the International Brecht Society*, XIII:2, abril de 1984, 3-12; Herbert Claas, "Ein Freund nicht, doch ein Lehrer. Brecht in der *Ästhetik des Widerstands*", en *Die Ästhetik des Widerstands lesen*, 146-149.

⁸ Algunas de estas despiadadas observaciones no están incluidas en la novela sino en los *Notizbücher*. Véase especialmente vol. I, p. 98 f.

ofrece sin duda un antídoto a la depresión política y la desorientación que amenazaban con destruir a la resistencia antifascista. Así, algunos críticos han defendido al Brecht de la novela alegando que se convierte en "una fuente de estabilidad en un mundo inestable"⁹. Esto es válido para el narrador. Aun cuando su relación con Brecht está totalmente exenta de cualquier interés subjetivo, desprovista incluso del más ligero interés personal, el escritor mayor se convierte entonces para el narrador en una especie de ancla política y estética, quien de ahí en adelante colabora con Brecht proveyéndole materiales e información de fuentes suecas para la proyectada, pero jamás concluida, obra sobre Engelbrekt, el líder popular de una rebelión campesina sueca del siglo quince. El choque entre política y literatura que advierte en Brecht, entusiasma al narrador y lo convierte en cautivo, aunque sabe perfectamente que su papel consiste en ser "un mensajero, un medio, un sirviente" del maestro:

No estaba familiarizado todavía con el mecanismo de producción que aquí tenía lugar. No importaba que Brecht se protegiera detrás de una fachada de frialdad; lo único que importaba eran sus obras; obras que, hasta en el más breve y menor de sus poemas, hablaban de la participación en hechos que afectaban mi propia existencia. Esta reunión de expertos, el movimiento repentino de su cuerpo para obtener información, el proceso de reelaboración de estímulos, todo parecía formar parte de su método de trabajo. El saber colectivo que absorbía le confería a cualquier cosa que escribiera una significación política, por lo general válida [...] Era como si

⁹ Jost Hermand, "The Super-Father: Brecht in *Die Ästhetik des Widerstands*", p. 4.

yo pudiera escuchar los martillazos que forjaban una cadena de compatibilidades a partir de contrarios. Pero cómo era posible, me preguntaba, instalar en la literatura esta pericia política a tal punto que la obra literaria perteneciera íntegramente al presente mientras conseguía al mismo tiempo una total autonomía.

La admiración que delata este pasaje resulta inequívoca. Pero ni Weiss ni el narrador se sienten satisfechos con esta escisión esquizoide entre la personalidad de Brecht y su obra. Cuando ingresa al proceso de creación literaria, el atavismo de la personalidad lo afecta negativamente: "Me encontraba en una fábrica taller o, dado que el esfuerzo incesante para reconocer las herramientas y máquinas casi me hacía desvanecer, en una cámara de tortura". En otras palabras, el narrador experimenta la producción como una mutilación, como una tortura. Sí, el narrador recibe invalorable lecciones a través de las obras vanguardistas de Brecht, pero, en un aspecto crucial, el método de Brecht lo hace fracasar. Mientras despierta en el narrador la conciencia de choque entre política y literatura, alienta también su necesidad de "abandonar mi anonimato" para buscar y construir su propia identidad, fracturada y escindida. La negación programática de la subjetividad que realizaba Brecht, su rechazo a abordar lo irracional y lo inconsciente, tornan imposible esa tarea. Tanto la férrea disciplina como el autocontrol racional de Brecht se fundan en una represión fundamental, reconocida por Weiss en un pasaje conmovedor en el cual Brecht, frente a las esvásticas en los barcos alemanes en el puerto de Estocolmo, sufre un colapso psíquico y debe ser trasladado a bordo del barco que va a llevarlo, junto con sus libros y manuscritos, a la próxima etapa de su exilio. Toda consideración de la trayectoria de Weiss

como escritor, desde el primer texto experimental *Der Schatten des Körpers des Kutschers* [La sombra del cuerpo del cochero] pasando por *Marat/Sade* hasta esta última novela monumental, bastará para convencernos de que advierte con toda claridad los defectos del leninismo literario de Brecht. En los *Notizbücher* se lee: "La enseñanza que recibimos de él fue dejar de lado nuestra persona para considerarnos miembros de una comunidad, y esto corresponde a un estricto principio leninista, dado que afectaba la noción de revolución cultural. Es decir, se nos pedía que entráramos conscientemente a un proceso en el cual el trabajo creativo fuera un movimiento compartido y experimentado por todos"¹⁰.

Pero la cuestionable naturaleza de esta obliteración vanguardista/modernista del sí mismo en el proceso de la creación escrita se explicita en la novela no sólo en el colapso de Brecht o en aquellas observaciones del narrador que nos llevan a interpretarlas como una crítica implícita a la posición de Brecht. El leninismo literario, que considero paradigmático de ciertas tendencias —y no sólo izquierdistas— de la vanguardia y el modernismo, aparece puesto en cuestión más fuertemente en el volumen III, y es superado finalmente a través de la escritura misma de *Die Ästhetik des Widerstands*. La tercera *Engführung*, sin embargo, sugeriría que de alguna manera el posmodernismo de Weiss surge de una apropiación crítica de la estética brechtiana, un proyecto que ocupó también a otros escritores alemanes contemporáneos, especialmente a Heiner Müller, Alexander Kluge y, de otra manera, a Christa Wolf.

¹⁰ Weiss, *Notizbücher*, II, p. 543.

VI

Esto nos lleva a la cuarta y última *Engführung*, la problemática vanguardista en el volumen III. Weiss alcanza aquí una escritura de alto voltaje cuya densidad poética, frío apasionamiento e imaginario surreal no tienen parangón en la literatura alemana contemporánea. El texto se abre con el enmudecimiento de la madre del narrador luego de haber presenciado horrores inimaginables en su huida a través de Polonia durante el ataque fascista. A salvo en el exilio sueco, es incapaz de olvidar. Va a la deriva a través de las imágenes de lo que ha visto y que será para siempre incomunicable, más allá del lenguaje y la representación. Algunas de las experiencias de la madre en Polonia son referidas en los relatos del padre sobre su viaje, pero nunca se hunde al nivel de profundidad experiencial que bloquea el lenguaje de ella, y hay además saltos significativos en su historia. La mudez de la madre asume proporciones místicas y en la mente de su hijo la imagen de su rostro es oscurecida por la de la madre tierra Ge, cuya muerte, junto con la de su hijo preferido, recuerda el narrador citando el friso de Pergamon: "Regresando a Estocolmo en tren y mirando a través de la ventanilla, vi este rostro grande, gris, desbastado por el asalto de las imágenes, una máscara pétrea, con ojos ciegos sobre la superficie resquebrajada".

Es la demencia de su madre, o, como sugiere otro personaje, su caída en un estado de iluminación paralizadora, lo que sacude y debilita la confianza del narrador en el proyecto brechtiano. Comprende que la imaginación de su madre está más allá de los recursos de una estética brechtiana, acaso más allá de toda representación, y se ve obligado a encontrar un nuevo tipo de receptividad de los sentidos no verbales para sostenerla en su dolor, el dolor de una Cassandra que ha per-

dido el habla. Para dar cuenta en la novela de la experiencia de la madre y del estado de su mente, el narrador recurre a otros medios de representación. Y elige precisamente aquellos de la tradición surrealista que Brecht había desdeñado. Sin embargo, como Klaus Scherpe ha señalado, la proliferación en esta novela de un modo de escritura surrealista no se dirige a desmentir el discurso político racional de otros personajes¹¹. Intenta más bien comprender de alguna manera el atavismo inscripto desde siempre en la racionalidad para articular artísticamente la amenaza y el terror de ese atavismo, preservando un sentido del sí mismo al borde del abismo: las zonas de terror del fascismo y el stalinismo.

El narrador —y con él Weiss— apenas consigue mantener esa posición. La poeta sueca Karin Boye, que ingresa a la novela como una suerte de mentor del narrador durante la enfermedad de su madre, no escapó al vértigo del abismo. Weiss enuncia un nítido paralelismo entre el suicidio de Boye y la lenta decadencia de la madre. Pero Boye es una escritora; en las discusiones con el narrador le presta voz a sus experiencias. Activista política en Suecia en su época de estudiante, se desilusionó del socialismo durante un viaje a la Unión Soviética. Se recluye en la vida privada y en la escritura. Pero es justamente

¹¹ Las notables diferencias entre el surrealismo de la novela de Weiss y los *actes gratuits* o la *écriture automatique* del surrealismo francés merecerían un análisis más detallado. Sobre este problema véase Karl Heinz Bohrer, "Katastrophenphantasie oder Aufklärung? Zu Peter Weiss' 'Die Ästhetik des Widerstands'", *Merkur*, 332, 1976, p. 85-90. También el texto de Bohrer sobre el primer Weiss en su libro *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus un Terror*, Munich, Hanser, 1970. La tentativa de Bohrer de atribuirle a Weiss una "estética del terror" nietzscheana fue criticada lúcidamente por Klaus Scherpe como un abordaje inadecuado de Weiss. Véase Scherpe, "Kampf gegen die Selbstaufgabe: Ästhetischer Widerstand und künstlerische Authentizität in Peter Weiss's Roman", en *Die "Ästhetik des Widerstands" lesen*, p. 67 ff.

una experiencia literaria lo que la expulsa de su reclusión. Mientras traduce al sueco *La montaña mágica*, de Thomas Mann, se siente primero atrapada por la "memorable historia de amor", pero experimenta luego un disgusto progresivo por la arrogancia de la perspectiva masculina de esta importante novela modernista que "repentinamente pasa de la ternura y el deseo a la denigración y humillación de la mujer". Boye pone fin a su matrimonio y pretende liberarse de la opresión masculina. En 1932 viaja a Berlín para someterse a sesiones de psicoanálisis, pero se ve envuelta en la histeria masiva de una manifestación fascista en el *Sportpalast*. El análisis realmente no le sirve para liberar su latente deseo lésbico de amar y vivir con otra mujer. Pero tampoco allí encuentra la felicidad. La experiencia en Berlín de lo que Boye define como el "mundo orgiástico de los hombres" desemboca luego en su última obra importante, una novela distópica titulada *Kallocain*.

Leemos que el *Kallocain* de Boye se publicó en Suecia pocos meses después del asesinato de Trotsky, y apenas unos días después de la noticia de la muerte de Münzenberg. Weiss vincula entonces la lectura que el narrador hace de *Kallocain* no sólo con la experiencia que Boye tuvo del fascismo sino también con el asesinato stalinista de dos hombres que, en la trayectoria de la Tercera Internacional, habían defendido siempre los experimentos de la vanguardia. Ahora el proyecto de la vanguardia se presenta como un fracaso total. Pero, como el narrador reflexiona sobre la muerte de Münzenberg en un remoto bosque de Francia, es evidente que ese fracaso está determinado en gran medida por la arremetida de los acontecimientos históricos:

Al reflexionar sobre esa ejecución en el bosque [...] traté de imaginar el segundo en el cual el alambre se

cerraba en el cuello de Münzenberg, el segundo bajo la rama en la que lo habían colgado, el segundo en el cual las ampollas de la memoria irrumpían en su cerebro y este mundo denso, único, estallaba en una sustancia gris, destrozando los "engrams"* de la Spiegelgasse y matando a Lenin una vez más...

La historia de Karin Boye resulta central para toda la novela. Es aquí donde Weiss realiza la crítica del vanguardismo desde una perspectiva feminista. En la economía narrativa de la novela, la poeta lesbiana Karin Boye aparece como la contrafigura literaria de Bertolt Brecht: la escritora relativamente desconocida frente al maestro vanguardista varón. Es a través de Boye que el narrador accede a una serie de presunciones completamente diferentes acerca de la escritura y de la vida. Lo ayuda a comprender el sufrimiento de su madre y el sentido (uno duda al usar esta palabra) del silencio para su estética. A medida que su madre se acerca a la muerte, él reflexiona acerca del peligroso futuro que le espera a su propia escritura:

No había hasta ahora contradicción entre arte y vida. En el arte la realidad había encontrado su máxima expresión. Pero como la vida de mi madre se alejaba ahora de mí, el arte comenzó a resultarme más distante. Cuanto más ineludible era la separación de mi madre, más cuestionables y extraños me parecían mis recursos

* El término «engrams» lo acuñó L. Ron Hubbard, fundador de la *Scientology*. Se refiere a las impresiones dolorosas (o perturbaciones emocionales) de la experiencia. En singular, se define como una alteración del tejido neuronal en respuesta a un estímulo y que (se supone) explica el origen de la memoria. (N. del T.).

artísticos. Cómo podría continuar encontrando cercanía y certeza en el arte si mi madre, que había estado más cerca de mí que nada o nadie, no se reconocía a sí misma. Nada quedó de la razón, de las energías intelectuales que intervienen en el proceso creativo; sólo podía percibir impulsos corporales que bien podían estar en el origen del arte.

Pero el peligro para el deseo consciente de escribir no reside sólo en la experiencia perturbadora de ese enmudecimiento de su madre que lo empuja al límite entre lo representable y lo irrepresentable. El peligro para su escritura, lo mismo que la enfermedad de su madre, está marcado por una determinación histórica. El proyecto artístico de Karin Boye representa de manera paradigmática la naturaleza cuestionable del vanguardismo revolucionario (ya sea brechtiano o surrealista) después de los Procesos de Moscú, la esterización fascista de la política y el pacto Hitler-Stalin. La novela de Boye *Kallocain*, una distopía política del período glacial, es descrita por Weiss como una anticipación visionaria de un mundo dividido en dos bloques gigantescos, el Estado Mundial y el Estado Universal, en el cual se habrá extinguido incluso el recuerdo de la libertad y la cultura. El suicidio de Boye, inmediatamente después de completar su novela, parece sellar la visión distópica de un presente que ha liquidado tanto la estética como la resistencia:

Había llevado las cosas demasiado lejos, era una mujer infantil, cuyo lenguaje poético interior no podía conciliarse con sus formas de vida exteriores, cuya demanda de absoluta libertad en el arte estaba condenada a fracasar por la inasequibilidad que dictaba la vida. El Parti-

do en cuanto organización ideológica y política, concebido como herramienta para la perfección del hombre, se había convertido en el Estado mismo, un prototipo de invariabilidad, de definición, de cristalización, un principio opuesto al arte que se enfurecía aún más sanguinariamente cuanto más firmemente se atrinchaba, hasta que, desde una cierta perspectiva, no quedó nada y el impulso que intentaba todavía producir poesía se consumió internamente.

La muerte de Boye, este suicidio nacido de la desesperación por "la ira de los hombres", y la afinidad de esta muerte con la imagen saturada de mudéz de la madre, hizo que el narrador se precipitara a los límites de sus percepciones y de su receptividad, límites que Boye y la madre habían vulnerado para siempre. Intenta superar la vida y muerte de Boye en una discusión con Max Hodann, su amigo (y de Peter Weiss) de mucho tiempo:

Podía ocurrir que mientras una persona estuviese obsesionada con la idea de un abismo insalvable entre arte y vida política, otra insistiera en que el arte y la política son inseparables. Se trata tal vez de opiniones diferentes de una misma cosa; y la que sugería que había fracasado no por las presiones que las condiciones externas ejercían sobre el arte sino más bien por un menoscabo de la capacidad para influir mediante el arte y el pensamiento independiente sobre una realidad aparentemente inmovible, esa persona se habría puesto sólo un salvavidas a fin de flotar arrastrada por la corriente, mientras que el arte no podría desistir de sumergirse hasta lo más profundo. Pero cómo era su búsqueda de la ver-

dad, preguntó Hodann. Aunque ella ponía constantemente a prueba la contradicción, no había perdido de vista la síntesis, encontrando sólo una paradoja, una trágica paradoja que terminó quebrándola. Agitado por un acceso de tos, Hodann desapareció por una puerta, escupió en su pañuelo y dijo, con los pulmones todavía retumbando, que lo inquietante —y aquí relacionó el destino de Boye con el de mi madre— no residía en esas visiones de terror, [...] sino más bien en lo que está fijado de una vez y para siempre, este orden gigantesco, inaccesible, que no exuda algo inquietante, que simplemente está, continúa existiendo en toda su evidencia y determina todo, y que, finalmente, nos ahoga y aniquila.

En las reflexiones de Hodann, la concepción marxista de la historia en cuanto historia de la lucha de clases parece fusionarse con una idea de la historia humana como "historia de matadero". El sueño del progreso y universalidad de la modernidad, con el cual la vanguardia histórica tiene una deuda sutil, se revela como una pesadilla. La *Melancholia* de Durero se convierte en el emblema de la parálisis del lenguaje y visión de Boye y la madre y de su autoabandono a lo innombrable, una amenaza que según Weiss ronda siempre la creación artística. El optimismo cultural de la modernidad y el vanguardismo revolucionario concluyen en una visión sumamente oscura de la dialéctica de la cultura.

El dilema que Weiss enuncia en su novela está acaso expresado visualmente en la famosa aguafuerte de Goya *El sueño de la razón engendra monstruos*. El aguafuerte muestra una figura masculina durmiendo, sentada en una silla y ocultando su cabeza en sus brazos, sobre una mesa en la que se ven utensilios de escritura y papel. Bandadas de lechuzas y murciélagos

emergen amenazadores desde un fondo oscurecido y se instalan sobre el cuerpo dormido. "Sueño de la razón", sin embargo, no significa sólo el *reposo* de la razón, sino también su *sueño*, una ambigüedad que autoriza tanto a una lectura ilustrada como antiilustrada del aguafuerte de Goya. La ilustración exigió siempre vencer el sueño de la razón que, como mito y superstición, puebla su mundo con monstruos que esclavizan al sujeto. El sueño de la razón, sin embargo, ese sueño revolucionario de una humanidad emancipada, produce su propio ciclo de violencia y terror. La distinción de Münzenberg entre el despertar político y la soñada revolución artística que deberían complementarse mutuamente se torna insostenible frente a las pesadillas de la historia revolucionaria moderna. Porque si la revolución de la vigilia no es sino una pesadilla de la razón a la que el sueño de la revolución artística está inseparablemente unido, entonces la aporía es completa. No hay salida, y el destino de la vanguardia parece sellado. Sus técnicas y estrategias estéticas podrán sobrevivir, pero sus esperanzas utópicas y no pocas veces mesiánicas acerca de otra vida parecen irredimibles.

VII

Y, sin embargo, el deseo de Peter Weiss es despertar de esa pesadilla del vanguardismo para ahuyentar y vencer al terror y a los monstruos. Peligrosamente ubicado al borde del abismo que describe, se resguarda tanto de caer en el silencio como de la tentación autodestructiva. Pero su reconocimiento posmoderno de la pesadilla de la historia revolucionaria y de la implicación de la vanguardia en esa historia no lleva a una

elegante *posthistoire*, ni estuvo jamás en peligro de abandonarse al cinismo. Y es aquí donde su estética de la resistencia se vuelve persuasiva como obra de arte. Weiss renuncia a la ilusión sublime de la vanguardia revolucionaria de reconciliar el arte con la vida y descarta, por peligrosas, sus pretensiones totalizadoras del "hombre nuevo" y del "arte nuevo".

Paradójicamente, es la historia del fascismo y el stalinismo, los dos enemigos más feroces de la experimentación estética, la que le reveló la profundidad de la objetable estructura de la vanguardia misma. Y es precisamente la insistencia de Weiss en la naturaleza profundamente política de todo arte aquello que lo autoriza a expresar una crítica del vanguardismo que llega a ser más aguda que, digamos, la teoría sobre la vanguardia de Peter Bürger como impugnación finalmente banal de la institución arte burguesa, para no hablar de las denuncias mordaces de los neoconservadores contemporáneos respecto de la vanguardia en nombre del modernismo. Al mismo tiempo, esta crítica está íntimamente ligada al disgusto e incomodidad de Weiss respecto de su propio marxismo, una incomodidad determinada a su vez, según muestra la novela, por la cultura de los años setenta: las críticas políticas y ecológicas de la modernización, la crítica feminista del patriarcado y el interés por un concepto de subjetividad liberado tanto del peso muerto de la tradición idealista como de la negación modernista del sujeto.

En su crítica Weiss nunca elimina del todo la tensión entre las aspiraciones nobles y utópicas de la vanguardia histórica y su inevitable fracaso político. Pero resiste la visión, ideológicamente motivada, del período posterior a la Segunda Guerra Mundial que elogiaba a la vanguardia porque había sido victimizada por los totalitarismos de derecha o izquierda, convirtiéndola así en herramienta del liberalismo más duro del período de la Guerra

Fría. La conmemoración que realizó Weiss en *Die Ästhetik des Widerstands* rescata el recuerdo de la vanguardia precisamente al someterla a una firme crítica política que insiste en el momento político de la estética de la propia vanguardia. Pero no se trata de una crítica destructiva. Es, al contrario, una crítica que separa a la estética de la subversión y la revolución, característica de la era moderna de entreguerras, reemplazándola por una estética de la resistencia más modesta y sin embargo más amplia. Más modesta porque rechaza las demandas revolucionarias absolutistas del vanguardismo y confía en cambio en un arte como medio que ayude a construir experiencia y subjetividad, neutralizando las fuerzas homogeneizantes de la cultura capitalista. Y más amplia porque no privilegia sólo los medios más avanzados de articulación artística; de manera casi benjaminiana, intenta montarse sobre los poderes expresivos del arte del pasado para articular un espacio de resistencia en el presente. Después de todo, no es una coincidencia que la mayoría de las obras de arte discutidas en la novela por Heilmann, Coppi y el narrador sean obras de prevanguardia. Pero la elección de las obras discutidas —el friso de Pergamon, *La balsa de la Medusa* de Géricault, la *Divina comedia* de Dante, las visiones del infierno de Brueghel— se vincula con la problemática central del arte de vanguardia y de la experiencia de la modernidad: la dialéctica del iluminismo. Sin embargo, podría preguntarse también si el giro de Weiss hacia el arte del pasado no constituye otra versión (izquierdista) del pastiche histórico posmoderno o, lo que sería igualmente cuestionable, una incorporación de la socialista *Erbetheorie* de la Europa del Este. Creo que ninguna de las dos cosas. El hecho de que Weiss privilegie en su novela a las obras de arte premodernas, es algo que está tan lejos de la apresurada cristalización de la cita histórica típica de un posmodernismo antivanguardista afirmativo, como de una canonización de la tradición universalizada y humanista,

ya sea occidental o socialista. Weiss nunca corre peligro de sucumbir ante alguna de estas dos posiciones simplemente porque, en la novela, la apropiación del pasado cultural se relaciona dialógicamente con las contingencias históricas y necesidades del presente; se funda en el mundo vital de la resistencia antifascista, y no tiende en consecuencia ni a las demandas de verdad universal ni a las posturas paródicas de lo posmoderno.

Es en el arte y a través del arte que Weiss sugiere, en *Die Ästhetik des Widerstands*, que es posible reprimir el terror inherente a la razón, y que la amenaza de la barbarie y el atavismo pueden evitarse. Bajo la presión extrema de los acontecimientos políticos de la época y en su vínculo acaso ineludible con los textos centrales sobre la liberación, la vanguardia histórica se acercó por momentos peligrosamente a ese terror de la razón, pero procreó al mismo tiempo medios artísticos para dar cuenta de esa misma experiencia del terror. Y quizás una cosa no podría haberse experimentado sin la otra. Podemos hablar de la tentativa de Weiss por salvar a la vanguardia, hasta tal punto que usa a discreción las estrategias de escritura vanguardista mientras somete simultáneamente los diferentes aspectos del vanguardismo a una crítica retrospectiva. El modo en que lo consigue se basa en mantener ambas tendencias —brechtiana y surrealista— en diálogo constante, aunque sin conciliarlas nunca. Pero la novela, considerada en su totalidad, es cualquier cosa menos una obra vanguardista en el sentido tradicional. El manejo monumental, solemne y rítmico del lenguaje; los arabescos de esos bloques sintácticos aparentemente interminables; la presentación de la historia como una implacable maquinaria de la muerte, y la extraña oscilación de la identidad del narrador entre una subjetividad fragmentada y el anonimato, hacen que la novela parezca más bien una tentativa de recrear la épica a partir del fracaso de la vanguardia. La prolongada fascinación de Weiss con la *Divina comedia* de Dante, espe-

cialmente con el “Purgatorio” y el “Infierno”, no constituye, finalmente, una mera fantasía subjetiva.

Preparado para la lucha por alcanzar amplitud épica en una época que ha proclamado no sólo la muerte de la épica sino también la muerte de la novela, Weiss suele insistir en la preservación de un nivel de control racional sobre el material artístico y el proceso creativo. La suya es entonces una estética de la expansión de la conciencia que utiliza el poder de lo inconsciente y de lo atávico a través de la representación y la escritura. Pero el objetivo de resistir la amenaza del atavismo es, para Weiss, político. ¿Cómo puede alcanzarse ese objetivo? La novela no lo explica. O aparece en todo caso representado en imágenes míticas al principio y hacia el final de la trilogía: en la descripción del friso de Pergamon. Hay en el friso una ausencia que señala la esperanza de liberación: la ausencia de Hércules que se advierte en el friso con los restos de la garra escondida de su león. El sujeto de la historia como un espacio todavía vacío que deber ser llenado, es lo que Weiss sugiere en la página final de la novela:

Me ubicaría frente al friso ante el cual los hijos e hijas de la tierra se sublevaron contra los poderes que una y otra vez deseaban despojarlos de lo que ellos habían luchado por alcanzar, vería a los padres de Coppi y a los míos en los escombros; silbidos y rugidos provendrían de las fábricas, astilleros y minas; las bóvedas de seguridad de los bancos se cerrarían de un portazo; chirriarían los portones de las cárceles, habría en torno a ellos un permanente estrépito de botas, el estallido del fuego de las ametralladoras, los trozos de rocas volarían por el aire, la sangre y el fuego arreciarían; rostros barbados y rugosos con pequeñas lámparas sobre su frente, rostros negros con dientes brillantes, caras amarillas bajo cascos

hechos de cuerdas trenzadas, rostros jóvenes, casi infantiles avanzarían desapareciendo una vez más en el humo y, enceguecidos por la lucha prolongada, aquellos que se sublevaron contra la opresión se atacarían mutuamente igual que los de arriba, tumbados por sus pesadas armaduras rodarían uno sobre otro, aplastando y destrozando lo que encontrarán a su paso, y Heilmann citaría a Rimbaud y Coppi el Manifiesto, y quedaría un espacio libre en la refriega; de allí se colgaría la garra del león, esperando ser capturado, y mientras allá abajo no dejaran de pelearse, no verían la garra del león, y nadie conocido vendría a llenar el espacio vacío, tendrían que hacerse poderosos para este movimiento sorprendente que barrería al fin la presión terrible que los oprimía. (III, 267f)

Como en la reescritura posmoderna que Heiner Müller hace del ángel de la historia de Benjamin, la visión del despertar de la pesadilla de la historia se describe en términos enteramente míticos. La forma en que Weiss arma esta visión lo separa nítidamente de los modernistas que operan dentro del marxismo occidental, tanto de Brecht como de Adorno. Pero también en el énfasis con el que insiste en tal visión en lugar de celebrar la inmaterialidad del mundo o el Apocalipsis del sentido, difiere de muchos posmodernistas y abre un espacio único en la cultura contemporánea. Weiss resiste firmemente a la tentación de la clausura apocalíptica que caracteriza a la sensibilidad de la *posthistoire*. Su tentativa en *Die Ästhetik des Widerstands* de juzgar el presente a través del pasado y de preservar, aunque provisionalmente, un espacio para el futuro, libre de terrores y pesadillas, acaso no es sino otra manera de decir lo mismo que otros posmodernos dicen de distinta forma. Pero son esas diferencias las que hacen toda la diferencia.

PARTE III

HACIA LO POSMODERNO

La política cultural del pop

A mediados de los años sesenta, cuando el movimiento estudiantil expandió sus críticas del sistema universitario a la sociedad de Alemania Occidental, una ola de entusiasmo por el pop arrasó a la República Federal. La idea del pop que atraía casi mágicamente a la gente no se refería únicamente al nuevo arte acuñado por Warhol, Lichtenstein y Wesselmann, entre otros; tenía que ver también con la música de rock, el arte del póster, el culto a la rebeldía y el hippismo, las drogas y, en general, cualquier manifestación de la "subcultura" y lo "subterráneo". En otras palabras, el pop se convirtió en sinónimo del nuevo estilo de vida de la generación más joven, un estilo de vida que se rebelaba contra la autoridad y aspiraba a liberarse de las normas impuestas por la sociedad. A medida que se extendía la "euforia emancipatoria", sobre todo entre los estudiantes secundarios y universitarios, el pop en su más amplio sentido fue confundiendo con las actividades públicas y políticas de la nueva izquierda antiautoritaria.

En consecuencia, la prensa conservadora proclamó y condenó una vez más la decadencia de la cultura occidental, sin molestarse en investigar si la protesta —política o apolítica— era legítima. La crítica cultural tradicionalmente conservadora reaccionó en el mismo sentido. Preferían aislarse a meditar sobre Kafka y Kandinsky, la literatura experimental y el

expresionismo abstracto, y denunciaban entonces al pop art como arte de supermercado, arte kitsch, y como coca-colonización de Europa Occidental¹. Pero varias ramas de la industria y el comercio (el mercado discográfico, pósters, películas, indumentaria) advirtieron rápidamente que el movimiento de los jóvenes creaba necesidades que podían explotarse económicamente. Se abrió entonces un nuevo mercado para las serigrafías baratas y las obras gráficas de tamaño reducido. Las minigalerías se inauguraban con tanta frecuencia como las miniboutiques². Desde luego, los críticos de arte continuaron discutiendo si el pop debía o no ser aceptado como una forma artística legítima.

Mientras tanto, un público de arte predominantemente joven había comenzado a interpretar el arte pop norteamericano más como protesta y crítica que como afirmación de una sociedad opulenta³. Vale la pena indagar por qué esta concepción del pop como arte crítico se extendió más en Alemania que en Estados Unidos. La fuerte tradición alemana de la crítica cultural (*Kulturkritik*) tuvo sin duda algo que ver con esta recepción dispar. Sin embargo, otro factor importante fue que la recepción del pop coincidió en Alemania con la aparición del movimiento estudiantil, al revés de lo que sucedió en Estados Unidos, donde el pop precedió a la revuelta universitaria. Cuando los artistas pop exponían mercancías o declaraban que la producción serial de botellas de Coca-Cola,

¹ Véase Jost Hermand, *Pop International*, Francfort del Meno, Athenäum, 1971, pp. 47-51.

² A comienzos de los años sesenta había menos de mil galerías en la República Federal. En los setenta, el número de galerías se había duplicado. Véase Gottfried Sello, "Blick zurück im Luxus", *Die Zeit*, 44, 1 de noviembre de 1974, p. 9.

³ Véase Hermand, *Pop International*, p. 14; Jürgen Wissmann, "Pop Art oder die Realität als Kunstwerk", en H. R. Jauss (ed.), *Die nicht mehr schönen Künste*, Munich, Wilhelm Fink, 1968, pp. 507-530.

las estrellas de cine o las tiras de historietas eran obras de arte, muchos alemanes no veían a estas obras como reproducciones afirmativas de la realidad producida en masa. Preferían pensar que ese arte denunciaba la falta de valores y de criterio en la crítica artística y que pretendía salvar el vacío entre el arte alto o serio y el bajo o frívolo. Las obras admitían sólo parcialmente tal interpretación, pero ésta se fundaba en las necesidades e intereses de los receptores individuales, determinados por la edad, el origen de clase y las contradicciones de conciencia. La interpretación del pop en tanto arte crítico se vio alimentada en Europa por el hecho de que los artistas europeos de los sesenta, cuyas obras eran expuestas con las del pop norteamericano, desarrollaban un arte orientado a la crítica social. El factor crucial fue sin embargo la atmósfera anti-autoritaria y la adhesión a las teorías culturales de Marcuse; una atmósfera que proyecta un aura de crítica social sobre muchos fenómenos culturales que resultan absolutamente diferentes desde la perspectiva actual.

Quando hacia 1968 vi la *Documenta* pop en Kassel y la exposición de la famosa colección Ludwig en el Museo Wallraf-Richartz de Colonia, descubrí una ansiedad y estímulo sensorial no solamente en las obras de Rauschenberg y Johns, sino especialmente en las de Warhol, Lichtenstein, Wesselmann e Indiana. Como muchos otros, creí que el pop art señalaba el comienzo de una vasta democratización del arte y de la apreciación y la sensibilidad artísticas. Esta reacción era tan espontánea como falsa. Como sea, la sensación de liberación que muchos espectadores experimentaron en ese momento era más importante: el pop parecía redimir al arte del monumental aburrimiento del informalismo y el expresionismo abstracto; parecía vulnerar los confines de la torre de marfil en torno de la cual el arte giraba en los años cincuenta. Parecía ridiculizar la

mortal seriedad de una crítica de arte que no admitía la fantasía, el juego y la espontaneidad. El uso casi indiscriminado de los colores brillantes era arrollador. Me conquistó su goce del juego, su interés en el entorno cotidiano, y, al mismo tiempo, lo que yo entendía una crítica implícita de ese entorno. El público de arte se amplió considerablemente. En los años cincuenta, la mayoría de las exposiciones constituían acontecimientos exclusivos, frecuentados por un pequeño círculo de entendidos y marchands. En cambio, hacia los años sesenta, cientos e incluso miles de personas asistían a la inauguración de una sola muestra. Las exposiciones no se realizaban ya en pequeñas galerías. El arte moderno invadió los grandes institutos y los museos. Aunque se trataba aún de público eminentemente burgués, que incluía muchos jóvenes y estudiantes, era fácil ceder a la tentación de pensar que la expansión de este interés por el arte sería ilimitada. Los juicios condenatorios de los críticos conservadores parecían confirmar que el nuevo arte era verdaderamente radical y progresista. La fe en el despertar de la conciencia a través del arte era muy común en esos días.

Y una cosa más le sugería este arte a la nueva generación. El "realismo" del pop, su cercanía con los objetos, imágenes y reproducciones de la vida cotidiana, alentó un nuevo debate acerca de la relación entre el arte y la vida cotidiana, la imagen y la realidad, un debate que llenó las páginas de cultura de los diarios y semanarios nacionales. El pop parecía liberar al arte elevado del aislamiento en el que lo había mantenido encerrado la sociedad burguesa. Se suprimió la distancia del arte "respecto del resto del mundo y el resto de la experiencia"⁴. Este nuevo camino parecía llevar necesariamente a la superación

⁴ Alan R. Solomon, "The New Art", *Art International*, 7:1 (1963), p. 37.

del abismo entre el arte elevado y el bajo. Desde su nacimiento, el pop declaró su intención de eliminar la separación histórica entre lo estético y lo no estético, uniendo y reconciliando el arte y la realidad. La secularización del arte parecía haber alcanzado un nuevo estadio en el cual la obra de arte se liberaba de los residuos de su origen mágico y ritual. Para la ideología burguesa, la obra de arte —a pesar de su casi completa desvinculación del ritual— funcionaba aún como un sustituto de la religión. Sin embargo, con el arribo del pop el arte se hizo profano, concreto y adecuado para la recepción masiva. El pop art parecía poseer el potencial para convertirse en un arte auténticamente "popular" y resolver la crisis del arte burgués, evidente desde el comienzo del siglo veinte.

La crisis del arte burgués: Adorno y Marcuse

Quienes confiaban en la naturaleza crítica y en el efecto emancipador del arte pop estaban también al tanto de esta crisis del arte burgués. En *Doctor Faustus* de Thomas Mann, ésta concluye en el pacto del músico Adrian Leverkühn con el demonio, cuya ayuda se transforma en la condición de posibilidad de todas sus composiciones. El demonio habla en la novela como un crítico de arte: "Pero la enfermedad es general, y los artistas sinceros exhiben los síntomas al igual que aquellos más reaccionarios. ¿Corre peligro de agotarse la producción? Y lo que merece todavía tomarse en serio entre las cosas puestas en papel delata dificultad y fastidio (...) La composición misma se ha vuelto muy difícil, diabólicamente difícil. ¿Cómo trabajar allí donde la obra ya no tiene relación alguna con la sinceridad? Pero así son las cosas, la obra maes-

tra, la forma autosuficiente, pertenece al arte tradicional; el arte emancipado la rechaza"⁵. ¿Por qué, podría preguntarse uno, se ha vuelto tan difícil la composición? ¿Por qué las obras maestras son una cosa del pasado? ¿Se trata de cambios en la sociedad? El demonio responde: "Cierto, pero sin importancia. Las dificultades casi prohibitivas de la obra residen en lo profundo de la obra misma. La evolución histórica del material musical se ha vuelto contra la obra autosuficiente y autónoma"⁶. El arte emancipado sobre el que discurre el demonio de Thomas Mann es todavía un arte notablemente complejo que no puede ni romper su aislamiento ni resolver la oposición radical entre la apariencia (*Schein*) estética y la realidad. Se sabe que Mann tomó muchas ideas de la filosofía de la música de Adorno y las incorporó a la novela. El demonio enuncia el pensamiento de Adorno, quien siempre insistió en la separación del arte y la realidad. Para Adorno, el arte sólo podía negar la negatividad de la realidad. Únicamente a través de la negación—suponía— la obra protegía su independencia y su autonomía. Adorno descubrió esa misma negación en la escritura intrincada de Kafka y Beckett y en la música extremadamente difícil de Schönberg y Berg. Después de leer la novela de Mann, uno podría llegar a la conclusión de que la crisis del arte sucede en una región herméticamente sellada y ajena al mundo exterior, completamente desvinculada de las relaciones de producción artística que cualquier artista moderno está obligado a enfrentar. Pero estas reflexiones de Adorno exigen ser comprendidas en el marco de su análisis de la industria cultural expuesto en *Dialektik der Aufklärung* (1947), escrito en colaboración con Max Horkheimer. Según Adorno, resulta necesario, e inevitable, que el arte verda-

⁵ Thomas Mann, *Doctor Faustus*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1948, p. 238 f.

⁶ *Ibid.*, p. 240.

dero niegue la realidad. Este punto de vista deriva de su experiencia en Estados Unidos, experiencia que lo convenció de que en el Estado capitalista moderno y racionalmente organizado la cultura pierde su independencia y se la despoja incluso de su esencia crítica. La praxis manipuladora de la industria cultural—Adorno pensaba sobre todo en la industria discográfica, el cine y la radio—subordina toda creación intelectual o espiritual al lucro y la ganancia. Adorno resumió sus conclusiones—pesimistas tanto para el arte elevado como para el vulgar— en una intervención radial en 1963: "La industria cultural no es más que la premeditada integración de sus consumidores. Impulsa y violenta asimismo una reconciliación entre el arte elevado y el arte bajo, separados durante miles de años; una reconciliación que perjudica a ambos. El arte elevado es privado de su impronta formal y grave porque su efecto es ahora programado. Y el arte bajo es encadenado y privado de la indócil resistencia que le era propia cuando el control social no era aún absoluto"⁷. Se infiere entonces que el arte en el sentido tradicional se ha vuelto hoy inconcebible.

Los partidarios del pop encontraron en los años sesenta menos apoyo en la tesis adorniana de la manipulación total que en la exigencia de Marcuse a favor de una *Aufhebung** de la cultura, que el pop art podía consumir. En el ensayo "El carácter afirmativo de la cultura", que apareció por primera vez en 1937 y fue reeditado por Suhrkamp en 1965, Marcuse censuró el arte clásico burgués por sustraerse de las realidades del trabajo social y la competencia económica creando un mundo de bella apariencia, el reino presuntamente autónomo de lo estético que colma los

⁷ Theodor W. Adorno, "Résumé über die Kulturindustrie", *Ohne Leitbild*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1967, p. 60.

* El término alemán *Aufhebung*—central en la dialéctica hegeliana— tiene el triple sentido de "superación", "abolición", pero también de "conservación".

deseos de una vida feliz y satisface las necesidades del hombre de manera irreal e ilusoria: "Hay una buena razón para la ejemplificación del ideal cultural en el arte: porque sólo allí la sociedad burguesa ha tolerado sus propios ideales y los ha tomado seriamente como una exigencia general. Lo que en el mundo fáctico se considera utopía, fantasía y rebelión, es permitido en el arte. La cultura afirmativa ha desplegado allí las verdades olvidadas sobre las cuales el 'realismo' triunfa en la vida cotidiana. El médium de la belleza neutraliza la verdad y la pone aparte del presente. Lo que sucede en el arte sucede sin obligación"⁸. Marcuse suponía que la utopía de una vida mejor expresada en el arte burgués debe ser entendida sólo de palabra. Entonces, la autonomía del arte sería necesariamente eliminada y el arte se integraría en el proceso de la vida material. Esta eliminación de la cultura afirmativa iría acompañada por una revolución de los patrones de la vida burguesa: "La belleza encontrará una nueva encarnación cuando ya no sea representada como una ilusión real sino que exprese la realidad y la celebre"⁹. Habermas ha señalado que en 1937, ante el espectáculo del arte de masas fascista, Marcuse no podía engañarse sobre la posibilidad de una falsa abolición de la cultura¹⁰. Sin embargo, treinta años después las revueltas estudiantiles en Estados Unidos, Francia y Alemania parecían iniciar justamente esa transformación de la cultura y el cambio radical de los patrones de vida en los que confiaba Marcuse¹¹.

⁸ Herbert Marcuse, "The Affirmative Character of Culture", *Negations: Essays in Critical Theory*, Boston, Beacon Press, 1968, p. 114.

⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰ Jürgen Habermas, "Bewußtmachende oder rettende Kritik: die Aktualität Walter Benjamins", *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1972, p. 178 f.

¹¹ Véase Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation*, Boston, Beacon Press, 1969. Marcuse modificó posteriormente sus hipótesis a partir de la revuelta estudiantil y la contracultura; véase Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*, Boston Beacon Press, 1972.

Dado que el pop art alcanzó su impacto más fuerte en la República Federal en la segunda mitad de la década del sesenta, su recepción coincidió con el apogeo de la revuelta antiautoritaria y con las tentativas de crear una nueva cultura. Esto explicaría por qué el pop art fue saludado en la República Federal (pero no en Estados Unidos) como un aliado en la lucha contra la cultura burguesa tradicional, y por qué muchos creyeron que cumplía con la exigencia de Marcuse según la cual el arte no debía ser ilusión sino expresar la realidad y celebrar esa realidad. Esta interpretación presenta sin embargo una contradicción fundamental: ¿cómo era posible que un arte que expresaba la alegría sensual de nuestro entorno cotidiano pudiera al mismo tiempo ser crítica de ese entorno? Cabría preguntarse también hasta qué punto Marcuse fue mal leído en esta cuestión. En todo caso, resulta sumamente dudoso que hubiera interpretado al pop art como una abolición de la cultura. Es cierto que Marcuse hablaba de la integración de la cultura en el proceso de la vida material, pero nunca explicó en detalle la idea. Si esta deficiencia es una cara de la moneda, la otra es la insistencia de Marcuse en la estética idealista burguesa. Un ejemplo: cuando Marcuse elogia las canciones de Bob Dylan, las ubica fuera del proceso de la vida material y advierte en ellas la promesa de la sociedad liberada y utópica del futuro. El énfasis de Marcuse en esta función emancipadora y utópica de la obra de arte le debe tanto a la estética burguesa como a la tesis adorniana de la obra de arte en tanto negación total de la realidad existente. Pero fue este idealismo en el pensamiento de Marcuse lo que atrajo al movimiento estudiantil, y su influencia en la recepción del pop en la República Federal hizo evidentes los vínculos de ese arte con la revuelta antiautoritaria.

Warhol y Duchamp: una digresión en la historia del arte

Se imponen algunas observaciones sobre la historia del arte antes de abordar la segunda etapa de la recepción del pop en la República Federal: la evaluación crítica que la nueva izquierda hizo del pop y que será discutida en el contexto del debate artístico posterior a 1968.

Andy Warhol, considerado en la República Federal el artista pop más representativo¹², "pintó" hacia 1962 una serie de retratos seriales de Marilyn Monroe. Discutiré uno de ellos: cinco veces, cinco imágenes de frente del rostro de la actriz dispuestas en orden rectangular. Warhol eligió una foto y la reprodujo con la técnica de la serigrafía¹³, modificando ligeramente el original. El arte deviene entonces en la reproducción de una reproducción. No es la realidad misma la que provee el contenido de la obra de arte sino una realidad secundaria: el retrato del ídolo de masas como imagen cliché que aparece millones de veces en los medios masivos y que penetra en la conciencia de un público masivo. La obra está configurada a partir de elementos idénticos y se caracteriza por una estructura serial simple y teóricamente ilimitada. El artista se ciñe a los principios de la reproducción masiva y anónima, y deja testimonio de su cercanía con el imaginario de los medios masivos. Afirmación o crítica: ésa es la cuestión. La estructura artística de la serigrafía de Marilyn Monroe difícilmente proporcione en sí misma una respuesta.

¹² El hecho resulta cierto aun considerando que muchos críticos no cuentan a Warhol entre los artistas pop y tienden a verlo como un genio *sui generis*.

¹³ Para una detallada descripción de la técnica de la serigrafía en Warhol véase Rainer Crone, *Andy Warhol*, Nueva York, Praeger, 1970, p. 11.

Un año después, en 1963, Warhol crea un retrato serial similar con el revelador título de *Treinta son mejores que uno*. El tema no era un ídolo de la cultura de masas. Se trataba esta vez de la reproducción de la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci; pero no era ni siquiera una foto en color sino en blanco y negro. La obra maestra del artista del Renacimiento tuvo su renacimiento bajo las condiciones de producción de la sociedad mediática moderna. Pero Warhol cita no solamente la obra de Leonardo, que por su distribución en masa puede considerarse parte de la actual cultura de masas¹⁴. Alude también a uno de los padres del arte de los sesenta: Marcel Duchamp, un artista de elite *par excellence*.

En 1919 Duchamp le pintó bigotes y barba a una reproducción de la *Mona Lisa* de Leonardo y llamó a esta *combination ready-made*¹⁵ *L.H.O.O.Q.*, iniciales que delatan la intención iconoclasta de la obra si se las pronuncia en francés (*elle a chaud au cul*, "ella tiene el culo caliente")¹⁶. Desde luego, el "creador" de los *ready-mades* pretendía provocar y producir un *shock* en una sociedad a la que la Primera Guerra Mundial había llevado a la bancarrota. El bigote, la barba y la alusión obscena no ridiculizan la obra de Leonardo sino más bien el objeto de culto en que se había convertido la *Mona Lisa* dentro del templo de la religión del arte burgués: el Louvre. Duchamp desafió aún más osadamente los con-

¹⁴ En abril de 1974, la verdadera *Mona Lisa* fue trasladada en una procesión desde el Louvre a Japón y fue expuesta allí menos como un intento genuino de acercar la obra maestra a las masas que como un estímulo al orgullo nacional francés y a los negocios japoneses.

¹⁵ Cf. Catálogo de la última exposición de Marcel Duchamp, editado por Anne d'Harnoncourt y Kynaston McShine, Nueva York, 1973.

¹⁶ Para una interpretación más completa de esta obra véase: Max Imdahl, "Vier Aspekte zum Problem der ästhetischen Grenzüberschreitung in der bildenden Kunst", *Die nicht mehr schönen Künste*, H.R. Jauss (ed.), Munich, Wilhelm Fink, 1968, p. 494.

ceptos tradicionales de belleza, creación, originalidad y autonomía en 1917, cuando presentó como obra de arte un objeto diseñado para la reproducción, un orinal que tituló *Fuente* y firmó con seudónimo. En tanto *objet trouvé*, el orinal se transforma en una obra de arte sólo por el hecho de que es expuesto por un artista. En esa época, el público reconoció la provocación y acusó el *shock*. Entendió que Dadá atacaba a todas las vacas sagradas de la religión del arte burgués. Y sin embargo el ataque frontal de Dadá no resultó exitoso, no solamente porque el movimiento se consumió en la pura negación sino también porque la cultura burguesa fue capaz de capturar todos los ataques que cayeron sobre ella. El propio Duchamp advirtió este dilema y se retiró en 1923 de la escena artística. Su alejamiento no parece sino lógico considerando que un público asiduo y diligente admira hoy en el museo *L.H.O.O.Q.* como una obra maestra del modernismo.

Cuando en 1965 se realizó en Nueva York una retrospectiva de su obra, Duchamp intentó una vez más plantear el problema en términos artísticos. Como invitaciones a la inauguración, envió cien *Mona Lisas* poswarholianas, que representaban una *Mona Lisa* sin bigote ni barba en el revés de un naipe con el título *Rasé L.H.O.O.Q. (L.H.O.O.Q. afeitada)*. "A través de esta reconstrucción de la identidad la *Mona Lisa* ha perdido completamente la identidad"¹⁷, observó el crítico Max Imdahl. Yo me preguntaría si la "inmóvil sonrisa" de la *Mona Lisa* no estará en realidad dirigida irónicamente a un público que acepta como arte la mera repetición de una provocación¹⁸ o que revela hasta dónde incluso la provocación se ha vuelto hoy un cliché. ¿No advirtió Duchamp—quien nunca disimuló su desaprobación del

¹⁷ Ibid., p. 494.

¹⁸ El naipe de la *Mona Lisa* fue expuesto en la última exposición de Duchamp en Nueva York (1973) y Chicago (1974).

pop— que el ultraje de 1919 había degenerado en aplauso y apropiación? Warhol es sin duda más coherente en esta cuestión; simplemente reproduce la realidad reproducida en masa: las botellas de Coca-Cola, las cajas de Brillo, las fotos de las estrellas de cine y las latas de sopa Campbell. En su polémica contra la distinción entre arte y no arte, el dadaísta Duchamp todavía toma partido por el ex arte negativo (así lo atestigua casi toda su obra posterior a Dadá), pero Warhol ya no está interesado en esa polémica¹⁹. Esto resulta evidente en las diversas entrevistas en las cuales sus afirmaciones parecen más cercanas al lenguaje de la publicidad que a cualquier tipo de crítica de arte. El siguiente fragmento extraído de una entrevista realizada por G. R. Swenson en 1963 muestra cómo Warhol elogia ingenuamente la reificación de la vida moderna como si se tratara de una virtud: "Alguien dijo que Brecht quería que todo el mundo pensara de la misma manera. Yo también quiero que todo el mundo piense de la misma manera. Pero Brecht pretendía llegar a eso por el comunismo. Rusia lo está haciendo mediante el gobierno: aquí está sucediendo sin intervención de un gobierno fuerte. Entonces, si funciona sin proponérselo, ¿por qué no habría de funcionar sin ser comunista? Todo el mundo se ve de la misma manera y actúa de la misma manera, y nosotros avanzamos en esa dirección. Todo el mundo debería ser una máquina. Todo el mundo debería actuar como todo el mundo". "¿A eso apunta el pop art?" "Sí. Tiene que ver con igualar las cosas."²⁰ Warhol parece haberse convertido en víctima de las consignas publicitarias que él mismo ayudó a diseñar antes de ser artista. Se desplazó de la publicidad al arte con una idea: no publicitar productos sino proclamar esos mis-

¹⁹ Véase Hartmut Scheible, "Wow, das Yoghurt ist gut", *Frankfurter Hefte*, 27:11 (1972), 817-824.

²⁰ Reproducido en John Russell y Suzi Gablik, *Pop Art Redefined*, Nueva York, Praeger, 1969, p. 116.

mos productos y su reproducción gráfica como si se tratara de obras de arte. Siguiendo la consigna de Warhol, "todo es lindo", los artistas pop juzgaron valiosas las imágenes banales y triviales de la vida cotidiana, y entonces pareció completarse la subordinación del arte a las leyes de una sociedad capitalista productora de mercancías.

Crítica del pop art

Es exactamente en este punto donde opera la crítica. Los artistas pop fueron acusados de someterse en sus técnicas al modo de producción capitalista y de glorificar el mercado a través de la elección de sus temas²¹. No pocas veces esta crítica se concentró fuertemente en las latas de sopa de Warhol, las historietas de Lichtenstein, los baños de Wesselmann. Se ha hecho notar que varios artistas pop trabajaron en publicidad y diseño gráfico antes de dedicarse al arte y que la diferencia entre la publicidad y el arte se había reducido al mínimo en sus obras, hecho que no debe confundirse con la eliminación de la dicotomía entre arte y vida. Se ha observado también que el pop art, originado parcialmente en la publicidad, influyó finalmente sobre ésta. Las historietas, por ejemplo, comenzaron a aparecer en las publicidades después de que Lichtenstein las convirtiera en el tema principal de su obra²². Los lienzos de Wesselmann con bocas, inscriptos de por sí en la tradición de los anuncios de lápiz labial y dentífrico, tu-

²¹ Véanse los ensayos seleccionados y editados por Hermann K. Ehmer, *Visuelle Kommunikation: Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie*, Colonia, Dumont, 1971; y Hermand, *Pop International*.

²² Podría postularse que el interés de la crítica en los *comics* como forma de la cultura popular no deja de tener relación con la introducción de la historieta en el reino del arte elevado llevada a cabo por Lichtenstein.

vieron sin embargo un efecto evidente en tales publicidades. Mientras que en las publicidades anteriores se mostraba el ser humano a quien pertenecían esos labios y esos dientes, la publicidad post Wesselmann amplía la boca y no muestra otra cosa que la boca²³. Resulta sintomático que los propios artistas no hayan juzgado negativamente este vínculo entre el pop y la publicidad. James Rosenquist, que también llegó al arte desde la publicidad, afirma por ejemplo: "Considero que vivimos en una sociedad libre y los actos que se desarrollan en esta sociedad libre permiten abusos, como en una sociedad comercial. Así, como publicista o gran compañía, me sumo a esta inflación visual en la publicidad, que constituye uno de los fundamentos de nuestra sociedad. Yo vivo en esta sociedad y sus imágenes ejercen un enorme impacto y estímulo"²⁴. Siempre es problemático tomar demasiado literalmente las interpretaciones de los artistas sobre ellos mismos y sus obras. Abundan los casos a lo largo de la historia del arte y la literatura en que una obra revela una intención o tendencia que contradice flagrantemente la conciencia ideológica del artista. Pero este recelo sutil parece poco apropiado en una época en que la discusión teórica acerca del arte ha suscitado un escepticismo radical en torno de todo el arte contemporáneo, incluyendo al pop. El pop art ha contribuido particularmente a ese escepticismo; no como el arte nuevo de la imaginaria revolución cultural que esperaban algunos discípulos del pop, sino más bien como un arte que reveló la naturaleza elitista y esotérica de la vanguardia histórica, al desnudar, más a fondo que cualquiera de los movimientos artísticos precedentes, el carácter de mercancía de toda la producción artística contemporánea²⁵.

²³ Para un análisis de la relación entre el pop y la publicidad véanse los ensayos de Heino R. Möller, Hans Roosen y Herman K. Ehmer en *Visuelle Kommunikation*.

²⁴ Entrevista realizada por G. R. Swenson. Reproducida en Russell y Gablik, *Pop Art Redefined*, p. 111.

²⁵ Cf. Hermand, *Pop International*, p. 50 f.

El arte como mercancía

No es sorprendente entonces que la crítica de izquierda se concentrara en la mercantilización del arte en la sociedad capitalista. Los foros para discusión fueron el número 15 de *Kursbuch*, con ensayos de Karl Markus Michel, Hans Magnus Enzensberger y Walter Böhlich, y *Die Zeit*, que publicó un análisis del colectivo berlinés de la SDS "Cultura y Revolución" titulado programáticamente "El arte como mercancía de la industria de la conciencia"²⁶. Esta discusión teórica, en la cual las diferentes posiciones de la nueva izquierda se articulaban de manera independiente, enuncia una evaluación crítica del pop art aun cuando éste no aparece mencionado ni en el artículo de la SDS ni en *Kursbuch*.

La SDS parte de la hipótesis de que toda obra de arte producida individualmente y supuestamente autónoma es absorbida por el sistema de distribución (comerciantes, galerías, museos). No sólo el artista depende de una organización eficiente del aparato de distribución; incluso la recepción de la obra de arte se produce en el marco de la industria cultural. Al publicitar y promover la obra que distribuye, la industria genera ciertas expectativas. La objetivación estética alcanzada en la obra de arte no llega directamente al consumidor sino filtrada por el modo de mediación. La industria cultural —integrada, como cualquier otra rama de la industria, en el sistema económico de la sociedad capitalista— es entonces el pivote tanto de la producción como de la recepción del arte. De acuerdo con Adorno, la SDS concluye: "Capturado en el sistema de distribución de la industria cultural, el arte está sujeto a la ideología de la oferta y la demanda. Se convierte en

²⁶ *Kursbuch*, 15, noviembre de 1968; *Die Zeit*, 28, 29 de noviembre de 1968, p. 22.

una mercancía. Para la industria cultural, la legitimación de la producción artística reside en el valor de cambio del arte, no en su valor de uso. En otras palabras, el contenido objetivo y la función iluminadora de las obras de arte se tornan irrelevantes en un sistema fundado en la maximización del lucro, contra lo que debería rebelarse una recepción adecuada del arte"²⁷. Mientras que el arte bajo (las películas de Hollywood, las series de televisión, los *best sellers*, las *hit parades*) inunda al consumidor de modelos positivos que son tan abstractos como irreales, la función del arte elevado es legitimar el dominio burgués en la esfera cultural intimidando al profano, es decir, a la mayor parte de una población dada. Con esta valoración del arte elevado, el análisis de la SDS llega más lejos que Adorno, quien también condena a la industria cultural pero insiste en que si el arte elevado rechaza la manipulación económica puede ofrecer el único reino de autonomía para el trabajo creador, no alienado. En el análisis de la SDS, la capacidad de manipulación de la industria cultural parece total. En efecto, el análisis combina los ataques adornianos al arte bajo y trivial con una versión de la tesis de Marcuse sobre el carácter afirmativo del arte elevado; una versión reduccionista en la que el arte elevado, considerado únicamente como un instrumento de dominación, es despojado de su elemento utópico y profético.

A la luz de una descripción tan sombría de la situación, las conclusiones a las que arriban los teóricos de la SDS parecen contradictorias. Exigen imprevistamente que la estética burguesa sea abordada críticamente (como si la industria cultural no la hubiera vuelto ya obsoleta). Reclaman también la creación de un arte progresista, aunque claramente no podría tra-

²⁷ *Ibid.*

tarse sino de la crítica de una realidad negativa, una vez más una crítica de la ideología (*Ideologiekritik*). Tales propuestas son el producto de un período del movimiento estudiantil en el que se creía que el esclarecimiento originaría una transformación de la conciencia y que el cambio revolucionario tendría lugar en la superestructura. Queda sin respuesta qué obligaría a que se produjera esta revolución. Pese a que en ese momento la teoría crítica era ya objetada fuertemente, el texto de la SDS revela una insistente dependencia de Adorno y Marcuse. No se centra en las fuerzas productivas y en las relaciones de producción en la esfera del arte sino en problemas de manipulación y consumo que la SDS aspiraba a resolver a partir de una crítica de la ideología.

Dificultades similares se advierten en los ensayos del número 15 de *Kursbuch*, caracterizados por una capitulación a la industria de la conciencia y por la declaración de la muerte de la literatura y el arte. Es cierto que Enzensberger impugnó las *pompes funèbres*, entonces a la moda, que celebraban la muerte de la cultura bajo el estandarte de una revolución cultural. Pero su análisis confirmaba aquello que quería menospreciar como metáfora literaria: la muerte de la literatura. Más precisamente, la muerte de la *littérature engagée*, que tenía como función principal la crítica social y que había dominado la escena alemana en los años cincuenta y sesenta. La idea derivaba en gran medida del movimiento estudiantil que, como observaba acertadamente Karl Markus Michel, había atacado los privilegios sociales de los artistas y escritores y había llamado la atención sobre la distancia que separaba a los artistas de la praxis social²⁸. Enzensberger adoptó este argumento cuando impugnó la literatura comprometida "por no unir las

²⁸ Karl Markus Michel, "Ein Kranz für die Literatur", *Kursbuch*, 15, noviembre de 1968, p. 177.

demandas políticas con la praxis política"²⁹. Acaso el entusiasmo de la izquierda por la revolución cultural era un poco ingenuo. Acaso Enzensberger tenía razón cuando criticaba el histrionismo revolucionario de la izquierda: "Al liquidar la literatura busca compensar su propia incompetencia"³⁰. Pero debería haber notado también que su voluntad de enseñarle a Alemania "el alfabeto de la política"³¹ no difería demasiado de las intenciones de la izquierda estudiantil. Después de todo, Enzensberger reclama también un arte crítico y propone como géneros literarios convenientes al documental y al reportaje. Como el texto de la SDS, el ensayo de Enzensberger deja abierta la cuestión de la eficacia de semejante arte crítico en una cultura marcada por la manipulación³². En este sentido, cabe plantear la pregunta de si estos ensayos críticos no corren el riesgo de fetichizar la noción de industria cultural. ¿Cómo pueden exigirse continuamente nuevas formas de arte crítico si la industrial cultural sofoca todo esclarecimiento y toda crítica de la sociedad capitalista? ¿Cómo es posible que Enzensberger eluda la "ley del mercado" que "domina la literatura incluso más que los otros productos"³³? Allí donde el arte no es considerado sino como mercancía, se verifica un reduccionismo económico que iguala las relaciones de producción con lo producido, el sistema de distribución con lo distribuido y la recepción del arte con el consumo de las mercancías. Se trata de una equivocación. No podemos redu-

²⁹ Hans Magnus Enzensberger, "Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend", *Kursbuch*, 15, noviembre de 1968, p. 190.

³⁰ *Ibid.*, p. 195.

³¹ *Ibid.*, p. 197.

³² La presentación de la posición de Enzensberger se limita al artículo publicado en *Kursbuch* en 1968. No aborda sus desarrollos precedentes ni ulteriores, que van más allá del alcance de los problemas examinados en el presente texto.

³³ *Ibid.*, 188.

cir dogmáticamente el arte a su valor de cambio, como si su valor de uso estuviera determinado por el modo de distribución y no por su contenido³⁴. La teoría de la manipulación total subestima la naturaleza dialéctica del arte. Aun en las condiciones impuestas por la industria cultural capitalista y su aparato de distribución, el arte puede en última instancia abrir caminos liberadores en virtud de su autonomía e inutilidad práctica. La tesis de la sumisión total del arte al mercado desdeña también la posibilidad de emancipación propia del consumo. En términos generales, el consumo satisface necesidades, y aun cuando las necesidades del hombre pueden ser asombrosamente distorsionadas, toda necesidad contiene siempre un núcleo mayor o menor de autenticidad. La cuestión es cómo se emplea y se colma ese núcleo.

La polémica Benjamin

La industria cultural capitalista produce inevitablemente un mínimo de arte y un máximo de basura y kitsch. En consecuencia, la tarea es modificar la propia industria cultural. ¿Pero cómo hacerlo? El arte crítico no es suficiente porque en el mejor de los casos su éxito se limita a alentar una toma de conciencia. Hacia 1934 Walter Benjamin había observado ya que "el aparato burgués de producción y publicación asimila una cantidad asombrosa de temas revolucionarios sin poner en cuestión su existencia o la de la clase que lo posee"³⁵. La teoría crítica

³⁴ Lo dicho no implica negar que el aparato de distribución tiene frecuentemente un impacto directo en la producción misma.

³⁵ Walter Benjamin, "The Author as Producer", *Understanding Brecht*, Londres, New Left Books, 1973, p. 94.

ca no consiguió eludir este callejón sin salida. Los textos de Benjamin y Brecht abren sin embargo nuevas perspectivas y posibilidades. No deja de ser significativo que el interés por Benjamin en Alemania, que iniciaron las ediciones de Adorno y Tiedemann, llevara finalmente a un ataque a los editores de Frankfurt. Se les reprochó haber silenciado la importancia que Brecht y el marxismo tuvieron en la obra tardía de Benjamin³⁶.

El interés por las tesis de Benjamin sobre la estética materialista alcanzó su punto más alto después de 1968, cuando el movimiento estudiantil abandonó su fase antiautoritaria e intentó ampliar las perspectivas del socialismo buscando un camino más allá de la "protesta contra el sistema". La categoría de manipulación, en la que fundaban la teoría de la industria cultural de Adorno y la teoría del hombre unidimensional de Marcuse, era criticada legítimamente, pero la crítica fue demasiado lejos y no pocas veces concluyó en un rechazo absoluto de Adorno y Marcuse. Su lugar fue ocupado por el Benjamin de mediados de los años treinta. Dos ensayos, "El autor como productor" y "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica" resultaron especialmente influyentes. No está de más mencionar que Adorno y Horkheimer habían concebido el capítulo sobre la industria cultural de *Dialektik der Aufklärung* como una réplica al ensayo de Benjamin de 1936; éste se vincula también con *El carácter afirmativo de la cultura*, ensayo que, como el de Benjamin, se publicó por primera vez en la *Zeitschrift für Sozialforschung*. Aunque de distinta manera, ambos ensayos abordan la cuestión de la *Aufhebung* de la cultura burguesa³⁷.

³⁶ El debate tuvo lugar en *Das Argument*, 46 (marzo de 1968), *Alternative*, 56/57 (octubre/diciembre de 1967) y 59/60 (abril/junio de 1968), *Merkur*, 3 (1967) y 1-2 (1968), y *Frankfurt Rundschau*.

³⁷ Para las diferencias entre Benjamin y Marcuse véase Habermas, "Bewußtmachende oder rettende Kritik", pp. 177-185.

Benjamin recibió la influencia de Brecht, cuyas ideas más importantes se habían desarrollado a partir de la experiencia de la República de Weimar. Como Brecht, Benjamin intentaba desplegar fuera de las relaciones de producción capitalistas las tendencias revolucionarias del arte. El punto de partida era la idea marxista según la cual el capitalismo genera fuerzas productivas que hacen posible y necesaria la abolición del propio capitalismo. Para Benjamin, en el arte las fuerzas productivas son el artista mismo y la técnica artística, sobre todo las técnicas de reproducción empleadas en el cine y la fotografía. Reconoce que a las relaciones de producción capitalista les lleva mucho más tiempo transformar la superestructura de lo que les lleva imponerse en la base, tanto que esto sólo pudo analizarse en los años treinta³⁸. Benjamin insiste desde el comienzo del ensayo en la primacía del movimiento revolucionario en la base. Pero la dialéctica de las condiciones de producción, deja también su huella en la superestructura. A partir de este dato, Benjamin refuerza su tesis como un escudo en la lucha por el socialismo. Mientras que Marcuse cree que la función del arte se modificará *después* de la revolución social, Benjamin entiende la transformación desde las técnicas modernas de reproducción, lo cual afecta drásticamente a la estructura interna del arte. Es aquí donde reside la importancia de Benjamin para esa estética materialista que aún espera ser escrita.

Los dos ensayos de Benjamin contienen varias referencias a Dadá y arrojan una nueva luz sobre la discusión acerca del pop. Benjamin descubrió la "fuerza revolucionaria de Dadá"³⁹ examinando el arte en busca de autenticidad: a través de los nuevos medios de producción artística, los dadaístas demostraron que

³⁸ Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en *Illuminations*, Nueva York, Schocken Books, 1969, p. 217 f.

³⁹ Benjamin, "Author as Producer", p. 94.

ese criterio de la estética burguesa se había vuelto obsoleto. En el ensayo sobre la reproducción, Benjamin escribía: "Los dadaístas atribuyeron menos importancia al valor comercial de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de inmersión contemplativa. Y procuraron alcanzar esa inutilidad mediante una degradación sistemática de sus materiales. Sus poemas son 'ensaladas de palabras' que contienen obscenidades y todo el desperdicio verbal imaginable. Lo mismo pasa con sus pinturas, sobre las cuales montaban botones y boletos. Lo que querían y consiguieron fue una destrucción implacable del aura de sus creaciones, a las que les imprimen con los medios de producción la marca de las reproducciones"⁴⁰. Benjamin advirtió que Dadá había tenido una función instrumental en la destrucción del concepto burgués de un arte autónomo, genial y eterno. La inmersión contemplativa —progresista en una etapa más temprana de la emancipación burguesa— no había servido desde fines del siglo diecinueve sino para sabotear cualquier tipo de praxis social orientada al cambio. Durante el ocaso de la sociedad de clase media, "la contemplación se convirtió en una escuela de la conducta asocial"⁴¹. El mérito innegable de los dadaístas es haber expuesto este problema en sus obras. Benjamin no pasa por alto que la revuelta de Dadá resultó, sin embargo, ineficaz. Rastreó las causas de este fracaso en el ensayo sobre el surrealismo escrito en 1929: "Si la doble tarea de la *intelligentsia* es derribar el dominio intelectual de la burguesía y entrar en contacto con las masas proletarias, ha fracasado absolutamente en la segunda parte de esa tarea porque no resulta ya posible realizarla contemplativamente"⁴². Más allá de la pura nega-

⁴⁰ Ibid., p. 296.

⁴¹ Ibid.

⁴² Walter Benjamin, "Surrealism", en *Reflections*, Nueva York-Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 191.

ción, no pueden desarrollarse ni un nuevo arte ni una nueva sociedad.

Fue también Benjamin quien elogió a John Heartfield por rescatar la naturaleza revolucionaria de Dadá incorporando sus técnicas al fotomontaje⁴³. Heartfield, que como otros intelectuales de izquierda (Grosz, Piscator) se había incorporado al KPD* en 1918, editó sus fotomontajes en publicaciones proletarias como *AIZ* (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*) y *Volks-Illustrierte*⁴⁴. Heartfield cumplió dos de las principales demandas de Benjamin: la aplicación y uso de técnicas artísticas modernas (fotografía y montaje) y la adhesión y participación del artista en la lucha de clases. La cuestión clave no era para Benjamin la situación de una obra de arte *vis-à-vis* las relaciones de producción de su época, sino más bien su situación *dentro* de éstas⁴⁵. Benjamin no pregunta cuál es la situación del artista *vis-à-vis* el proceso de producción, sino cuál es su situación *dentro* de éste. En un fragmento central de "El autor como productor" se lee: "Brecht acuñó el concepto de 'transformación funcional' (*Unfunktionierung*) para describir la transformación de formas e instrumentos de producción llevada a cabo por una *intelligentsia* progresista, una *intelligentsia* interesada en liberar los medios de producción y ponerlos al servicio de la lucha de clases. Él es el primero en elevar a los intelectuales la exigencia de alcance más amplio: no pertrechar el aparato de producción sin, al mismo tiempo y en la medida de lo posible, modificarlo en un sentido socialista"⁴⁶.

⁴³ Benjamin, "Author as Producer", p. 94.

* Kommunistische Partei Deutschlands: Partido Comunista Alemán.

⁴⁴ Véase John Heartfield, *Krieg im Frieden*, Munich, Hanser, 1972.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 93.

Contrariamente a Adorno, Benjamin tiene una opinión positiva de las técnicas modernas de reproducción aplicadas al arte. Este desacuerdo deriva de sus diferentes maneras de comprender el capitalismo, arraigadas en experiencias y épocas distintas. En una palabra: Adorno miraba a los Estados Unidos de los años cuarenta, y Benjamin a la Unión Soviética de los años veinte. Otro elemento importante es que Benjamin, como Brecht, advertía un gran potencial en el "americanismo" que había invadido a Alemania en los años veinte; Adorno, en cambio, no superó nunca su profunda desconfianza hacia todo lo norteamericano. Sin embargo, ambos pueden ser criticados por una distorsión de la perspectiva que vuelve problemática la aplicación de sus teorías a los años setenta. De la misma manera que debemos cuestionar la visión adorniana de Estados Unidos, debemos ser también escépticos acerca del idealizante entusiasmo de Benjamin por la Unión Soviética, al borde a veces de una posición *proletcult*. Ni la tesis de Adorno de la manipulación total de la cultura (cf. su interpretación unidimensional del jazz), ni la fe absoluta de Benjamin en los efectos revolucionarios de las técnicas de reproducción modernas han resistido la prueba del tiempo. Benjamin sabía sin duda que la producción y la reproducción en masa no le garantizaban automáticamente al arte una función emancipadora mientras estuviera sujeto al aparato de producción y distribución capitalista. Pero fue Adorno quien desarrolló plenamente una teoría de la manipulación del arte en la industria cultural capitalista.

Lo dicho nos envía nuevamente a la discusión en torno del pop. Según la teoría de Benjamin, el artista, por el simple hecho de concebirse como productor y operar con las nuevas técnicas de reproducción, estaría más cerca del proletariado. Pero no ocurre lo mismo con el artista pop, porque el papel que las técnicas

de reproducción desempeñan en el arte actual es totalmente diferente de lo que era en los años veinte. En esa época las técnicas de reproducción ponían en cuestión la tradición cultural burguesa; hoy, en cambio, confirman a todo nivel el mito del progreso tecnológico. Y sin embargo, las técnicas de reproducción portan todavía una fuerza progresista. La innovación técnica más relevante de la obra de Warhol es el uso de la fotografía combinado con la serigrafía. Dado que esta técnica hace posible la distribución ilimitada de las obras, puede adquirir potencialmente una función política. Al igual que el cine y la fotografía, la serigrafía destruye el aura secular de la obra de arte⁴⁷, requisito según Benjamin de su autonomía y autenticidad. No resulta en absoluto extraño que una monografía sobre Warhol de 1970 proclamara —siguiendo las categorías de Brecht y Benjamin— que la obra de Warhol era *el* nuevo arte crítico de nuestro tiempo⁴⁸. Rainer Crone, el autor, tenía razón en analizar la técnica de la serigrafía a la luz de la tesis de Benjamin según la cual “cada vez más, la obra de arte reproducida se convierte en la obra de arte diseñada para la reproductibilidad”⁴⁹. Warhol, afirma Crone, obliga al observador a redefinir el rol de la pintura como medio. Podría objetarse que Dadá había hecho ya necesaria esa redefinición. Sin embargo, hay otra objeción todavía más importante. La interpretación de Crone se basa exclusivamente en un análisis de las técnicas artísticas de Warhol. Ignora por completo la relación que establece Benjamin entre la técnica artística y el movimiento político de masas. Benjamin, que tomaba como

⁴⁷ Para una explicación de la noción benjaminiana de aura véase Habermas, “Bewußtmachende oder rettende Kritik”, Michael Scharang, *Zur Emanzipation der Kunst*, Neuwied, Luchterhand, 1971, pp. 7-25; Lienhard Wawrzyn, *Walter Benjamins Kunststheorie. Kritik einer Rezeption*, Neuwied, Luchterhand, 1973, especialmente pp. 25-39.

⁴⁸ Crone, *Warhol*.

⁴⁹ Benjamin, “Mechanical Reproduction”, p. 224.

modelo el cine revolucionario ruso, aspiraba a que la recepción contemplativa burguesa fuera reemplazada por una recepción colectiva. Pero cuando el pop art es expuesto actualmente en el Museo de Arte Moderno o en el Museo Wallraf-Richartz de Colonia, la recepción sigue siendo contemplativa y el pop permanece entonces como una forma de arte burgués autónomo. La interpretación de Warhol que hace Crone no puede calificarse sino como un fracaso puesto que extirpa las teorías benjaminianas de su contexto político y omite todos los problemas que plantearía la aplicación de esas teorías al arte actual. Una gran contradicción del abordaje de Crone reside en que, por un lado, apoya el ataque de Warhol a la autonomía del arte y la originalidad del artista, y, por otro, escribe un libro que glorifica la originalidad de Warhol y de su arte. El aura ausente de las obras de Warhol es restituido entonces en una suerte de culto a la estrella, en la “auratización” del artista Andy Warhol.

En otro contexto, las teorías de Benjamin pueden sin embargo vincularse con el pop art. Benjamin confiaba en la suficiencia del arte revolucionario para estimular las necesidades de las masas y volcarlas a la fuerza material cuando esas necesidades pudieran ser satisfechas únicamente a través de la praxis colectiva. Si se adscribe a la tesis que iguala el arte y la mercancía, resulta imposible comprender que el movimiento de protesta antiautoritario viera al pop como un arte crítico. No obstante, desde la perspectiva de Benjamin esta interpretación fue válida mientras la recepción del pop en la República Federal era parte de un movimiento político. Entendemos ahora también que la interpretación del pop como arte progresista se modificara una vez que el movimiento estudiantil se hubo derrumbado por sus propias contradicciones, internas y externas. A esa altura el pop había sido capturado ya por los museos y coleccionistas como la forma más novedosa de arte elevado.

Hacia una transformación de la vida cotidiana

Las posiciones de Adorno y Benjamin son diametralmente opuestas, y ninguna de las dos ofrece una solución satisfactoria a los problemas actuales. La tesis adorniana de la manipulación total y su conclusión de que el arte debe preservar la autonomía de la negación debe ser tan refutada como la fe ingenua de Benjamin y Brecht en que las nuevas técnicas artísticas podrían llevar a una eliminación de la cultura burguesa. Y sin embargo, si la crítica de Adorno a la industria cultural capitalista se articula con las teorías de Brecht y Benjamin puede resultar todavía válida. Únicamente a partir de esa antítesis es posible desarrollar una teoría y una praxis que conduzcan a esa integración del arte y el proceso de la vida material que reclamaba Marcuse. No tiene demasiado sentido oponer ambas posiciones. Más importante resulta conservar lo que pueda ser útil en la actualidad; no solamente ciertos elementos de la teoría sino todo lo que era progresista en la recepción del pop realizada por el movimiento estudiantil y en el propio movimiento estudiantil.

Tanto artistas como galeristas han aprendido de la recepción y crítica del pop art en Estados Unidos. En una instalación de *Documenta*⁵⁰ podían advertirse tres tendencias. Mientras que el fotorrealismo siguió estrechamente ligado con la realidad reproducida (ganándose las mismas críticas dirigidas anteriormente al pop art), los artistas conceptuales se desplazaron de la imagen hacia lo cerebral. Este alejamiento de la realidad de la representación pictórica puede interpretarse como reacción contra la sobresaturación de la conciencia con las imágenes reproducidas o como la expresión de que en nues-

⁵⁰ *Documenta V*, Kassel, 1972.

tro mundo muchas experiencias cruciales no son ya sensibles y concretas. No obstante, el arte conceptual perpetúa al mismo tiempo esa supresión de la sensualidad tan característica de la sociedad capitalista contemporánea, y parece devolver el problema al círculo vicioso de la abstracción y la frialdad en el que estaba atrapado Adrian Leverkühn. El adelgazamiento de lo tradicionalmente estético⁵¹ alcanzó un punto en que la obra no comunica nada al público porque no hay ya obra concreta. El modernismo ha seguido aquí su curso con una lógica rigurosa.

Otras consecuencias del pop, acaso más interesantes, salieron a la luz en otra área de *Documenta*; particularmente en el registro de las imágenes de la vida cotidiana, tomadas por primera vez en serio. Tapas del semanario *Der Spiegel* fueron expuestas junto con emblemas triviales, enanos de jardín, pinturas votivas, avisos publicitarios y afiches políticos. Una muestra muy publicitada que se realizó en Düsseldorf apuntaba en la misma dirección. Su tema era el águila como signo o símbolo. La relación con los cuadros de banderas de Jasper Johns es obvia.

La Academia de Arte de Berlín presentó en 1974 *Die Strasse*, una muestra documental en la cual fotografías y mapas de la cultura urbana en todo el mundo eran puestos directamente en relación con los planes de renovación de Berlín. Ambas muestras, pero en especial esta última, pretendían no sólo interpretar la vida cotidiana sino también transformarla.

Si el pop art consiguió que nuestra atención se detuviera en el imaginario de la vida cotidiana, reclamando la eliminación de la distancia entre el arte elevado y el arte bajo, entonces la tarea del artista consiste hoy en evadirse de la torre de marfil del

⁵¹ Hans Dieter Junker, "Die Reduktion der ästhetischen Struktur-Ein Aspekt der Kunst der Gegenwart", *Visuelle Kommunikation*, pp. 9-58.

arte y colaborar en la transformación de la vida cotidiana. Debe seguir el mandato de *La vie quotidienne dans le monde moderne* de Henri Lefebvre: no aceptar la separación entre lo filosófico y no filosófico, lo alto y lo bajo, lo espiritual y lo material, lo teórico y lo práctico, lo cultivado y lo no cultivado. Y no proyectar solamente una transformación del Estado, de la vida política, de la producción económica y de las estructuras judiciales y sociales, sino también proyectar una transformación de la vida cotidiana⁵². La estética no debe ser excluida de esa tentativa de transformar la vida cotidiana. La actividad estética de los seres humanos no se manifiesta únicamente en las artes icónicas sino en todas las esferas de la actividad humana. Marx escribió: "Un animal concibe las cosas según la medida y necesidad de la especie a la que pertenece; el hombre, en cambio, sabe cómo producir según la medida de todas las especies y sabe cómo aplicar donde sea la medida inherente al objeto. En consecuencia, el hombre concibe las cosas también según las leyes de la belleza"⁵³. Siguiendo a Marx, debemos entender la transformación de la vida cotidiana como "actividad práctica, sensorial y humana"⁵⁴, una actividad que debe invadir todas las esferas de la producción humana: la formación de la naturaleza y las ciudades, del lugar de trabajo y el hogar, de los vehículos y sistemas de tránsito, de la ropa, el cuerpo y el movimiento. Esto no significa que deban eliminarse todas las diferencias entre el arte y la vida cotidiana. En una sociedad humana liberada, habría también arte. La tarea de la crítica marxista es hoy más que nunca exponer la ecuación entre arte y vida en su realidad: mera mistificación. Lo que necesitamos es un análisis crítico

⁵² Véase Henri Lefebvre, *Das Alltagsleben in der modernen Welt*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1972, p. 26.

⁵³ Karl Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. Citado en Marx y Engels, *On Literature and Art*, St Louis y Milwaukee, 1973, p. 51.

⁵⁴ Marx, *Tesis sobre Feuerbach* (tesis 5).

sin precedentes de la estetización de la vida cotidiana que tuvo lugar en los países occidentales durante la posguerra. Mientras que el pop art reveló el carácter de mercancía del arte, la República Federal fue testigo de una estetización de las mercancías que sometió totalmente lo estético al interés del capital⁵⁵. Recordando la tesis de Marx de que todos los sentidos humanos son el resultado de años de desarrollo, podemos preguntarnos legítimamente si la sensibilidad humana misma no podría sufrir un cambio cualitativo en el caso de que la actual manipulación de nuestras percepciones sensoriales se prolongara durante un largo período. Es necesario desarrollar una teoría marxista de la sensualidad y la fantasía en el capitalismo tardío, y esta teoría debe ser un impulso para modificar la vida cotidiana. Aun falsas, las necesidades mutiladas—como mostró Ernst Bloch—encierran un núcleo de esperanza y sueño humano, de utopía concreta. En el contexto del movimiento estudiantil que surgió en la República Federal, el pop art tuvo éxito en convocar necesidades progresistas. La meta debe ser todavía hoy una transformación funcional (*Umfunktioierung*) de las falsas necesidades en una tentativa por cambiar la vida cotidiana. En los manuscritos de París, Marx predijo que los sentidos serían liberados como consecuencia de la eliminación de la propiedad privada. Sabemos actualmente que la eliminación de la propiedad privada es una condición necesaria pero no suficiente para la emancipación de la sensualidad humana. Por otro lado, la recepción del pop en la República Federal ha demostrado que incluso en el capitalismo pueden brotar fuerzas que insisten en vencer la anulación de la sensualidad, y desafían así al sistema capitalista en su totalidad. Comprender y utilizar esas fuerzas: ésa es la tarea.

⁵⁵ Para una discusión de la estética de la mercancía véase Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1971; y Lutz Holzinger, *Der produzierte Mangel*, Starnberg, Raith Verlag, 1973.

9

La búsqueda de la tradición:
vanguardia y posmodernismo en los años setenta

Imaginemos a Walter Benjamin en Berlín, la ciudad de su infancia, recorriendo la exposición internacional de vanguardia *Tendenzen der zwanziger Jahre* [Tendencias de los años veinte], abierta hacia 1977 en la nueva Nationalgalerie diseñada en los años sesenta por el arquitecto de la Bauhaus Mies van der Rohe. Imaginemos a Benjamin como un *flâneur* en la ciudad de esos bulevares y pasajes que él supo describir como nadie; imaginémoslo encontrándose de pronto frente al Centre Georges Pompidou y la muestra multimedia *Paris-Berlin 1900-1933*, un importante acontecimiento cultural en 1978. O imaginemos al teórico de los medios y de la reproducción masiva en 1981, frente a un televisor que transmite la miniserie en ocho capítulos sobre el arte de vanguardia que Robert Hughes produjo para la BBC y que se titula "The Shock of the New"¹. ¿Habría alegrado al crítico este éxito —visible incluso en la arquitectura de los museos—, o la sombra de la melancolía habría nublado sus ojos? ¿Lo habría conmovido "The Shock of the

¹ Catálogos: *Tendenzen der Zwanziger Jahre: 15. Europäische Kunstausstellung* (Berlín, 1977); *Wem gehört die Welt: Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Berlín, 1977); *Paris-Berlin 1900-1933*, Centre Georges Pompidou (París, 1978). La serie de televisión de Robert Hughes se ha publicado también en libro como *The Shock of the New*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1981. Véase también *Paris. Moscow 1900-1930*, Centre Georges Pompidou (París, 1979).

New", o se habría sentido en cambio llamado a revisar su teoría del arte post aurático? ¿O se habría limitado más bien a observar que la cultura administrada del capitalismo tardío había conseguido imponer finalmente el hechizo ilusorio del fetichismo de la mercancía, aun en aquel arte que, más que ningún otro, había desafiado los valores y tradiciones de la cultura burguesa? Tal vez, después de dirigir una mirada penetrante a ese monumento arquitectónico al progreso tecnológico erigido en el corazón de París, Benjamin se habría citado a sí mismo: "En toda época debe intentarse arrancar la tradición del conformismo que está siempre a punto de sojuzgarla"². Podría reconocer entonces no sólo que la vanguardia —encarnación de la antitradición— se había convertido ella misma en tradición, sino, yendo todavía más allá, advertir que sus invenciones y su imaginario están integrados en la mayoría de las manifestaciones oficiales de la cultura occidental.

No hay, por supuesto, nada demasiado novedoso en estas observaciones. A comienzos de los años sesenta, Enzensberger había analizado ya las aporías de la vanguardia³ y Max Frisch le había imputado a Brecht la "conspicua ineficacia de un clásico"⁴. El montaje visual —una de las invenciones más importantes de la vanguardia— se había convertido en un procedi-

² Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", en *Illuminations*, Hannah Arendt (ed.), Nueva York, Schocken Books, 1969.

³ Hans Magnus Enzensberger, "Die Aporien der Avantgarde", en *Einzelheiten: Poesie und Politik*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1962. Enzensberger analiza en este ensayo las contradicciones de la sensibilidad temporal del vanguardismo, la relación entre la vanguardia política y la artística, y ciertos fenómenos de vanguardia posteriores a 1945 como el *art informel*, la action painting, y la literatura de la generación beat. Su tesis central es que la vanguardia ha muerto y que el renacimiento de la vanguardia después de 1945 es fraudulento y regresivo.

⁴ Max Frisch, "Der Autor und das Theater" (1964) en *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, vol. 5:2, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1976, p. 342.

miento estándar de la publicidad, y los recordatorios del modernismo literario aparecieron imprevistamente en los avisos del escarabajo de Volkswagen: "Und läuft und läuft und läuft" ["y anda y anda y anda"]. En efecto, las necrológicas del modernismo y la vanguardia abundaban en los años sesenta, tanto en Europa occidental como en Estados Unidos.

La vanguardia y el modernismo no habían sido solamente aceptados como importantes expresiones culturales del siglo veinte. Se convirtieron velozmente en historia. Esto suscitó preguntas acerca del status de ese arte y de la literatura que se produjo después de la Segunda Guerra, luego del agotamiento del surrealismo y la abstracción, después de la muerte de Musil, Thomas Mann, Valéry y Gide, Joyce y T. S. Eliot. Uno de los primeros críticos en elaborar una teoría sobre este desplazamiento del modernismo al posmodernismo fue Irving Howe en el ensayo "Mass Society and Postmodern Fiction"⁵, publicado en 1959. Y un año más tarde Harry Levin recurrió también al concepto de lo posmoderno para designar lo que percibía como un "sustrato antiintelectual" que amenazaba el humanismo y la ilustración tan característicos de la cultura del modernismo⁶. Escritores como Enzensberger y Frisch continuaban inscriptos en la tradición del modernismo (y esto es válido tanto para la poesía que Enzensberger escribió a principios de los años sesenta como para las novelas y piezas de Frisch), y los críticos como Howe y Levin tomaron partido por el modernismo, en contra de las nuevas experimentaciones a las que no juzgaban sino como síntomas de decadencia. Pero

⁵ *Partisan Review*, 26 (1959), 420-436. Reeditado en: Irving Howe, *The Decline of the New*, Nueva York, Harcourt, Brace and World, 1970), pp. 190-207.

⁶ Harry Levin, "What Was Modernism?" (1960), en *Refractions*, Nueva York, Oxford University Press, 1966, p. 271.

el posmodernismo⁷ irrumpió violentamente, entre principios y mediados de los años sesenta, en el pop art, en la ficción experimental y en la crítica de Leslie Fiedler y Susan Sontag. Desde entonces, la noción de posmodernismo se ha vuelto clave en casi todas las tentativas de aislar las cualidades específicas de la actividad contemporánea en el arte y la arquitectura, en la danza y la música, en la literatura y la teoría. Hacia fines de la década del sesenta y en los primeros años de los setenta, los debates fueron en Estados Unidos cada vez más desdeñosos con el modernismo y la vanguardia histórica. El posmodernismo reinó como autoridad suprema, y todo fue invadido por una sensación de novedad y cambio cultural.

¿Cómo explicar entonces la sorprendente fascinación por la vanguardia de las primeras tres o cuatro décadas del siglo veinte que surgió hacia fines de los años setenta? ¿Qué significado tiene este enérgico regreso —en plena era del posmodernismo— de Dadá, el constructivismo, el futurismo, el surrealismo y la Nueva Objetividad de la República de Weimar? Las exposiciones dedicadas a la vanguardia histórica en Francia, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos se convirtieron en importantes acontecimientos culturales. La publicación en Estados Unidos y

⁷ No me propongo definir y delimitar conceptualmente el término "posmodernismo". Desde los años sesenta, este término ha acumulado varias capas de sentido que no deben violentarse en el corsé de una definición sistemática. En el presente texto el término "posmodernismo" será usado para referirse a los movimientos artísticos norteamericanos —pop y la performance, el experimentalismo en la danza, el teatro y la ficción— y también a ciertas tendencias vanguardistas en la crítica literaria, desde la obra de Leslie Fiedler y Susan Sontag en los sesenta hasta la más reciente apropiación de la teoría cultural francesa llevada a cabo por críticos norteamericanos que pueden o no llamarse posmodernistas. Un útil análisis del posmodernismo puede leerse en Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington y Londres, Indiana University Press, 1977, especialmente pp. 132-143.

Alemania Occidental de estudios sustanciales sobre la vanguardia disparó encendidos debates⁸. Las conferencias abordaban diversos aspectos del modernismo y la vanguardia⁹. Todo esto en una época en la que parecía indiscutible que la vanguardia clásica había agotado su potencial creativo y cuando la decadencia de la vanguardia era admitida como un *fait accompli*. ¿Es un caso del búho de Minerva de Hegel que levanta vuelo al atardecer? ¿O se trata de una nostalgia por los "buenos tiempos" de la cultura del siglo veinte? Y esta nostalgia, si en efecto existe, ¿revela la extinción de la creatividad y los recursos culturales o abona más bien la promesa de una revitalización en el ámbito de la cultura contemporánea? ¿Qué lugar ocupa finalmente el posmodernismo en esta situación? ¿Podemos comparar este fenómeno con otra odiosa nostalgia de los setenta: la nostalgia por las momias egipcias, los emperadores medievales o, más recientemente, los vikingos? En todos estos casos, parece estar implicada la búsqueda de distintas tradiciones. ¿Puede leerse esta búsqueda de la tradición como otro signo del conservadurismo de los setenta, el correlato cultural de la reacción política o la llamada *Tendenzwende*? ¿O bien podemos, al contrario, interpretar la resurrección de la vanguardia histórica en la televisión y en los museos como defensa contra los ataques neoconservadores sobre la cultura del modernismo y el

⁸ Calinescu (véase nota 7); Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1974; "Theorie der Avantgarde": *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft* W. Martin Lüdke (ed.), Francfort del Meno, Suhrkamp, 1976; la respuesta de Bürger a sus críticos está recogida en la introducción a su *Vermittlung-Rezeption-Funktion*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1979. Véanse también los ensayos de Jürgen Habermas, Hans Platscheck y Karl Heinz Bohrer en *Stichworte zur "Geistigen Situation der Zeit"*, 2 volúmenes, Jürgen Habermas (ed.), Francfort del Meno, 1979.

⁹ Por ejemplo, la conferencia de 1969 sobre el fascismo y la vanguardia en Madison, Wisconsin: *Faschismus und Avantgarde*, Reinhold Grimm y Jost Hermand (ed.), Königstein/Ts.: Athenäum, 1980.

vanguardismo, ataques que se han intensificado durante estos últimos años en Alemania, Francia y Estados Unidos?

Para responder a estas preguntas será útil comparar el status del arte, la literatura y la crítica de fines de los años setenta con el que se producía en los sesenta. Con sus ataques al modernismo y la vanguardia, los sesenta están paradójicamente más cerca de la noción tradicional de vanguardia que la arqueología de la modernidad tan característica de los setenta. Podría haberse eludido una gran parte de la confusión si los críticos hubieran prestado más atención a las necesarias distinciones entre la vanguardia y el modernismo y las relaciones de cada uno con la cultura de masas en Estados Unidos y Europa, respectivamente. Los críticos norteamericanos tendían a usar vanguardia y modernismo como términos intercambiables. Dos ejemplos: *Theory of the Avant-Garde*, de Renato Poggioli, traducido del italiano en 1968, fue reseñado en Estados Unidos como si se tratara de un libro sobre el modernismo¹⁰, y *The Concept of The Avant-Garde*, de John Weightman, publicado en 1973, lleva como subtítulo *Explorations in Modernism*¹¹. Vanguardia y modernismo pueden concebirse legítimamente como emergentes artísticos representativos de la sensibilidad moderna, pero desde una perspectiva europea no tiene mucho sentido amontonar a Thomas Mann con Dadá, a Proust con André Breton o a Rilke con el constructivismo ruso. Si bien existen zonas de superposición entre la tradición de la vanguardia y la del modernismo (el vorticismismo y Ezra Pound, la experimentación radical con el lenguaje y James Joyce, el expresionismo y Gottfried Benn, son algunos ejemplos) las diferencias políticas y estéticas resultan demasiado crispadas como para que pueda ignorárselas.

¹⁰ Las referencias aparecen en Calinescu, *Faces of Modernity*, p. 140 y p. 287, fn. 40.

¹¹ John Weightman, *The Concept of the Avantgarde*, La Salle, Ill.: Library Press, 1973.

En este sentido, Matei Calinescu observa lo siguiente: "En Francia, Italia, España y otros países europeos la vanguardia, a pesar de sus demandas diversas y a menudo contradictorias, tiende a ser juzgada como la forma más extrema del negativismo artístico, del cual el arte es la primera víctima. Para el modernismo, en cambio, cualquiera sea su significado específico en diferentes lenguas y para distintos autores, no transmite nunca ese sentido de negación universal e histórica que caracteriza a la vanguardia. El antitradicionalismo del modernismo es sutilmente tradicional"¹². Respecto de las diferencias políticas, la vanguardia histórica tendía predominantemente —con la excepción del futurismo italiano— a la izquierda, mientras que la derecha podía exhibir en sus filas a un asombroso número de modernistas: Ezra Pound, Knut Hamsun, Gottfried Benn y Ernst Jünger, entre otros.

Aunque Calinescu le atribuye una gran importancia a los aspectos negativos, antiestéticos y autodestructivos de la vanguardia en oposición al arte reconstructivo de los modernistas, el proyecto político y estético de la vanguardia podría abordarse en términos más positivos. El arte y la literatura preservaban en el modernismo su tradicional autonomía estética decimonónica respecto de la vida cotidiana, una autonomía que Kant y Schiller enunciaron hacia fines del siglo dieciocho. La "institución-arte" (Peter Bürger¹³), es decir, el modo en que el arte y la literatura eran producidos, divulgados y recibidos, no fue nunca puesta en cuestión por el modernismo. Modernistas como T. S. Eliot y Ortega y Gasset insistieron muchas veces en que su misión era salvar la pureza del arte elevado de los abusos de la urbanización, la masificación, la modernización tecnológica y, en una palabra, la cultura de

¹² Calinescu, *Faces of Modernity*, p. 140.

¹³ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*.

masas. La vanguardia de las primeras tres décadas del siglo veinte intentó sin embargo subvertir la autonomía del arte, su artificial desvinculación de la vida y su institucionalización como "arte elevado", que alimentaba las necesidades de legitimación de las formas de la sociedad burguesa durante el siglo diecinueve. La vanguardia postulaba como proyecto principal la reconciliación entre el arte y la vida en un momento en el cual la sociedad tradicional, sobre todo en Italia, Rusia y Alemania, sufría una importante transformación hacia un estadio de la modernidad cualitativamente nuevo. El fermento social y político de las décadas del diez y del veinte fue el caldo de cultivo para el radicalismo de la vanguardia, tanto en la literatura y el arte como en la política¹⁴. Cuando Enzensberger escribió, varias décadas más tarde, acerca de las aporías de la vanguardia, no sólo tenía en mente, como suele suponerse, la apropiación de la vanguardia llevada a cabo por la industria cultural; Enzensberger comprendió cabalmente la dimensión política del problema e hizo notar hasta qué punto la vanguardia histórica había fracasado en todas sus promesas: romper las cadenas políticas, estéticas y sociales; hacer estallar la reificación cultural; eludir las formas tradicionales de dominio y liberar las energías reprimidas¹⁵.

Si examinamos la cultura norteamericana de los años sesenta teniendo presentes estas diferencias, resulta evidente que los sesenta constituyen el capítulo final en la tradición del vanguardismo. De la misma manera que todas las vanguardias —desde Saint Simon y los socialistas y anarquistas utópi-

¹⁴ Acerca de los aspectos políticos de la vanguardia de izquierda, véase: David Bathrick, "Affirmative and Negative Culture: Technology and the Left Avant-Garde", en *The Technological Imagination*; Teresa de Laurentis, Andreas Huyssen y Kathleen Woodward (eds.), Madison, Wisconsin, Coda Press, 1980, pp. 107-122.

¹⁵ Véase Enzensberger, "Aporien", p. 66f.

cos hasta Dadá, el surrealismo y el arte posrevolucionario de la Rusia soviética a comienzos de los años veinte—, los sesenta combatieron también la tradición y esa revuelta se produjo en una época de agitación social y política. Las promesas de abundancia ilimitada, estabilidad política y nuevas fronteras tecnológicas de los años de Kennedy se frustraron rápidamente, y el conflicto social emergió y mostró su dominio en los movimientos de derechos civiles, en los disturbios y sublevaciones urbanas y en el movimiento pacifista. Por cierto, hay algo más que una coincidencia en el hecho de que la cultura contestataria del período adoptara el nombre de “contracultura”, proyectando la imagen de una vanguardia que señala el camino hacia un tipo alternativo de sociedad. En el terreno del arte, el pop se rebeló contra el expresionismo abstracto y disparó una serie de movimientos artísticos —Fluxus, arte conceptual, minimalismo— que hicieron de la escena artística de los sesenta un fenómeno tan vivo como ajustado a la moda y rentable en términos comerciales¹⁶. Peter Brook y el Living Theatre hicieron estallar las infinitas trampas del absurdo y crearon un nuevo estilo de representación teatral. El teatro intentó entonces salvar la brecha entre el escenario y el público, y experimentó nuevas formas de inmediatez y espontaneidad. Había en el teatro y en las artes un *ethos* participativo que se vincula de manera transparente con los *teach-ins* y *sit-ins* de los movimientos de protesta. Los exponentes de una nueva sensibilidad se rebelaron contra el intrincamiento y ambigüedad del modernismo, volcándose en cambio al camp y a la cultura pop, mientras que los críticos literarios impugnaban el canon cristalizado y las prácticas interpretativas de la nueva crítica y reclamaban para su

¹⁶ Sobre el pop art véase mi ensayo “La política cultural del pop”, en este volumen.

propia escritura la creatividad, autonomía y presencia de la creación original.

Cuando Leslie Fiedler declaró en 1964¹⁷ la “muerte de la literatura de vanguardia”, atacaba en realidad al modernismo, y él mismo encarnaba el *ethos* de la vanguardia clásica, el estilo americano. Y digo “estilo americano” porque a Fiedler no le interesaba en absoluto democratizar el “arte elevado”; su meta era legitimar la cultura popular y desafiar al mismo tiempo la creciente institucionalización del arte elevado. Así, cuando unos años después pretendió “Cruzar el límite - Cerrar la brecha” (1968)¹⁸ entre la alta cultura y la cultura popular, confirmó justamente el proyecto de la vanguardia clásica de unir estas esferas de la cultura tradicionalmente desvinculadas. Durante los años sesenta pareció que la vanguardia había resurgido de las cenizas como el ave Fénix, imaginando un vuelo hacia la nueva frontera de lo posmoderno. ¿O el posmodernismo norteamericano fue, al contrario, un albatros baudelairiano que intentó vanamente levantar vuelo desde la cubierta de la industria cultural? ¿Estuvo el posmodernismo viciado ya desde el comienzo por esas mismas aporías que Enzensberger había analizado de manera tan persuasiva en 1962? Según parece, incluso en Estados Unidos la adopción acrítica del camp y el western, el porno y el rock, el pop y la contracultura como formas genuinas de la cultura popular revela una amnesia que puede derivar tanto de la política de la Guerra Fría como del implacable combate de los posmodernistas en contra de la tradición. Los análisis norteamericanos de la cultura de masas poseían en los años cuarenta y cincuenta¹⁹ una agudeza

¹⁷ Leslie Fiedler, *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. II, Nueva York, Stein and Day, 1971, pp. 454-461

¹⁸ Reproducido en: Leslie Fiedler, *A Fiedler Reader*, Nueva York, Stein and Day, 1977, pp. 270-294.

¹⁹ Cf. varios ensayos en la antología *Mass Culture: The Popular Arts in America*, Bernard Rosenberg y David Manning White (eds.), Nueva York, The Free Press, 1957.

crítica que el camp, el pop y los medios masivos no reivindicaron en el entusiasmo acrítico de los sesenta.

Otra diferencia importante entre Estados Unidos y Europa que se advierte durante los años sesenta es que los escritores, artistas e intelectuales europeos estaban más al tanto de la creciente apropiación del modernismo y la vanguardia llevada a cabo por la industria cultural. Después de todo, Enzensberger no había escrito únicamente sobre las aporías de la vanguardia sino también sobre la invasividad de la "industria de la conciencia"²⁰. Considerando que la tradición de la vanguardia en Europa no parecía ofrecer aquello que, por razones históricas, podía ofrecer en Estados Unidos, una manera políticamente viable de reaccionar ante la vanguardia clásica y la tradición cultural en general era declarar la muerte del arte y la literatura y hacer un llamado a la revolución cultural. Pero aun este gesto retórico —enfáticamente articulado hacia 1968 en el *Kursbuch* de Enzensberger y en los graffiti del Mayo francés— formaba parte de las tradicionales estrategias antiestéticas, antielitistas y antiburguesas de la vanguardia. Y de ninguna manera todos los escritores y artistas atendieron ese llamado. Peter Handke, por ejemplo, juzgó infantil el ataque al arte elevado y continuó escribiendo poesía, prosa y piezas experimentales. Y la izquierda cultural de Alemania Occidental, que aprobaba el funeral del arte y la literatura propuesto por Enzensberger mientras sepultara solamente el arte burgués, asumió la tarea de exhumar una tradición cultural alternativa: las vanguardias de izquierda de la República de Weimar. Sin embargo, esta reapropiación de la tradición de izquierda de la República de Weimar no revitalizó al arte y la literatura contemporáneos alemanes de la misma manera que la

²⁰ Hans Magnus Enzensberger, *Einzelheiten I: Bewußtseinsindustrie*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1962.

corriente subterránea de Dadá había vigorizado la escena artística norteamericana de los años sesenta. Las obras de Klaus Staeck, Günter Wallraff y Alexander Kluge constituyen importantes excepciones a esta regla, pero no son sino casos aislados.

Al poco tiempo resultó evidente que la tentativa europea de escapar del "gueto" del arte e interrumpir la esclavitud de la industria cultural concluyó también en fracaso y frustración. Ya sea en el movimiento de protesta alemán o bien en el Mayo francés, la ilusión de que la revolución cultural era inminente se desplomó con la dura realidad del statu quo. El arte no fue devuelto a la vida cotidiana. La imaginación no llegó al poder. En cambio, se construyó el Centre Georges Pompidou, y en Alemania Occidental el SPD* ascendió al poder. El ímpetu vanguardista de los movimientos grupales que desarrollaban y afirmaban el nuevo estilo parecía liquidado después de 1968. Ese año marca en Europa no tanto el momento de la esperada ruptura, sino más bien la repetición del final de la vanguardia tradicional. Sintomáticas de los años setenta fueron figuras como Peter Handke, cuya obra cuestiona la noción de un estilo unitario; figuras de culto como Joseph Beuys, que evoca un pasado arcaico; o cineastas como Herzog, Wenders y Fassbinder, cuyos films —pese a su crítica de la Alemania contemporánea— carecen de uno de los requisitos fundamentales del arte de vanguardia: un sentido del futuro.

En Estados Unidos, sin embargo, ese sentido del futuro, que se había hecho sentir tan poderosamente en los años sesenta, pervive todavía hoy en el posmodernismo, aunque su aliento se ahoga velozmente como consecuencia de los recientes cambios políticos y económicos (por ejemplo, el re-

* Sozialdemokratische Partei Deutschlands (Partido Socialdemócrata Alemán).

corte del presupuesto de la NEA). Parece advertirse también un desplazamiento en el interés posmodernista desde la preocupación primera y doble por la cultura popular y el arte y la literatura experimental hacia la teoría cultural; un desplazamiento que refleja ciertamente la institucionalización académica del posmodernismo, esa firme convicción de encontrarse en el confín de la historia que caracteriza a la trayectoria del posmodernismo desde los años sesenta, y cuya idea de una *post-histoire* no es sino una de las manifestaciones más disparatadas. Una explicación posible para la elasticidad de este desplazamiento de la cultura —que desde los años setenta ha perdido su fe en el futuro— reside tal vez en la proximidad subterránea entre el posmodernismo y los movimientos, figuras e intenciones de la vanguardia europea clásica que apenas fue reconocida alguna vez por el modernismo anglosajón. A pesar de la importancia de Man Ray y las actividades de Picabia y Duchamp en Nueva York, New York Dadá fue en el mejor de los casos un fenómeno marginal de la cultura norteamericana, y ni Dadá ni el surrealismo obtuvieron nunca demasiado éxito entre el público de Estados Unidos. Fue ésta la razón por la que el pop, los *happenings*, el arte conceptual, la música experimental, la *surfiction* y el *performance art* de los años sesenta y setenta parecieron más novedosos y originales de lo que eran en realidad. El horizonte de expectativas del público norteamericano difería nítidamente del europeo. Si los europeos podían reaccionar con una cierta sensación de *déjà vu*, los norteamericanos en cambio experimentaban la novedad, la excitación y la ruptura.

Entra aquí en juego otro elemento importante. Si pretendemos comprender acabadamente el poderío que la corriente subterránea dadaísta tuvo en Estados Unidos durante los años sesenta, debe explicarse también la ausencia de un movimien-

to surrealista o un Dadá norteamericano en los años veinte. Como ha hecho notar Peter Bürger, el objetivo principal de las vanguardias europeas era socavar, atacar y transformar la "institución arte" burguesa. Ese ataque iconoclasta a las instituciones culturales y a los modos tradicionales, estructura narrativa, perspectiva y sensibilidad poéticas, tiene sentido únicamente en países donde el "arte elevado" jugó un rol central en la legitimación del dominio social y político burgués, es decir, en el museo y el salón cultural, en los teatros, salas de concierto y óperas, y, en general, en los procesos de socialización y educación. La política cultural del vanguardismo del siglo veinte habría sido algo sin sentido (o decididamente regresivo) en Estados Unidos, donde el "arte elevado" pugnaba todavía por ganar una legitimidad más amplia y ser tomado seriamente por el público. No resulta entonces sorprendente que importantes escritores norteamericanos posteriores a Henry James como T. S. Eliot, Faulkner, Hemingway, Pound y Stevens se sintieran más atraídos por la sensibilidad constructiva del modernismo —que insistía en la dignidad y autonomía de la literatura— que por el *ethos* iconoclasta y antiestético de la vanguardia europea y su tentativa de quebrar la esclavitud política de la alta cultura a través de la fusión con la cultura popular y la integración del arte con la vida.

Pero no fue solamente la ausencia de una vanguardia norteamericana autóctona en el sentido clásico europeo, digamos, en los años veinte, aquello que cuarenta años más tarde favoreció las demandas posmodernistas en favor de la novedad en su combate contra las tradiciones congeladas del modernismo, el expresionismo abstracto y la nueva crítica. Se trata de algo más. Una revuelta vanguardista al estilo europeo tuvo sentido en un momento en que el arte elevado había comenzado su incipiente institucionalización en el museo y en los

conciertos, y la cultura del libro de bolsillo de los años cincuenta, cuando el propio modernismo había sido canonizado a través de la industria cultural, y más adelante, durante la era Kennedy, cuando la alta cultura comenzó a asumir funciones de representación política (Robert Frost y Pablo Casals en la Casa Blanca).

Lo dicho no implica en absoluto que el posmodernismo sea el mero pastiche de una vanguardia continental anterior. Sirve en cambio para observar la similitud y continuidad entre el posmodernismo norteamericano y ciertas zonas de la vanguardia europea; similitud en los niveles de experimentación formal y crítica de la "institución arte". Diversos críticos del posmodernismo —Fiedler y Ihab Hassan²¹, entre otros— reconocieron marginalmente esta continuidad, pero se hizo claramente visible en las recientes retrospectivas de —y sobre— la vanguardia clásica europea. Considerado desde la perspectiva actual, el arte norteamericano de los años sesenta brilla —debido a la eficacia de su ataque contra el expresionismo abstracto— como la colorida máscara mortuoria de la vanguardia clásica que Stalin y Hitler habían liquidado ya política y culturalmente en Europa. Pese a su crítica radical y legítima del evangelio del modernismo, el posmodernismo —cuya teoría y cuyas prácticas artísticas no son sino un producto de los años sesenta— debe ser visto como el momento final de la vanguardia y no como la ruptura que pretendió ser²².

²¹ Ihab Hassan, *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*, Urbana, Chicago, Londres, University of Illinois Press, 1975. Véase también Ihab Hassan, *The Right Promethean Fire: Imagination, Science and Cultural Change*, Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1980.

²² Para una crítica penetrante del posmodernismo desde una posición estéticamente más conservadora véase Gerald Graff, "The Myth of the Postmodernist Breakthrough", *TriQuarterly*, 26, 1973, 383-417. Este ensayo apareció también en Graff, *Literature Against Itself: Literary Ideas on Modern Society*, Chicago, University of Chicago Press, 1979, pp. 31-62.

Se sobreentiende al mismo tiempo que la revuelta posmodernista contra la institución arte en Estados Unidos tuvo que afrontar una lucha notablemente más desigual que la de, en su momento, el futurismo, Dadá o el surrealismo. La primera vanguardia enfrentó a la industria cultural en su estadio inicial mientras que el posmodernismo tuvo delante una cultura mediática plenamente desarrollada en términos tecnológicos y económicos que dominaba el arte de integrar, divulgar y transformar en mercancía incluso los desafíos más serios. Este factor, combinado con una modificación en la constitución del público, explica que, en comparación con los primeros años del siglo veinte, resultara mucho más difícil, y aun quizás imposible, sostener el *shock* de lo nuevo. Más todavía, cuando Dadá irrumpió hacia 1916 en la apacible cultura decimonónica burguesa de Zurich, no había antecedentes ni, en consecuencia, disputa alguna. Incluso las vanguardias formalmente menos radicales del siglo diecinueve no habían tenido un impacto perceptible en la cultura suiza. Las cosas que sucedían en el Cabaret Voltaire no podían sino escandalizar al público. Cuando Rauschenberg, Jasper Johns y los artistas de la Madison Avenue comenzaron su asalto al expresionismo abstracto, inspirándose en la vida cotidiana y en el consumismo de Estados Unidos, surgió un serio competidor: la obra de la figura tutelar del dadaísmo, Marcel Duchamp, fue presentada al público norteamericano en importantes retrospectivas en galerías y museos: por ejemplo en Pasadena (1963) y Nueva York (1965). El fantasma del padre no se había escapado del depósito de la historia del arte. Estaba el propio Duchamp de carne y hueso diciendo, como el erizo a la liebre: "Ich bin schon da", "ya estuve allí".

Esto demuestra que es lícito interpretar a los colosales espectáculos de vanguardia de fines de los años setenta como

coletazos del posmodernismo, que aparece ahora mucho más tradicional que en los años sesenta. No solamente las muestras de vanguardia de fines de los setenta en París, Berlín, Londres, Nueva York y Chicago nos ayudan a superar la tradición de comienzos del siglo veinte, sino que el propio posmodernismo admite ser descripto como la búsqueda de una tradición moderna viable más allá de, digamos, la tríada Proust-Joyce-Mann y fuera del canon del modernismo clásico. La búsqueda de la tradición combinada con una tentativa de recuperación parece más esencial al posmodernismo que la innovación y la ruptura. La paradoja cultural de la década del setenta no es tanto la coexistencia de un posmodernismo seguro de un futuro feliz con las retrospectivas de la vanguardia en los museos. Tampoco la intrínseca contradicción de la vanguardia posmodernista, es decir, la paradoja de un arte que quiere ser al mismo tiempo arte y antiarte y de una crítica que pretende ser crítica y anticrítica. La paradoja de los setenta reside en el hecho de que la búsqueda posmodernista de una continuidad y tradición culturales —que subyace a toda la retórica radical de la ruptura, discontinuidad y quiebra epistemológicas— recurre a esa tradición que fundamentalmente despreciaba y negaba todas las tradiciones.

La consideración de las exposiciones de vanguardia de los setenta a la luz del posmodernismo puede resultar útil para centrar la atención en ciertas diferencias importantes que separan al posmodernismo norteamericano de la vanguardia histórica. En la Norteamérica posterior a la Segunda Guerra, se había casi esfumado la realidad histórica del cambio político, social y tecnológico masivo que le había conferido al mito de la vanguardia su poder, persuasión e impulso utópico en los primeros años del siglo veinte. Durante los años cuarenta y cincuenta, el arte y la vida intelectual norteamer-

icanos habían sufrido un período de despolitización en el que la vanguardia y el modernismo se habían realineado con el liberalismo conservador de la época²³. Si bien el posmodernismo se rebelaba contra la cultura y la política de los cincuenta, carecía sin embargo de esa radical visión de la transformación política y social, tan esencial para la vanguardia histórica. El futuro fue invocado retóricamente una y otra vez, pero nunca quedó claro cómo y de qué manera el posmodernismo ayudaría a ejecutar esa cultura alternativa de la próxima era. A pesar de su orientación ostentosa hacia el futuro, el posmodernismo puede haber sido también una expresión de la crisis contemporánea de la cultura antes que la prometida trascendencia a un rejuvenecimiento cultural. Más aún que la vanguardia histórica —conectada subrepticamente con las tendencias modernizantes y antitradicionalistas de la civilización occidental de los siglos diecinueve y veinte—, el posmodernismo estuvo desde el principio en peligro de convertirse en cultura afirmativa. La mayoría de los gestos que sostenían el valor de *shock* de la vanguardia histórica no eran ya ni podían ser eficaces. La apropiación de la tecnología de la vanguardia histórica llevada a cabo por el arte elevado (cine, fotografía, montaje) estaba en condiciones de producir un *shock* porque cortaba amarras con el esteticismo y la doctrina de la autonomía del arte respecto de la "vida real", dominante hacia fines del siglo diecinueve. Sin embargo, la boda posmodernista entre la tecnología de la era espacial y los medios electrónicos en la senda de McLuhan difícilmente podía conmover a un público criado en el modernismo a través de esos mismos medios. Ni la

²³ Véase Serge Guilbaut, "The New Adventures of the Avant-Garde in America", *October*, 15 (invierno de 1980), 61-78. Cf. también Eva Cockroft, "Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War", *Artforum*, XII (junio de 1974).

inmersión de Leslie Fiedler en la cultura popular resulta injuriosa en un país donde los placeres de la cultura popular se han admitido siempre (excepto quizás en la academia) con más naturalidad y menos sigilo que en Europa. Y por otra parte los experimentos posmodernistas en torno de la perspectiva visual, la estructura narrativa y la lógica temporal —que atacaban el dogma de la referencialidad mimética— eran ya conocidos en la tradición modernista. El problema se funda en el hecho de que las estrategias experimentales y la cultura popular no se inscribían ahora en un proyecto político y estético crítico como había sucedido en la época de la vanguardia histórica. La cultura popular era aceptada acriticamente (Leslie Fiedler) y la experimentación posmodernista había perdido la conciencia vanguardista de que el cambio social y la transformación de la vida cotidiana constituían la base de la experimentación artística. En lugar de una tentativa de mediación entre arte y vida, los experimentos posmodernistas empezaron a ser valorados según aspectos típicamente modernistas: autorreflexividad, inmanencia, indeterminación (Ihab Hassan). La vanguardia norteamericana posmodernista es entonces no sólo el final del vanguardismo. Representa también la fragmentación y decadencia de la vanguardia en tanto cultura auténticamente crítica y antagonista.

Mi hipótesis de que el posmodernismo ha ido siempre en busca de la tradición mientras aspiraba a la innovación es confirmada por el reciente desplazamiento hacia una teoría cultural que diferencia al posmodernismo de los setenta del de los sesenta. Desde luego, la apropiación norteamericana de la teoría del estructuralismo y, especialmente, el posestructuralismo francés, reflejan en cierto nivel hasta qué punto el propio posmodernismo se había vuelto académico una vez que ganó

su batalla contra el modernismo y la nueva crítica²⁴. Resulta difícil resistirse a la tentación de explicar el desplazamiento hacia la teoría como el indicio de un descenso de la creatividad literaria y artística en los setenta; una hipótesis que explicaría además el resurgimiento de las retrospectivas históricas en los museos. En otras palabras: si el arte contemporáneo no genera movimientos, figuras y tendencias suficientes para mantener el *ethos* del vanguardismo, entonces los directores de los museos se vuelven al pasado para satisfacer la demanda de hechos culturales. Sin embargo, la superioridad artística y literaria de los años sesenta sobre los setenta no debe darse por sentada y la cantidad no constituye en modo alguno un criterio apropiado. Acaso la cultura de los setenta es sencillamente más amorfa, más rica en diferencias y variaciones que la de los sesenta, cuando las tendencias y movimientos evolucionaban en una secuencia más o menos "ordenada". Bajo la superficie de esas tendencias en constante cambio, hay ciertamente un impulso unificador por detrás de la cultura de los sesenta, una herencia precisamente de la tradición del vanguardismo. Dado que la diversidad cultural de los setenta no sostenía ya este sentido de unidad —incluso tratándose de la unidad de la experimentación, fragmentación, *Verfremdung* [distanciamiento] e indeterminación— el posmodernismo se replegó en una teoría que, con sus conceptos clave de descentramiento y deconstrucción, parecía garantizar el centro extraviado del vanguardismo. Hay motivos para sospechar que el desplazamiento de los críticos posmodernistas hacia la teoría conti-

²⁴ No identifico al posestructuralismo con el posmodernismo, aun cuando el concepto de posmodernismo ha ingresado en la escritura posestructuralista francesa a través de las obras de Jean-François Lyotard. Digo simplemente que existen vínculos definidos entre el *ethos* del posmodernismo y la apropiación norteamericana del posestructuralismo en tanto última vanguardia de la teoría.

mental constituye el intento último y desesperado de la vanguardia posmodernista para defender una noción de vanguardia que ciertas prácticas culturales de los setenta habían refutado. La ironía es que en esta apropiación norteamericana de la novísima teoría francesa, la búsqueda posmodernista de la tradición completa su círculo: los principales exponentes del posestructuralismo francés como Foucault, Deleuze, Guattari y Derrida se muestran más interesados en la arqueología de la modernidad que en la ruptura y la innovación.

Dos preguntas se desprenden de esta situación. ¿Por qué surgió en los setenta esta intensa búsqueda de una tradición factible y cuál es, si es que existe, su especificidad histórica? Y, en segundo lugar, ¿cuánto puede contribuir a nuestro sentido de identidad cultural la identificación con la vanguardia clásica, y hasta dónde resulta deseable esa identificación? Los países industrializados de Occidente padecen actualmente una crisis de identidad política y cultural. El intento de ir en busca de las raíces, la historia y la tradición fue una derivación inevitable, y en cierto modo productiva, de esta crisis. Aparte de las nostalgias por las momias y los emperadores, nos encontramos ante una persecución multifacética y diversa del pasado (no pocas veces de un pasado alternativo) que en sus manifestaciones más radicalizadas cuestiona la orientación de las sociedades occidentales hacia el crecimiento futuro y el progreso ilimitado. Tal cuestionamiento de la historia y la tradición —perceptible por ejemplo en el interés feminista en la historia de las mujeres y la búsqueda ecologista de alternativas en nuestra relación con la naturaleza— no debe confundirse con la cándida reafirmación del reservorio de valores y normas tradicionales, si bien ambos fenómenos reflejan, con intenciones políticas diametralmente opuestas, la misma inclinación hacia la tradición y la historia. El problema del

posmodernismo es que desecha la historia en el basurero de una *epistémè* obsoleta, alegando jocosamente que la historia no existe sino en cuanto texto, es decir, en cuanto historiografía²⁵. Evidentemente, si se suprime el “referente” de la historiografía —aquello *sobre* lo que escriben los historiadores—, entonces la historia está lista para ser apropiada, o para decirlo en palabras menos tendenciosas, lista para “dislecturas fuertes”. Cuando en 1966 Hayden White se quejaba del “peso de la historia” y sugería, en perfecta alineación con la primera fase del modernismo, que aceptáramos nuestra discontinuidad, escisión y caos²⁶, no hacía más que repetir el ímpetu nietzscheano de la vanguardia clásica, pero la sugerencia no resulta demasiado útil para abordar las nuevas constelaciones culturales de los setenta. Las prácticas culturales de esa década —a pesar de la teoría posmodernista— apuntan en realidad a la necesidad vital de no abandonar la historia y el pasado a los neoconservadores que trafican con la tradición y que tienden a restablecer las normas del temprano capitalismo industrial: disciplina, autoridad, ética del trabajo y familia tradicional. Por cierto, se advierte la búsqueda de una tradición y una historia alternativas, una búsqueda que se prolonga hasta hoy y que se manifiesta en el interés que despiertan las formaciones culturales no dominadas por un pensamiento logocéntrico y tecnocrático; en el descentramiento de las nociones tradicionales de identidad; en la indagación de la historia de las mujeres; en el rechazo del centralismo; en los

²⁵ Para una crítica de la negación de la historia en la crítica literaria norteamericana contemporánea véase Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1981, especialmente el capítulo 1.

²⁶ Hayden White, “The Burden of History”, recogido en *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Londres, Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 27-50.

crisoles de todo tipo, y en el valor conferido a la diferencia y la otredad. Esta búsqueda de la historia supone también una búsqueda de las identidades culturales actuales y, como tal, señala inequívocamente la extenuación de la tradición de vanguardia, incluyendo al posmodernismo. La búsqueda de la tradición no constituye sin duda un fenómeno privativo de los setenta. Desde que la civilización occidental conoció la agonía y el dolor de la modernización, el lamento nostálgico por el pasado perdido la acompaña como una sombra que alienta la promesa de un futuro mejor. Pero en todas las batallas entre antiguos y modernos desde los siglos diecisiete y dieciocho, de Herder y Schlegel a Benjamin y los posmodernistas norteamericanos, los modernos abrazaron la modernidad convencidos de que era necesario pasar primero por ella para que la unidad perdida entre el arte y la vida pudiera ser restaurada en un nivel superior. Esta convicción era la base del vanguardismo. Ahora, cuando el posmodernismo parece un callejón sin salida, es este fundamento mismo el que es recusado. El impulso universalizador inherente a la tradición de la modernidad no puede ya sostener, como antes, aquella *promesse de bonheur*.

Esto nos lleva a la segunda pregunta: si la identificación con la vanguardia histórica —y por extensión con el posmodernismo— puede contribuir a nuestro sentido de la identidad cultural en los años ochenta. No pretendo dar una respuesta definitiva, pero considero que se impone una actitud de escepticismo. En la cultura burguesa tradicional, la vanguardia defendió eficazmente la diferencia. Atacó con éxito, dentro del proyecto de la modernidad, al esteticismo del siglo diecinueve, que insistía en la autonomía absoluta del arte, y al realismo tradicional, enclaustrado en el dogma de la referencialidad y la representación miméticas. El posmoder-

nismo ha perdido esa capacidad de ganar su valor de *shock* desde la diferencia, excepto tal vez en relación con ciertas formas de un conservadurismo estético muy tradicional. Las contramedidas con las que la vanguardia histórica se proponía escapar del puño de la cultura burguesa institucionalizada dejaron de ser eficaces. Los motivos por los que la vanguardia no es actualmente viable radican no solamente en la suficiencia de la industria cultural para capturar, reproducir y comercializar, sino, y esto resulta aún más interesante, en la propia vanguardia. A pesar del poder e integridad de sus ataques a la cultura burguesa y a las penurias del capitalismo, hay momentos de la vanguardia histórica que muestran cuán profundamente está implicada en la tradición occidental del desarrollo y el progreso. La confianza del futurismo y del constructivismo en la tecnología y la modernización; los ataques implacables al pasado y la tradición que iban de la mano con una glorificación cuasi metafísica de un presente al filo del futuro; el impulso universalizante, totalizador y centralizador propio del concepto de vanguardia (para no hablar de su militarismo metafórico); la elevación a dogma de una crítica inicialmente legítima de las formas artísticas tradicionales fundadas en la mimesis y la representación; el inmoderado entusiasmo por los medios masivos y las computadoras en los años sesenta: todos estos fenómenos revelan el vínculo secreto entre la vanguardia y la cultura oficial en las sociedades industriales avanzadas. El modo en que los vanguardistas usaron la tecnología fue sin duda más *verfremd* [distante] y crítico que afirmativo. Sin embargo, considerando las cosas desde la perspectiva actual, la fe de la vanguardia clásica en las soluciones tecnológicas para la cultura parece menos una cura que un síntoma de la enfermedad. Análogamente, uno podría preguntarse si ese ataque intransigente a la tradición, la

narración y la memoria que caracteriza a un segmento importante de la vanguardia histórica no es sino la contracara de la escandalosa afirmación de Henry Ford según la cual la "historia es una charlatanería". Acaso se trata en ambos casos de expresiones del mismo espíritu de modernidad cultural en el capitalismo; un desmantelamiento de la historia (*story*) y la perspectiva que corre paralelamente, aunque de manera subterránea, a la destrucción de la Historia (*history*).

Despojada de sus pretensiones universalizantes y normativas, la tradición del vanguardismo nos lega al mismo tiempo una preciosa herencia de estrategias, materiales y prácticas artísticas y literarias que moldean hasta hoy la obra de los artistas y escritores más interesantes. La preservación de elementos de la tradición vanguardista no es en modo alguno incompatible con la recuperación y reconstitución de la *history* y de la *story* de las que fuimos testigos durante la década del setenta. Algunos buenos ejemplos de esta coexistencia de estrategias literarias aparentemente opuestas puede rastrearse en la prosa posexperimental de Peter Handke, desde *El temor del arquero al penal* hasta *La mujer zurda*, pasando por *Carta breve para un largo adiós*, o también, aunque en otra dirección, en la obra de escritoras como Christa Wolf, desde *La búsqueda de Christa T.* hasta *Autoexperimento*. La recuperación de la *history* y la reemergencia de la *story* en los setenta no suponen, como varios posmodernistas parecen sugerir, un salto a un pasado premoderno y anterior a la vanguardia. Al contrario, pueden describirse como tentativas de dar marcha atrás para escapar del callejón sin salida en el que los vehículos de la vanguardia y el posmodernismo habían quedado en punto muerto. Al mismo tiempo, el interés contemporáneo por la Historia nos preservará de una recaída en el gesto vanguardista de un rechazo total del pasado, en este caso de la propia

vanguardia. Sobre todo ante los recientes ataques dirigidos por los neoconservadores contra la cultura del modernismo, la vanguardia y el posmodernismo, resulta políticamente importante defender esta tradición frente a las insinuaciones de que la cultura modernista y posmodernista es responsable de la actual crisis del capitalismo. El hecho de acentuar los vínculos subterráneos entre la vanguardia y el desarrollo del capitalismo en el siglo veinte puede contrarrestar eficazmente la proposición de Daniel Bell, que separa una "cultura antagonista" de la esfera de las normas sociales a fin de culpar a la primera por la desintegración de la última.

Sin embargo, desde mi punto de vista, el problema de la cultura contemporánea no es tanto la lucha entre modernidad y posmodernidad, entre vanguardismo y conservadurismo, como sostuvo Jürgen Habermas en el discurso que pronunció al recibir el premio Adorno²⁷. Naturalmente, los viejos conservadores —que rechazan la cultura del modernismo y la vanguardia— y los neoconservadores —que vindican la inmanencia del arte y su separación del *Lebenswelt* [mundo de la vida cotidiana]— deben ser combatidos y refutados. En ese debate, particularmente, las prácticas culturales del vanguardismo no han perdido todavía su fuerza. Pero esta lucha puede convertirse también en una mera escaramuza entre dos modos de pensamiento anticuados, dos tendencias culturales unidas entre sí como las caras de una moneda: los universalistas de la tradición contra los universalistas de un iluminismo modernista. Si bien estoy del lado de Habermas en su lucha en contra de los conservadores y neoconservadores, encuentro extremadamente problemática la exigencia, que constituye el núcleo político de su argumento, de completar el

²⁷ Jürgen Habermas, "Modernity vs. Postmodernity", *New German Critique*, 22 (invierno de 1981), 3-14.

proyecto de la modernidad. Como confío haber demostrado en mi análisis de la vanguardia y el posmodernismo, muchos aspectos de la trayectoria de la modernidad se han vuelto hoy sospechosos e inviables. Incluso el componente estética y políticamente más fascinante de la modernidad —la vanguardia histórica— no ofrece ya soluciones para importantes sectores de la cultura contemporánea, que impugnan tanto el gesto universalizante y totalizador de la vanguardia como su ambigua boda con la tecnología y la modernización. Lo que Habermas comparte en cuanto teórico con la tradición estética del vanguardismo es precisamente este gesto universalizante que hunde sus raíces en el iluminismo burgués, se filtra en el marxismo y aspira finalmente a una noción holística de la modernidad. El título original del texto de Habermas, como apareció en *Die Zeit* en septiembre de 1980, era significativamente “Modernidad, un proyecto incompleto”. El título señala el problema —el despliegue teleológico de una historia de la modernidad— y plantea una pregunta: hasta dónde es la presunción de un *telos* de la historia compatible con las “historias”. Y la pregunta es legítima. Porque Habermas no sólo zanja las contradicciones y discontinuidades en la trayectoria de la modernidad misma, como Peter Bürger hizo notar acremente²⁸. Habermas ignora que la idea de una modernidad holística y de una visión totalizadora de la historia se ha vuelto un anatema en los años setenta, y no precisamente en la derecha conservadora. La deconstrucción crítica del logocentrismo y racionalismo iluministas llevada a cabo por teóricos de la cultura; el descentramiento de las nociones tradicionales de identidad; la lucha de mujeres y gays por una legítima identidad social y sexual fuera de los parámetros de la

²⁸ Peter Bürger, “Avantgarde and Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas”, *New German Critique*, 22 (invierno de 1981), 19-22.

visión masculina y heterosexual; la búsqueda de una relación alternativa con la naturaleza, aun con la naturaleza de nuestros propios cuerpos; todos estos fenómenos, clave en la cultura de los setenta, tornan cuestionable, si no indeseable, la propuesta de Habermas acerca de completar el proyecto de la modernidad.

Si se toma en cuenta la deuda de Habermas con la tradición del iluminismo crítico, que en la historia política alemana —y esto debe alegarse en su defensa— nunca fue la tendencia dominante sino la más débil, no resulta sorprendente que Bataille, Foucault y Derrida aparezcan amontonados con los conservadores en el campo de la posmodernidad. No tengo dudas de que en gran medida la apropiación posmodernista de Foucault y especialmente de Derrida en Estados Unidos es políticamente conservadora, pero, después de todo, se trata sólo de *una* línea de recepción. Podría acusarse al mismo Habermas de postular en su ensayo un dualismo maniqueo que enfrenta a las fuerzas oscuras del conservadurismo antimoderno con las fuerzas iluministas e iluminadas de la modernidad. Esta concepción maniquea se revela también en el modo en que Habermas pretende reducir el proyecto de la modernidad a los componentes iluministas racionales, desdénando como errores otros elementos de la misma no menos importantes. De igual manera que se dice de Bataille, Foucault y Derrida que se desviaron del mundo moderno al situar la imaginación, la emoción, la experiencia de sí en la esfera de lo arcaico (una idea discutible), el surrealismo es descrito por Habermas como una modernidad descarriada. Ateniéndose a la crítica de Adorno al surrealismo, Habermas censura la vanguardia surrealista por haber sostenido una falsa *Aufhebung* de la dicotomía arte/vida. Si bien estoy de acuerdo con Habermas en que una superación total del arte es ciertamente

un proyecto falso y preñado de contradicciones, defenderé al surrealismo en tres imputaciones. Más que cualquier otro movimiento de vanguardia, el surrealismo desmontó los conceptos mentirosos de identidad y creatividad artísticas; intentó hacer estallar las reificaciones de la racionalidad en la cultura capitalista y, concentrándose en los procesos psíquicos, reveló la vulnerabilidad no sólo de la racionalidad instrumental sino de la racionalidad en su conjunto; y, por último, incluyó al sujeto humano concreto y a los deseos de éste en sus prácticas artísticas y en su idea de que la recepción del arte debe producir un desajuste sistemático de la percepción y los sentidos²⁹.

Aunque en el capítulo titulado "Alternativas" Habermas parece retener el gesto surrealista cuando especula sobre la posibilidad de religar el arte y la literatura con la vida cotidiana, la vida cotidiana misma —al revés del surrealismo— es definida en términos exclusivamente racionales, cognitivos y normativos. Significativamente, el ejemplo de Habermas para una recepción alternativa del arte en la cual la cultura de los expertos es reapropiada desde el punto de vista del *Lebenswelt* comprende a trabajadores jóvenes, "políticamente motivados" y "con hambre de conocimiento"; el año es 1937, la ciudad, Berlín. La obra de arte reapropiada por los trabajadores es el altar de Pergamon, símbolo del clasicismo, el poder y la racionalidad, y el status de esta reapropiación es ficción, un pasaje de la novela *Die Ästhetik des Widerstands* [La estética de la resistencia] de Peter Weiss. El único ejemplo concreto que ofrece Habermas está muy lejos del *Lebenswelt* de los setenta y de sus prácticas culturales, prácticas que, en manifestaciones como el movimiento de las mujeres, el movimiento gay y el

²⁹ Véase Peter Bürger, *Der französische Surrealismus*, Francfort del Meno, Athenäum, 1971.

ecologismo, parecen apuntar más allá de la cultura de la modernidad, más allá de la vanguardia y el posmodernismo, y sin duda más allá del neoconservadurismo.

Tiene razón Habermas cuando observa que la revinculación de la cultura moderna con la praxis cotidiana puede tener éxito sólo si el *Lebenswelt* consigue "desarrollar instituciones fuera de él mismo que limiten la dinámica interna y los imperativos de un sistema económico casi autónomo y sus apéndices administrativos". Como consecuencia de la reacción conservadora las posibilidades de que esto suceda no son actualmente muy altas. Pero sugerir, como hace implícitamente Habermas, que no existen aún tentativas de dirigir la modernidad en una dirección distinta, es una opinión que deriva de la ceguera del iluminismo europeo, de su tendencia a homogeneizar la heterogeneidad, la otredad y la diferencia.

El mapa de lo posmoderno

Una historia

En el verano de 1982 visité la séptima *Documenta* en Kassel, Alemania, una exposición periódica que cada cuatro o cinco años da cuenta de las tendencias más novedosas del arte contemporáneo. Mi hijo, que me acompañaba y tenía entonces cinco años, consiguió involuntariamente que lo más reciente del posmodernismo se me volviera absolutamente palpable. Cuando nos acercábamos al Fridericianum, el museo donde se realizaba la exposición, vimos junto a él un enorme y vasto muro de rocas apiladas aparentemente al azar. Era una obra de Joseph Beuys, una de las figuras centrales de la escena posmoderna durante por lo menos una década. Al aproximarnos advertimos que varios miles de bloques de basalto formaban un triángulo cuyo ángulo menor apuntaba hacia un árbol recién plantado; todo era parte de lo que Beuys define como escultura social y de lo que en una terminología más tradicional se habría denominado como una forma de arte aplicado. Beuys había formulado un llamamiento a los ciudadanos de Kassel —una triste ciudad de provincia reconstruida en hormigón después de los bombardeos de la última guerra mundial— para que plantaran un árbol con cada una de las siete mil “piedras plantadoras”. El llamamiento, por lo me-

nos en principio, había sido recibido con entusiasmo por una población no demasiado interesada en las bendiciones del mundo del arte. Por lo demás, a Daniel le gustaban mucho las rocas. Escalaba, subía y bajaba por todas partes una y otra vez. “¿Esto es arte?”, preguntó. Le hablé de la política ecologista de Beuys y de la muerte lenta de los bosques alemanes (*Waldsterben*) a causa de la lluvia ácida. Como él seguía moviéndose alrededor de las rocas y escuchaba distraídamente, le expliqué algunos conceptos muy simples sobre el *art in the making*, la escultura en cuanto monumento y contramonumento, el arte para treparse y, por último, el arte destinado a desaparecer: las rocas desaparecerían del museo en cuanto la gente comenzara a plantar los árboles.

Sin embargo, luego en el museo las cosas resultaron diferentes. En las primeras salas examinamos unas columnas doradas; en rigor, un cilindro metálico cubierto enteramente con hojas doradas (obra de James Lee Byars), y un vasto muro también dorado, realizado por Kounellis, que tenía delante un perchero con un saco y un sombrero. ¿Se había desvanecido el artista, como un Wu Tao-Tse de nuestro tiempo, en el muro, en su obra, dejando únicamente el sombrero y el saco? Más allá de cuán sugestiva resulte la yuxtaposición del perchero y el preciosismo del muro dorado, brillante y sin puertas, algo parece evidente: “Am Golde hängt, zum Golde drängt die Postmoderne”^{*}.

Varias salas más adelante encontramos la mesa espiral de Mario Merz hecha de vidrio, acero, madera y platos de piedra, con varillas como de arbusto rodeando el perímetro exterior de la formación espiralada; parecía tratarse nuevamente

* “Hacia el oro corre, y al oro se aferra lo posmoderno.” Se trata de una parodia de dos versos famosos pronunciados por Gretchen en el *Fausto* de Goethe (versos 2802-2804).

de una tentativa por mitigar los materiales típicamente duros de la era modernista —acero, vidrio— con otros más blandos, más “naturales”, en este caso piedra arenisca y madera. Había sin duda reminiscencias de Stonehenge y del ritual, aunque domesticadas y sojuzgadas al tamaño de un *living*. Yo intentaba asociar mentalmente el eclecticismo de los materiales empleados por Merz con el eclecticismo nostálgico de la arquitectura posmoderna o el pastiche del expresionismo en la pintura de la *neuen Wilden*, expuesta en otro edificio de esta muestra de *Documenta*. En otras palabras, intentaba devanar el ovillo de hilo en el laberinto de lo posmoderno. Entonces, el todo se aclaró de repente como iluminado por un relámpago. Cuando Daniel trató de palpar y sentir las superficies y grietas de la obra de Merz, cuando recorrió con los dedos los platos de piedra y el cristal, irrumpió a los gritos un guardia: “Nicht berühren! Das ist Kunst!” [¡No toque! ¡Es arte!]. Y más tarde, cuando cansado de tanto arte se sentó en los bloques de cedro de Carl André, fue ahuyentado nuevamente bajo la admonición de que el arte no es para sentarse.

Aparecía aquí otra vez esa vieja noción del arte: prohibido tocar, prohibido pasar. El museo como templo; el artista como profeta; la obra como reliquia y objeto de culto; la restauración del aura. Naturalmente, los guardias sólo ponían en práctica lo que Rudi Fuchs, organizador de esta *Documenta* y hombre en contacto con las nuevas tendencias, había tenido siempre en mente: “Liberar al arte de las diversas presiones y perversiones sociales que está obligado a soportar”¹. Los debates de los últimos quince a veinte años acerca de los modos de ver y experimentar el arte contemporáneo, acerca de la imaginación y de la acuñación de imágenes, acerca de la confusión entre arte de vanguardia, icono-

¹ Catalogue, *Documenta 7*, Kassel, Paul Dierichs, 1982, p. XV.

grafía mediática y publicidad parecen haber sido barridos. Un nuevo romanticismo borró el pizarrón. Pero este hecho se ajusta perfectamente con, digamos, las celebraciones de la palabra profética en los textos más recientes de Peter Handke, el aura de lo “posmoderno” en la escena artística de Nueva York; la autoestilización del cineasta en cuanto *auteur* en *Burden of Dreams*, un documental sobre la realización de *Fitzcarraldo* de Werner Herzog. Recordemos las últimas imágenes de *Fitzcarraldo*: una ópera en un barco en el medio del Amazonas. Los organizadores de *Documenta* consideraron fugazmente la posibilidad de usar *Bateau Ivre* como título de la exposición. Pero si el oxidado buque de vapor de Herzog era ciertamente un *bateau ivre*—una ópera en la selva, un barco desplazado encima de una montaña—, el *bateau ivre* de Kassel exhibía una ostentación meramente sombría. Prestemos atención a esta idea extraída de la introducción de Fuchs al catálogo: “Después de todo, el artista es uno de los últimos en practicar la individualidad distinta”. O, nuevamente en *Originalton* de Fuchs: “Es aquí entonces donde comienza nuestra exposición; aquí está la euforia de Hölderlin, la lógica serena de Eliot, el sueño inconcluso de Coleridge. Cuando el viajero francés que descubrió las cataratas del Niágara regresó a Nueva York, ninguno de sus refinados amigos creyó la fantástica historia. ¿Qué prueba tienes?, le preguntaron. La prueba que tengo, dijo, es que lo he visto”².

Las cataratas del Niágara y *Documenta 7*: cierto, lo hemos visto todo anteriormente. El arte como naturaleza; la naturaleza como arte. El halo que Baudelaire perdió una vez en el pasaje de un París multitudinario ha vuelto. El aura ha sido restaurada; y Baudelaire, Marx y Benjamin, olvidados. El gesto es nítidamente antimoderno y antivanguardista. Podría sin duda alegarse que, en su apelación a Hölderlin, Coleridge y

² Ibid.

Eliot, Fuchs intenta resucitar el propio dogma modernista; otra nostalgia posmoderna, otro regreso a una época en la que el arte era todavía arte. Pero lo que distingue a esta nostalgia de "lo real", y lo que en última instancia la vuelve anti-modernista, es la pérdida de la ironía, la reflexividad y la duda acerca de sí misma; su alegre abandono de la conciencia crítica, su fastuosa autosuficiencia y la *mise en scène* de su convicción de que debe existir para el arte un reino de pureza, un espacio más allá de aquellas infaustas "presiones y perversiones sociales" que el arte se ha visto obligado a soportar³.

Esta última tendencia de la historia del posmodernismo —sintetizada, según mi opinión, en la *Documenta 7*— no se funda sino en una total confusión de códigos: es antimoderna y altamente ecléctica, pero adopta el disfraz de un regreso a la tradición modernista; es antivanguardista simplemente por el hecho de que prefiere renunciar a la preocupación central de la vanguardia de un arte nuevo en una sociedad alternativa, pero aspira a la condición de vanguardia en su presentación de las tendencias actuales; y, en cierto sentido, es incluso antiposmoderna, porque desiste de toda reflexión sobre los problemas que originaron el agotamiento del modernismo, problemas que, en sus mejores momentos, el arte posmoderno ha intentado abordar estética y a veces también políticamente. *Documenta 7* puede juzgarse como un perfecto simulacro estético: fácil eclecticismo combinado con amnesia estética e ilusiones de grandeza. Representa el tipo de restauración posmoderna de un modernismo domesticado que ganó terreno en la era de Kohl-Thatcher-Reagan, y cuya instancia paralela puede rastrearse en los

³ No se trata desde luego de una evaluación "imparcial" de la muestra o de las obras expuestas. Debe quedar claro que lo que me interesa aquí es el aspecto teatral de la muestra, el modo en que se conceptualiza y se presenta al público. Para una discusión más detallada de *Documenta 7*, véase Benjamin H. D. Buchloh, "Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas", *October*, 22, otoño de 1982, pp. 105-126.

ataques conservadores a la cultura de los sesenta que aumentaron su volumen y furia durante esos años.

El problema

Si esto fuera lo único que puede decirse del posmodernismo, no tendría entonces sentido molestarse en abordarlo como tema de análisis. Podría detenerme aquí mismo y unirme al coro formidable de quienes deploran la pérdida de calidad y pregonan la decadencia del arte desde los años sesenta. Adoptaré sin embargo, otra dirección. Aunque la desmedida publicidad acerca del posmodernismo en la arquitectura y en las artes sacó el fenómeno a la luz pública, oscureció al mismo tiempo su historia larga y compleja. Mi análisis se basará en gran medida en la hipótesis de que lo que se advierte en un nivel como la última moda, producto publicitario y espectáculo vacío y falso, forma parte de la lenta emergencia de una transformación cultural de las sociedades occidentales; un cambio en la sensibilidad para el cual el término "posmodernismo" resulta en efecto, por lo menos por ahora, absolutamente adecuado. Podrá discutirse la naturaleza y profundidad de esa transformación, pero la transformación existe. No quiero ser malinterpretado. No estoy diciendo que se haya producido un cambio general de paradigma en los órdenes cultural, social y económico⁴; cualquier afirmación semejante sería insostenible. Pero en una zona importante de nuestra cultura se verifica un cambio notable en la sensibilidad, en las prácticas y

⁴ Sobre este punto véase Fredric Jameson, "Postmodernism or the Cultural Logic of Capitalism", *New Left Review*, 146, julio-agosto de 1984, 53-92, cuyo intento de identificar al posmodernismo con una nueva etapa en el desarrollo lógico del capital exagera, para mi gusto, la cuestión.

formaciones discursivas que permite distinguir un conjunto de supuestos, experiencias y proposiciones que difieren de las del período precedente. Lo que requiere una indagación más minuciosa es si esta transformación ha generado formas estéticas auténticamente nuevas en las diversas artes o si, por el contrario, recicla ante todo técnicas y estrategias del modernismo reinscribiéndolas en un contexto cultural diferente.

Hay desde luego muchas buenas razones por las cuales toda tentativa de tomar en serio al posmodernismo choca con tanta resistencia. Indudablemente, resulta tentador desdeñar un gran número de las manifestaciones actuales del posmodernismo en tanto fraude perpetrado sobre un público crédulo por el mercado de arte de Nueva York, en el cual las reputaciones se edifican más rápido de lo que los pintores alcanzan a pintar: vean los frenéticos *brushwork* de los neoexpresionistas. Tampoco es difícil afirmar que gran parte de las inter-artes, la técnica *mix-media* y la *performance culture*, que parecieron alguna vez tan vitales, giran ahora sobre sí mismas, el don de lenguas, saboreando el eterno retorno del *déjà vu*. Podemos manifestar un legítimo escepticismo hacia el renacimiento de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana en cuanto espectáculo posmoderno en Syberberg o Robert Wilson. El culto que se le rinde actualmente a Wagner admite leerse como el síntoma de una feliz connivencia entre la megalomanía de lo posmoderno y la de lo premoderno al filo del modernismo.

Pero es muy fácil ridiculizar el modernismo de la escena neoyorquina o de *Documenta 7*. Un rechazo total nos ocultará el potencial crítico del posmodernismo que, creo, también existe, aunque puede ser difícil de identificar⁵. La noción de la obra

⁵ Para una distinción entre un posmodernismo crítico y un posmodernismo afirmativo véase la introducción de Hal Foster a *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, Washington, Bay Press, 1984. Sin embargo, un ensayo posterior de Foster en *New German Critique*, 33, (otoño de 1984), señala un cambio de opinión respecto del potencial crítico del posmodernismo.

de arte en cuanto crítica modela algunas de las más lúcidas condenas del posmodernismo, al que se acusa de haber abandonado la postura crítica que caracterizó al modernismo. Sin embargo, las ideas corrientes sobre lo que constituye un arte crítico (*Parteilichkeit* y vanguardismo, *l'art engagé*, el realismo crítico, la estética de la negatividad, el rechazo de la representación, la abstracción) han perdido en las últimas décadas su poder esclarecedor y normativo. Éste es justamente el dilema del arte en la era posmoderna. Con todo, no veo razón alguna para echar por la borda la noción de un arte crítico. Los apremios para hacerlo no son nuevos. Han sido enormes en toda la cultura capitalista desde el romanticismo, y si nuestra posmodernidad torna sumamente difícil sostener la vieja concepción del arte como crítica, la tarea es entonces redefinir las posibilidades de la crítica en términos posmodernos, en lugar de confinarla al olvido. Si lo posmoderno es discutido menos como puro estilo que como condición histórica, resulta posible y aun importante liberar el momento crítico contenido en el propio posmodernismo y afilar su lado más incisivo, aunque a primera vista pueda parecer romo. Lo que ya no se hará es ni elogiar ni ridiculizar al posmodernismo *en bloc*. Hay que salvar lo posmoderno tanto de sus adalides como de sus detractores. El presente ensayo se propone contribuir con ese proyecto.

En la mayoría de los debates sobre el posmodernismo se ha afirmado un patrón de pensamiento muy convencional. Se repite que el posmodernismo no es sino la continuidad del modernismo, en cuyo caso la discusión que opone ambas categorías se torna plausible; o bien se asegura que existe una ruptura radical, una fractura en relación al modernismo, que es entonces evaluado en términos positivos o negativos. Pero el problema de la continuidad o discontinuidad histórica no puede discutirse simplemente a partir de la dicotomía "o esto/

o aquello". Haber puesto en cuestión la validez de los patrones dicotómicos de pensamiento constituye sin duda uno de los logros más relevantes de la deconstrucción de Derrida. Sin embargo, la idea posestructuralista de una textualidad infinita anula finalmente cualquier consideración histórica significativa acerca de unidades temporales más breves que, digamos, la vasta ola de la metafísica desde Platón hasta Heidegger o el desarrollo de la *modernité* desde el siglo diecinueve hasta el presente. La objeción que puede hacerse, en relación al posmodernismo, a estos macroesquemas históricos es que impiden enfocar el fenómeno con precisión.

Tomaré entonces un camino diferente. No intentaré definir aquí qué *es* el posmodernismo. El propio término "posmodernismo" debe prevenirnos contra un abordaje que coloque al fenómeno en una función relacional. El modernismo en cuanto aquello de lo cual se desprende el posmodernismo persiste inscripto en la palabra que usamos para describir nuestra distancia del modernismo. Teniendo en mente la naturaleza relacional del posmodernismo, empezaré simplemente a partir de la *Selbstverständnis* [autocomprensión] de lo posmoderno según ha conformado diversos discursos desde los años sesenta. Espero proporcionar en este ensayo un mapa a gran escala de lo posmoderno, una topografía que abarque y releve varios territorios y en el cual las diversas prácticas artísticas y críticas posmodernas encuentren su espacio político y estético. Distinguiré varias etapas y orientaciones dentro de la trayectoria del posmodernismo en Estados Unidos. El objetivo principal será resaltar algunas de las presiones y contingencias históricas que dieron forma a las recientes discusiones culturales y estéticas, pero que han sido sin embargo ignoradas o apenas esbozadas en la teoría crítica *à l'américaine*. Al abordar las modificaciones en la arquitectura, la literatura y las

artes visuales, me centraré eminentemente en los discursos críticos sobre lo posmoderno: el posmodernismo en relación al modernismo, la vanguardia, el neoconservadurismo y el posestructuralismo, respectivamente. Cada una de estas constelaciones representará una capa ligeramente desvinculada de lo posmoderno y será presentada en cuanto tal. Y, por último, se discutirán los elementos centrales de la *Begriffsgeschichte* del término respecto de un amplio conjunto de cuestiones que proceden de los recientes debates acerca del modernismo, la modernidad y la vanguardia histórica⁶. Un problema decididamente central para mí es hasta qué punto el modernismo y la vanguardia como formas de una cultura resistente estuvieron no obstante ligados práctica y conceptualmente con la modernización capitalista y/o con el vanguardismo comunista, hermano gemelo de la modernización. Como confío demostrar en este ensayo, la dimensión crítica del posmodernismo reside precisamente en el cuestionamiento radical de los supuestos que vinculaban al modernismo y la vanguardia con la mentalidad de la modernización.

El agotamiento del movimiento modernista

Empecemos entonces con algunas breves observaciones sobre el itinerario y las migraciones del término "posmodernismo". En el ámbito de la crítica literaria se remonta a

⁶ Para un intento anterior de encontrar una *Begriffsgeschichte* [historia conceptual] del posmodernismo en la literatura, véanse los diversos ensayos incluidos en *Amerikastudien*, 22:1 (1977), pp. 9-46 (incluye asimismo una valiosa bibliografía). Cf. también Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982; especialmente el nuevo "Postface 1982: Toward a Concept of Postmodernism", pp. 259-271.

fines de los años cincuenta, cuando Irving Howe y Harry Levin lo usaron para lamentar la nivelación y medianía del movimiento modernista. Howe y Levin vuelven su mirada a lo que les parecía un pasado más rico. De modo más enfático, la palabra "posmodernismo" fue usada por primera vez en los años sesenta por críticos literarios como Ihab Hassan y Leslie Fiedler, quienes sostuvieron posiciones muy divergentes de lo que era una literatura posmoderna. Fue recién entre comienzos y mediados de los años setenta cuando el término ganó una circulación más amplia, refiriéndose primero a la arquitectura, y luego a la danza, el teatro, la pintura, el cine y la música. Si bien la ruptura de lo posmoderno con el modernismo clásico era notablemente ostensible en la arquitectura y las artes visuales, resultaba mucho más arduo rastrearla en la literatura. En algún momento hacia fines de la década del setenta, "posmodernismo" emigró —no sin incitación norteamericana— a Europa vía París y Frankfurt. Kristeva y Lyotard lo adoptaron en Francia, y Habermas, en Alemania. En Estados Unidos, mientras tanto, los críticos habían empezado a discutir la articulación del posmodernismo con el posestructuralismo francés en su singular adaptación norteamericana, fundada generalmente en la mera presunción de que la vanguardia en la teoría debía homologarse de alguna manera a la vanguardia en la literatura y en las artes. Aunque el escepticismo sobre la posibilidad de una vanguardia artística estaba cada vez más instalado durante los años setenta, la vitalidad de la teoría —aun a pesar de sus numerosos enemigos— jamás fue puesta seriamente en duda. Para muchos, la energía cultural que había abastecido a los movimientos artísticos de los sesenta fluía ahora, durante los setenta, en el cuerpo de la teoría, dejando sin recursos a la actividad artística. La observación tiene en el mejor de los casos un valor impresionista y no

demasiado benigno respecto de las artes, pero parece razonable afirmar que, siguiendo la lógica de expansión irreversible del Big-Bang, el laberinto de lo posmoderno se volvió crecientemente impenetrable. Hacia principios de los años ochenta, la constelación modernismo/posmodernismo en las artes y la constelación modernidad/posmodernidad en la teoría social se habían convertido en uno de los terrenos más disputados en la vida intelectual de las sociedades occidentales. Y el terreno se disputa precisamente porque hay en el asunto mucho más que la existencia o inexistencia de un nuevo estilo artístico, mucho más que la línea teórica "correcta".

En ninguna otra parte resulta más evidente la ruptura con el modernismo que en la reciente arquitectura norteamericana. Nada podría estar más lejos de los muros de vidrio funcionalistas de Mies van der Rohe que el gesto de azarosa cita histórica que predomina en muchas fachadas posmodernas. Tomemos por ejemplo el edificio de AT&T diseñado por Philip Johnson: se divide en una sección media neoclásica, columnatas romanas a nivel de la calle y un frontón chippendale en el coronamiento. Una creciente nostalgia por las diversas formas de vida del pasado parece ser la corriente subterránea que atraviesa la cultura de los setenta y los ochenta. Y no deja de ser tentador impugnar este eclecticismo histórico —visible no solamente en la arquitectura sino también en las artes, el cine, la literatura y la cultura de masas de los últimos años— como el equivalente cultural de la nostalgia neoconservadora por los viejos tiempos y como signo inequívoco de la decadencia de la creatividad en el capitalismo tardío. Pero la nostalgia por el pasado, la búsqueda frenética y explotadora de tradiciones aprovechables y la creciente fascinación con las culturas primitivas y premodernas, ¿se origina todo esto en la perpetua necesidad de espectáculo y banalidad

que tienen las instituciones, y es en consecuencia perfectamente compatible con el status quo? ¿O acaso expresa también una insatisfacción auténtica y legítima con la modernidad y la incontestable confianza en la permanente modernización del arte? Si, como creo, se trata de esta última posibilidad, ¿cómo puede entonces la búsqueda de tradiciones alternativas, ya sea emergentes o residuales, ser productiva en términos culturales sin rendirse ante las presiones del conservadurismo que reclama el concepto mismo de tradición? No estoy diciendo que todas las manifestaciones de la recuperación posmoderna deban ser bienvenidas porque están de algún modo en consonancia con el *Zeitgeist*. Tampoco que el repudio elegante que hace el posmodernismo de la estética modernista y su aburrimiento con las proposiciones de Marx y Freud, Picasso y Brecht, Kafka y Joyce, Schönberg y Stravinsky constituyan indicios de un avance cultural importante. Allí donde el posmodernismo simplemente desecha al modernismo, se somete a la exigencia del aparato cultural según la cual debe legitimarse como nuevo, y revive los prejuicios filisteos que el modernismo enfrentó en su momento.

Pero aun cuando las propuestas del posmodernismo no parezcan demasiado convincentes —según se ven, por ejemplo, en los edificios de Philip Johnson, Michael Graves y otros—, eso no significa que la adhesión a una serie de normativas modernistas garantice la aparición de edificios u obras de arte más convincentes. La reciente tentativa neoconservadora destinada a reinstalar una versión domesticada del modernismo como la única verdad del siglo que vale la pena —evidente en la exposición que Beckmann realizó en 1984 en Berlín o en muchos artículos en el *New Criterion* de Hilton Cramer— es una estrategia concebida para sepultar las críticas estéticas y políticas de ciertas formas de modernismo que han

ganado terreno desde los años sesenta. Pero el problema del modernismo no se limita al hecho de que puede ser incorporado a una ideología del arte conservadora, cosa que ya sucedió una vez, y a gran escala, en los años cincuenta⁷. El problema que reconocemos actualmente es, me parece, la coincidencia y densidad de demasiadas formas de modernismo en su propia época para la visión y actitud de la modernización, ya se trate de la versión capitalista o comunista. Desde luego, el modernismo no fue nunca un fenómeno monolítico; contenía *tanto* la euforia modernizadora del futurismo, el constructivismo y la *Neue Sachlichkeit*, como algunas de las críticas más severas a la modernización bajo las diversas formas modernas de "anticapitalismo romántico"⁸. No me interesa abordar aquí *qué fue realmente* el modernismo, sino cómo se lo percibió retrospectivamente, qué saberes y valores dominantes portaba y de qué modo funcionó ideológica y culturalmente después de la Segunda Guerra Mundial. Es una imagen específica del modernismo que se ha convertido para los posmodernos en la manzana de la discordia, y es necesario reconstruir esa imagen si queremos comprender la problemática relación del posmodernismo con la tradición modernista y su apelación a la diferencia.

La arquitectura nos proporciona el ejemplo más palpable de las cuestiones en juego. La utopía modernista encarnada en los programas de la Bauhaus, de Mies, Gropius y Le Corbusier

⁷ Sobre la función ideológica y política del modernismo en los años cincuenta cf. Jost Hermand, "Modernism Restored. West German Painting in the 1950s", *New German Critique*, 32, primavera/verano de 1984, 23-41; y Serge Guibault, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, Chicago University Press, 1983.

⁸ Para una discusión de este concepto véase Robert Sayre y Michel Löwy, "Figures of Romantic Anti-Capitalism", *New German Critique*, 32, primavera/verano de 1984, pp. 42-92.

formaba parte del esfuerzo heroico por reconstruir, después de la gran guerra y la revolución rusa, una Europa arrasada a imagen y semejanza de lo nuevo, y convertir al edificio en una instancia vital de la renovación de la sociedad. Un nuevo iluminismo exigía un diseño racional para una sociedad racional, pero la nueva racionalidad fue cubierta con una pátina de fervor utópico que la devolvió al mito: el mito de la modernización. La negación impiadosa del pasado fue un componente tan esencial del movimiento moderno como su exigencia de modernización a través de la estandarización y la racionalización. Nadie ignora hasta dónde la utopía modernista naufragó en sus contradicciones internas y, lo que es más importante, en la política y la historia⁹. Gropius, Mies, y muchos otros, fueron empujados al exilio, Albert Speer permaneció en Alemania. Después de 1945, la arquitectura modernista se vio despojada de su visión social y devino, cada vez más, en una arquitectura del poder y la representación. Más que erigirse como presagios y promesas de la vida nueva, los proyectos modernistas se convirtieron en símbolos de la alienación y la deshumanización, destino que compartían con las líneas de montaje, ese otro gran agente de lo nuevo que leninistas y fordistas saludaron en los años veinte con el mismo desbordante entusiasmo.

Charles Jencks, uno de los historiadores de la agonía del movimiento moderno y vocero de la arquitectura posmoderna, fecha la muerte simbólica de la arquitectura moderna el 15 de julio de 1972 a las 3:32 pm. En ese instante se dinamitaron varios bloques de losa del Pruitt-Igoe Housing de St. Louis

⁹ Para una excelente discusión de las políticas arquitectónicas en la República de Weimar, véase el catálogo de la exposición *Wem gehört die Welt: Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Berlín, Neue Gesellschaft für die bildende Kunst, 1977, pp. 38-157. Cf. también Robert Hughes, "Trouble in Utopia", en *The Shock of the New*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1981, pp. 164-211.

(construido en los años cincuenta por Minoru Yamasaki), y el derrumbe fue transmitido dramáticamente en los noticieros del horario central. La moderna máquina para vivir, como la definió alguna vez Le Corbusier con esa euforia tecnológica tan típica de los años veinte, se había vuelto inhabitable, y el experimento modernista, obsoleto. Jencks se esmera en diferenciar la visión inicial del movimiento moderno de los pecados cometidos en su nombre posteriormente. Y sin embargo, en el balance general coincide con quienes se habían pronunciado desde los años sesenta contra la dependencia oculta del modernismo respecto de la metáfora de la máquina y el paradigma de la producción, y contra la tendencia de adoptar a la fábrica como el modelo primario de todos los edificios. Se ha convertido en un lugar común de los círculos posmodernistas alentar la reintroducción en la arquitectura de dimensiones simbólicas polivalentes, una mixtura de códigos, una apropiación de las tradiciones regionales y vernáculas¹⁰. Jencks sugiere entonces que los arquitectos miran simultáneamente en dos direcciones: "hacia los códigos lentos de tradición y los particulares sentidos étnicos de vecindad, y hacia los códigos veloces del profesionalismo y la moda arquitectónica"¹¹. Observa Jencks que esta esquizofrenia es sintomática del momento posmoderno en la arquitectura; y uno se pregunta si podría decirse lo mismo de la cultura en general, dado que parece privilegiar insistentemente lo que Bloch llamó *Unzeitlichkeiten* (asincronías)¹², en

¹⁰ Véase el ensayo de Kenneth Frampton "Towards a Critical Regionalism", en *The Anti-Aesthetic*, pp. 23-38.

¹¹ Charles A. Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, Nueva York, Rizzoli, 1977, p. 97.

¹² Para el concepto de Bloch de *Ungleichzeitigkeit*, véase Ernst Bloch, "Non-Synchronism and the Obligation to its Dialectics", y Anson Rabinbach, "Ernst Bloch's *Heritage of our Times* and Fascism", en *New German Critique*, 11, primavera de 1977, pp. 5-38.

lugar de animar solamente lo que Adorno, el teórico del modernismo *par excellence*, describió como *der fortgeschrittenste Materialstand der Kunst* (el estado más avanzado del material artístico). Hasta dónde la esquizofrenia posmoderna constituye una tensión creativa que deriva en construcciones ambiciosas y exitosas, y hasta dónde, inversamente, se extravía en un farrago de estilos incoherente y arbitrario seguirá siendo tema de discusión. No debemos olvidar tampoco que la mezcla de códigos, la apropiación de tradiciones regionales y los usos de otras dimensiones simbólicas más allá de la máquina no eran totalmente desconocidos para los arquitectos del estilo internacional. Irónicamente, para llegar a su posmodernismo Jencks debe exacerbar la visión de esa arquitectura modernista que con tanto entusiasmo ataca.

Uno de los documentos más reveladores acerca de la ruptura del posmodernismo con el dogma modernista es un libro escrito en colaboración por Robert Venturi, Denise Scott-Brown y Steven Izenour y titulado *Learning from Las Vegas*. Al releer ahora este libro y los textos anteriores de Venturi desde los años sesenta¹³, llama la atención la cercanía de sus estrategias con las soluciones a la sensibilidad del pop de esos años. Los autores recurren continuamente a la ruptura del pop art con el canon austero de la pintura modernista y a la defensa acrítica y pop de lo vernáculo comercial de la cultura consumista como inspiración para su obra. El paisaje de Las Vegas era para Venturi y su grupo lo mismo que Madison Avenue era para Andy Warhol o lo que los comics y el western eran para Leslie Fiedler. La retórica de *Learning from Las Vegas*

¹³ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Stephen Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, MIT Press, 1972. Cf. también el estudio de Venturi *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1966.

se funda en la glorificación de los carteles luminosos y la despiadada baratija de la cultura de casino. Según las irónicas palabras de Kenneth Frampton, ofrece una lectura de Las Vegas en cuanto "auténtica irrupción de la fantasía popular"¹⁴. Sería injustificado ridiculizar hoy estas ideas tan particulares del populismo cultural. Aunque hay sin duda algo evidentemente absurdo en las proposiciones, debemos reconocer el poderío que lograron aglutinar para hacer explotar los dogmas reificados del modernismo y reabrir una serie de cuestiones que el evangelio modernista de los años cuarenta y cincuenta había obliterado: cuestiones sobre ornamentación y metáfora en la arquitectura, sobre figuración y realismo en pintura, sobre asunto y representación en literatura, sobre el cuerpo en la música y en el teatro. El pop, en el sentido más amplio, era el contexto en el cual la idea de lo posmoderno tomó forma por primera vez, y, desde el principio hasta hoy, las tendencias más significativas del posmodernismo han desafiado y recusado la hostilidad implacable del modernismo hacia la cultura de masas.

Posmodernismo en los años sesenta: ¿una vanguardia norteamericana?

No postularé ahora una distinción entre el posmodernismo de los sesenta y de los setenta y comienzos de los ochenta. Enunciada brutalmente, mi hipótesis será la siguiente: el posmodernismo de los años sesenta y ochenta rechazaba o criticaba una cierta versión del modernismo. En oposición al

¹⁴ Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, Nueva York y Toronto, Oxford University Press, 1980, p.290.

modernismo codificado de las décadas precedentes, el posmodernismo de los sesenta pretendió revitalizar la herencia de la vanguardia europea para darle una forma norteamericana en torno de lo que se podría definir taquigráficamente como el eje Duchamp-Cage-Warhol. Hacia la década del setenta, el posmodernismo vanguardista de los sesenta había agotado su potencial, aun cuando varias de sus manifestaciones se prolongaron durante la nueva década. Lo nuevo de los setenta fue, por un lado, la emergencia de una cultura cargada de eclecticismo, un posmodernismo afirmativo que había abandonado toda pretensión de crítica, transgresión o negación, y, por otro, la aparición de un posmodernismo alternativo en el cual la resistencia, la crítica y la negación del *status quo* fueron redefinidos en términos no modernistas y no vanguardistas, términos que acompañan la evolución política de la cultura contemporánea más eficazmente que las viejas teorías del modernismo. Permítanme desarrollar esta idea.

¿Qué connotaciones poseía en los sesenta el término "posmodernismo"? De un modo general, desde mediados de la década del cincuenta la literatura y las artes presenciaron la rebelión de una nueva generación de artistas como Rauschenberg y Jasper Johns, Kerouac, Ginsberg y los beats, Burroughs y Barthelme, contra el dominio del expresionismo abstracto, la música serial y el modernismo literario clásico¹⁵. A la rebelión de los artistas se sumaron rápidamente algunos críticos como Susan Sontag, Leslie Fiedler y Ihab Hassan quienes, enfáticamente y en modos y grados diversos, se pronunciaron en favor de lo posmoderno. Sontag abogó por el

¹⁵ Me interesó aquí la *Selbstverständnis* [autocomprensión] de los artistas, y no la cuestión de si su obra iba realmente más allá del modernismo o si era políticamente "progresista". Sobre la política de la rebelión beat, véase Barbara Ehrenreich, *The Hearts of Men*, Nueva York, Doubleday, 1984, pp. 52-67.

camp y una nueva sensibilidad; Fiedler cantó la alabanza de la literatura popular y el iluminismo genital; Hassan —más cercano que los otros a los modernos— pedía una literatura del silencio, intentando mediar entre la "tradición de lo nuevo" y la producción literaria de posguerra. Para esa época, estaba asentado firmemente como el canon en la academia, los museos y la red de galerías. En ese canon, la New York School del expresionismo abstracto representaba el epítome de ese extenso itinerario de lo moderno iniciado en París hacia las décadas de 1850 y 1860 y que había llegado inexorablemente a Nueva York: la victoria norteamericana en la cultura le pisaba los talones a la victoria en los campos de batalla de la Segunda Guerra Mundial. En 1960, tanto críticos como artistas compartían la sensación de una situación fundamentalmente nueva. La ruptura posmoderna con el pasado se sintió como una pérdida: las demandas del arte y la literatura a favor de la verdad y los valores humanos parecían desgastadas; la fe en el poder constitutivo de la imaginación moderna no era sino otra ilusión, o era sentida como un avance hacia la liberación final del instinto y la conciencia, en la aldea global de McLuhanlandia, el nuevo Edén de la perversidad polimorfa, Paradise Now, según proclamaba en escena el Living Theater. En este sentido, ciertos críticos del posmodernismo como Gerald Graff han identificado dos líneas en la cultura posmoderna de los sesenta: la línea desesperada apocalíptica y la celebratoria visionaria. Ambas, afirma Graff, existían ya en el modernismo¹⁶. Si bien esto es cierto, omite sin embargo un dato importante. La ira de los posmodernistas estaba dirigida no tanto contra el modernismo en cuanto tal, sino más bien contra una determinada imagen austera del "alto

¹⁶ Gerald Graff, "The Myth of the Postmodern Breakthrough", en *Literature Against Itself*, Chicago, University of Chicago Press, 1979, pp. 31-62.

modernismo", formulada por la nueva crítica y otros custodios de la cultura modernista. Esta perspectiva, que evita la dicotomía engañosa de elegir entre continuidad y discontinuidad, es apoyada también por un ensayo retrospectivo de John Barth. En un texto publicado en 1980 en *The Atlantic* con el título "The Literature of Replenishment", Barth critica su propio ensayo de 1968, "The Literature of Exhaustion", que pareció ofrecer en su momento un resumen competente de la línea apocalíptica. Sugiere ahora que su texto anterior tenía como eje "el agotamiento efectivo no del lenguaje o la literatura sino de la estética del alto modernismo"¹⁷. Y continúa con una descripción de *Historias y textos para nada*, de Beckett, y *Pálido Fuego*, de Nabokov, como tardías maravillas modernistas, distintas a escritores posmodernistas como Italo Calvino y Gabriel García Márquez. Por otra parte, críticos culturales como Daniel Bell se limitan a señalar simplemente que el posmodernismo de los sesenta constituyó la "culminación lógica de las intenciones modernistas"¹⁸, una idea que repite la observación desesperada de Lionel Trilling de que los manifestantes de los sesenta estaban ejerciendo el modernismo en las calles. Pero mi hipótesis es precisamente que el alto modernismo no había sido considerado nunca apropiado para estar en las calles, que su temprano e innegable papel resistente y antagonista fue reemplazado en la década del sesenta por una muy diferente cultura de confrontación en las calles y en las obras de arte, y que esta cultura de confrontación modificó las heredadas nociones ideológicas de estilo, forma y creatividad, autonomía artística y la imaginación a la cual el mo-

¹⁷ John Barth, "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction", *Atlantic Monthly*, 245:1, enero de 1980, pp. 65-71.

¹⁸ Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Nueva York, Basic Books, 1976, p. 51.

dernismo había sucumbido para entonces. Críticos como Bell y Graff veían en la rebelión de fines de los años cincuenta y los sesenta una continuidad con la línea anárquica y nihilista del modernismo; lejos de entenderla como una revuelta posmodernista en contra del modernismo clásico, la interpretaban como una profusión de impulsos modernistas en la vida cotidiana. Y en cierto sentido tenían razón, excepto por el hecho de que este "éxito" del modernismo alteró esencialmente los términos en los cuales se percibía a la cultura modernista. Nuevamente, mi hipótesis acerca de esta cuestión es que la revuelta de los sesenta no representó en ningún momento un rechazo del modernismo *per se*, sino que se trató más bien de una revuelta dirigida contra esa versión domesticada del modernismo que imperaba en los años cincuenta, que se había convertido en parte del consenso liberal-conservador de la época, y que se había transformado en un arma de propaganda en el arsenal politicocultural del anticomunismo de la Guerra Fría. El modernismo contra el que se rebelaron los artistas no era percibido como una cultura resistente o negativa. No se oponía ya a una clase dominante y a su visión del mundo, ni había podido preservar su pureza programática libre de la contaminación de la industria cultural. En otras palabras, la revuelta brotó precisamente del éxito del modernismo, del hecho de que tanto en Estados Unidos como en Alemania y Francia el modernismo se había pervertido en una forma de cultura afirmativa.

Me atrevería incluso a afirmar que la visión global que concibe a los sesenta como parte del movimiento moderno que se extiende desde Manet y Baudelaire, sino desde el romanticismo, hasta el presente, no está en condiciones de dar cuenta del carácter eminentemente norteamericano del posmodernismo. Después de todo, el término se cargó de sus

connotaciones más fuertes no en Europa sino en Estados Unidos. Es más, podría arriesgarse aun que su invención habría resultado imposible en Europa. Por diversas razones, no habría tenido sentido allí. Alemania Occidental estaba absorbida por la tarea de redescubrir a sus propios modernos, prohibidos y quemados durante el Tercer Reich. En todo caso, lo que los años sesenta produjeron en Alemania Occidental fue un desplazamiento importante en la evaluación e interés de un conjunto de modernos a otro: de Benn, Kafka y Thomas Mann a Brecht, los expresionistas de izquierda y los escritores políticos de los años veinte; de Heidegger y Jaspers a Adorno y Benjamin; de Schönberg y Webern a Eisler; de Kirchner y Beckmann a Grosz y Heartfield. Se buscaban tradiciones culturales alternativas dentro de la modernidad y, como tales, dirigidas contra la política de una versión despolitizada del modernismo que le proporcionaba a la restauración de Adenauer su necesaria legitimación cultural. Durante los cincuenta, el mito de los "dorados años veinte", la "revolución conservadora" y la universal *Angst* existencialista concurrieron para clausurar y reprimir las realidades del pasado fascista. Desde la hondura de la barbarie y los escombros de sus ciudades, Alemania Occidental intentaba reclamar una modernidad civilizada y encontrar una identidad cultural en consonancia con el modernismo internacional que haría olvidar a otros el pasado de Alemania como nación predadora y paria del mundo moderno. En este contexto, ni las variaciones sobre el modernismo de los cincuenta ni la lucha de los sesenta a favor de tradiciones culturales alternativas, socialistas y democráticas, podrían haberse interpretado como *pos-modernas*. La noción misma de posmodernismo hizo su aparición en Alemania hacia fines de la década del setenta, y no para aludir a la cultura de los sesenta sino, muy acotadamente, en rela-

ción con los recientes desarrollos arquitectónicos y, lo que es tal vez más importante, en el contexto de los nuevos movimientos sociales y su crítica radical de la modernidad¹⁹.

Aunque por razones distintas —que discutiré parcialmente en la sección dedicada al posestructuralismo—, también en Francia los años sesenta fueron testigos menos de una superación que de un regreso del modernismo. En la esfera de la vida intelectual francesa, el término "posmodernismo" sencillamente no circulaba en los años sesenta, y aun actualmente no parece implicar la ruptura con el modernismo que sí denota en Estados Unidos.

Me gustaría esbozar ahora cuatro características principales de la primera fase del posmodernismo que apuntan, sí, a su continuidad con la tradición internacional de lo moderno, pero que —y ésta es mi hipótesis— establecen también al posmodernismo norteamericano en cuanto movimiento *sui generis*²⁰.

Primero, el posmodernismo de los sesenta estuvo caracterizado por una imaginación temporal que despliega un fuerte sentido del futuro y de las nuevas fronteras, de la ruptura y la discontinuidad, de la crisis y el conflicto generacional; una imaginación con más reminiscencias de los primeros movimientos continentales de vanguardia como Dadá y el surrealismo que del modernismo. El renacimiento de Marcel Duchamp como padrino del posmodernismo de los sesenta

¹⁹ Dado que este artículo se ocupa principalmente del debate norteamericano, no discutiré aquí las connotaciones específicas que la noción de posmodernidad ha adoptado en los movimientos pacifistas de Alemania y en el Partido Verde. Si bien no emplea la palabra "posmoderno", en la vida intelectual alemana resulta singularmente relevante la obra de Peter Sloterdijk: Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, 2 volúmenes, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1983.

²⁰ La siguiente sección avanzará en la discusión desarrollada menos acabadamente en el texto "La búsqueda de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años setenta".

no es entonces un accidente histórico. Y sin embargo, la constelación histórica en la que se desarrolló el posmodernismo de los sesenta (desde Bahía de los Cochinos y los movimientos por los derechos civiles hasta las revueltas en los campus universitarios, el movimiento pacifista y la contracultura) convierte a esta vanguardia en un fenómeno específicamente norteamericano, aun cuando su vocabulario de técnicas y formas estéticas no exhibiera una novedad radical.

Segundo, la fase inicial del posmodernismo incluyó un ataque iconoclasta sobre aquello que Peter Bürger había intentado aprehender teóricamente como la "institución arte". Con este término Bürger se refiere ante todo a las maneras en las cuales se percibe y define el papel del arte en la sociedad y, en segundo lugar, a los modos en que ese arte es producido, comercializado, distribuido y consumido. En su libro *Teoría de la vanguardia*, Bürger afirma que la meta central de la vanguardia histórica europea (Dadá, el primer surrealismo, la vanguardia rusa posrevolucionaria²¹) consistía menos en transformar los modos literarios y artísticos de representación que en socavar, atacar y transformar la institución arte burgués y su ideología de la autonomía. El abordaje que Bürger hace del arte como institución en la sociedad burguesa sugiere distinciones sumamente útiles entre el modernismo y la vanguardia, distinciones que pueden a su vez ayudarnos a situar la vanguardia norteamericana de los años sesenta. Según el análisis de Bürger, la vanguardia europea fue sobre todo un ataque a la "elevación" del arte elevado y a la desvinculación del arte respecto de la vida cotidiana, como había sido desarrollado por el esteticismo del siglo diecinueve y su rechazo del realismo. Bürger observa que la vanguardia intentó reconciliar

²¹ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*.

el arte con la vida o, para decirlo según la fórmula hegeliano-marxista, superar el arte en la vida, y considera —creo que acertadamente— tal tentativa de reconciliación como una importante ruptura con la tradición esteticista de fines del siglo diecinueve. El valor del análisis de Bürger para los debates norteamericanos contemporáneos reside en que nos permite distinguir diferentes etapas y diferentes proyectos en el itinerario de lo moderno. Inversamente a la tentativa de la vanguardia de unir arte y vida, el modernismo se mantuvo siempre encadenado a la idea más tradicional de la obra de arte autónoma, a la construcción de la forma y el sentido (no importa cuán distanciado o ambiguo, desplazado o indecidible pudiera ser ese sentido) y al status especializado de lo estético²². El momento del abordaje de Bürger que resulta políticamente importante para mi análisis sobre los sesenta es el siguiente: el ataque iconoclasta de la vanguardia histórica contra las instituciones culturales y los modos tradicionales de representación presuponían una sociedad en la cual el arte elevado cumplía un rol esencial en la legitimación de la hegemonía, o bien, para decirlo en términos más neutrales, en el apoyo del establishment cultural y sus exigencias de conocimiento estético. Había sido un logro de la vanguardia histórica desmistificar y socavar el discurso legitimador del arte elevado en la sociedad

²² Esta diferencia entre el modernismo y la vanguardia fue uno de los puntos centrales del desacuerdo entre Benjamin y Adorno hacia fines de los años treinta, un debate al que Bürger le debe muchos conceptos. Frente a la eficaz fusión de estética, política y vida cotidiana en la Alemania fascista, Adorno impugnó la tentativa vanguardista de unir arte y vida e insistió, en la mejor tradición modernista, en la autonomía del arte. Benjamin, en cambio, examinando los radicales experimentos de París, Moscú y Berlín de los años veinte, encontró en la vanguardia una promesa mesiánica, especialmente en el surrealismo, un hecho que puede explicar la extraña (y considero que equivocada) apropiación de Benjamin en Estados Unidos en cuanto crítico posmoderno *avant la lettre*.

europea. Por otra parte, los diversos modernismos del siglo veinte han mantenido o restaurado distintas versiones de la alta cultura, una tarea que se vio facilitada ciertamente por el fracaso final y quizás inevitable de la vanguardia en reconciliar el arte con la vida. Con todo, me atrevería a afirmar que fue justamente este radicalismo específico de la vanguardia, dirigido contra la institucionalización del arte elevado en su condición de discurso de hegemonía y aparato de sentido, lo que constituyó una fuente de energía e inspiración para los posmodernistas norteamericanos de la década del sesenta. Acaso por primera vez en la cultura norteamericana, una revuelta vanguardista contra una tradición de arte elevado, y lo que se percibía como su rol hegemónico, adquirió un sentido político. El arte elevado estaba institucionalizado en los cincuenta mediante la cultura del museo, la galería, la sala de concierto, las grabaciones y los libros de bolsillo. El propio modernismo había entrado en el *mainstream* a través de la reproducción en masa y la industria cultural. Y durante la era Kennedy la alta cultura comenzó a cumplir incluso funciones de representación política con Robert Frost, Pablo Casals, Malraux y Stravinsky en la Casa Blanca. La ironía en todos estos casos reside en que la primera vez que Estados Unidos tuvo algo parecido a la "institución arte", en el fuerte sentido europeo, fue con el modernismo, la clase de arte cuyo propósito había sido siempre resistir la institucionalización. Bajo la forma de los *happenings*, el pop, el arte psicodélico, el rock ácido, el teatro alternativo y callejero, el posmodernismo de los sesenta intentó recuperar ese *ethos* negativo y resistente que había nutrido al arte moderno en sus primeras etapas pero que no parecía ya capaz de sostener. Naturalmente, el "éxito" de la vanguardia pop — surgida sobre todo de la publicidad — la volvió productiva y rentable casi de inmediato y fue entonces

absorbida en una industria cultural aun más altamente desarrollada que aquella con la que se enfrentó la vanguardia europea. Pero a pesar de su captura a través de la mercantilización, la vanguardia pop retuvo cierta agudeza en su cercanía con la cultura de confrontación de los sesenta²³. No importa cuán ilusoria haya resultado su potencial eficacia, el ataque a la institución arte es siempre un ataque a las instituciones sociales hegemónicas, y así lo demuestran las furiosas batallas de los sesenta sobre si el pop era o no un arte legítimo.

Tercero, muchos de los primeros partidarios del posmodernismo compartían el optimismo tecnológico de ciertos sectores de los años veinte. Lo que la fotografía y el cine habían sido para Vertov y Tretiakov, Brecht, Heartfield y Benjamin en ese período, fueron en los sesenta la televisión, el video y la computadora para los profetas de una estética tecnológica; la escatología mediática y cibernética de McLuhan y el elogio de Hassan a la "tecnología desbocada", a la "ilimitada dispersión de los medios", "la computadora como conciencia sustituta", todo combinado con visiones eufóricas de una sociedad posindustrial. Aun en comparación con el igualmente exaltado entusiasmo tecnológico de los sesenta, es llamativo advertir retrospectivamente de qué manera tan acrítica defendían en los sesenta la tecnología mediática y el paradigma cibernético tanto conservadores como liberales e izquierdistas²⁴.

²³ Cf. en este mismo libro mi ensayo "La política cultural del pop".

²⁴ La fascinación de la izquierda con los medios fue acaso más pronunciada en Alemania que en Estados Unidos. Fueron los años de la teoría de la radio de Brecht y de "La obra en la época de su reproductibilidad técnica" de Benjamin, que se convirtieron en textos de culto. Véase, por ejemplo, Hans Magnus Enzensberger, "Baukasten zu einer Theorie der Medien", *Kursbuch*, 20, marzo de 1970, pp. 159-186. La antigua fe en el potencial democratizador de los medios está insinuada también en las últimas páginas de *La condición posmoderna* de Lyotard, pero no en relación a la radio, el cine o la televisión, sino en relación a las computadoras.

El entusiasmo por los nuevos medios me lleva a la cuarta tendencia dentro de la etapa inicial del posmodernismo. Emergió allí la tentativa vigorosa, aunque nuevamente acrítica, de validar la cultura popular en cuanto desafío y recusación al canon del arte elevado, modernista o tradicional. Esta tendencia "populista" de los sesenta con su celebración del rock'n roll y la música folk, del imaginario de la vida cotidiana y de las múltiples formas de la literatura popular obtuvo gran parte de su energía gracias al contexto de la contracultura y a la proximidad al total abandono de una tradición norteamericana anterior, crítica de la cultura de masas moderna. El sortilegio del prefijo "pos" en el ensayo de Leslie Fiedler "The New Mutants" tuvo en ese momento un efecto estimulante²⁵. Lo posmoderno alentaba la promesa de un mundo "pos-blanco", "pos-masculino", "pos-humanista", "pos-puritano". No resulta difícil detectar hasta qué punto los adjetivos de Fiedler apuntan directamente al dogma modernista y a la noción de establishment cultural de la civilización occidental. La estética camp de Susan Sontag iba en la misma dirección; si bien menos populista, era igualmente hostil al modernismo. Hay en todo esto una extraña contradicción. El populismo de Fiedler repite precisamente esa relación antagónica entre el arte elevado y la cultura de masas que, en los análisis de Clement Greenberg y Theodor W. Adorno, era uno de los pilares del dogma modernista que Fiedler mismo había resuelto destruir. Fiedler se ubica simplemente en el extremo opuesto, contra Greenberg y Adorno, convalidando lo popular e impugnando el "elitismo". Y sin embargo, su incitación a vulnerar los límites y salvar el abismo entre el arte elevado y la cultura de masas —así como su implícita crítica política de lo

²⁵ Leslie Fiedler, "The New Mutants", 1965, *A Fiedler Reader*, Nueva York, Stein and Day, 1977, pp. 189-210.

que se denominaría posteriormente "eurocentrismo" y "logocentrismo"—, puede ser una marca importante para los desarrollos ulteriores en el interior del posmodernismo. Una nueva relación creativa entre el arte elevado y ciertas formas de cultura de masas es, en mi opinión, una de las marcas más importantes para diferenciar el modernismo y el arte y la literatura que le siguieron en las décadas del setenta y el ochenta tanto en Europa como en Estados Unidos. Y son precisamente las recientes demandas de derechos de las culturas de las minorías, y su emergencia en la conciencia pública, las que han erosionado la convicción modernista de que las culturas baja y alta debían mantenerse categóricamente separadas. Tal desvinculación no parece tener demasiado sentido en una minoría cultural que ha existido siempre a la sombra de la alta cultura dominante.

Digo entonces, en conclusión, que desde una perspectiva norteamericana el posmodernismo de los sesenta tuvo algunos elementos de un auténtico movimiento de vanguardia, aun cuando la situación política de Estados Unidos no era en modo alguno comparable a la de Berlín o Moscú en los años veinte, cuando se fraguó la tenue y breve alianza entre el vanguardismo y la vanguardia política. Por diversas razones históricas, el *ethos* del vanguardismo artístico como iconoclastia, como reflexión experimental acerca del status ontológico del arte en la sociedad moderna, como intento de imaginar otra vida, no estaba aún tan agotado culturalmente en los Estados Unidos de los sesenta como en la Europa de esa misma época. Desde una perspectiva europea, el fenómeno parecía entonces más un final de la vanguardia histórica que el avance hacia nuevas fronteras. Mi idea es que el posmodernismo norteamericano de los sesenta fue ambas cosas: una vanguardia norteamericana y el final del vanguardismo

internacional. Y diré incluso que es importante para el historiador de la cultura analizar estas *Ungleichzeitigkeiten* [asincronías] de la modernidad y relacionarlas con los contextos y constelaciones específicas de las historias y culturas regionales y nacionales. La idea de que la cultura de la modernidad es esencialmente internacionalista —con su eje desplazándose en el espacio y en el tiempo desde París a fines del siglo diecinueve y principios del veinte, hacia Moscú y Berlín en los años veinte y hacia Nueva York en los cuarenta— está enlazada a una teología del arte moderno cuyo subtexto tácito es la ideología de la modernización. Es precisamente esta teología e ideología de la modernización la que se ha vuelto cada vez más problemática en nuestra era posmoderna; problemática no tanto quizás en su autoridad descriptiva respecto de los hechos del pasado, sino ciertamente en sus exigencias normativas.

Posmodernismo en los años setenta y ochenta

En cierto sentido, podría decirse que el mapa que tracé hasta aquí constituye en realidad la prehistoria de lo posmoderno. Después de todo, el término posmodernismo empezó a circular más ampliamente en la década del setenta, mientras que gran parte del lenguaje usado para describir el arte, la arquitectura y la literatura de los sesenta derivaba todavía de la retórica del vanguardismo y de lo que he llamado la ideología de la modernización. La evolución cultural de los setenta, sin embargo, es suficientemente distinta para garantizar una descripción separada. Una de las principales diferencias parece ser que la retórica del vanguardismo se desvaneció

rápidamente en los setenta, de modo que sólo ahora puede hablarse acaso de una cultura auténticamente posmoderna y posvanguardia. Aun cuando, con la ventaja de la evaluación tardía, los futuros historiadores de la cultura optaran por este uso del término, yo seguiría diciendo que el elemento negativo y crítico en el posmodernismo puede comprenderse únicamente si se toma a los últimos años de la década del cincuenta como punto de partida para un mapa de lo posmoderno. Si nos centráramos sólo en los setenta, sería mucho más difícil detectar el momento resistente y negativo de lo posmoderno precisamente debido al desplazamiento en el itinerario de lo moderno que se ubica en algún punto de la línea que separa los sesenta y los setenta.

Hacia mediados de los setenta, ciertas presunciones básicas de la década precedente se habían desvanecido o transformado. El sentido de una "revuelta futurista" (Fiedler) había muerto. Los gestos iconoclastas del pop, el rock y las vanguardias sexuales parecían agotados desde que su circulación comercial los había privado de su status vanguardista. El optimismo inicial a propósito de la tecnología, los medios y la cultura popular les había cedido el lugar a valoraciones más graves y críticas: la televisión como polución antes que como panacea. En los años del Watergate y la prolongada agonía de la guerra de Vietnam, de la crisis del petróleo y del Club de Roma, resultaba evidentemente difícil preservar la euforia de los sesenta. La contracultura, la nueva izquierda y el movimiento pacifista empezaron a ser denunciados como aberraciones infantiles de la historia norteamericana. Era fácil darse cuenta de que los sesenta habían terminado. Menos fácil es describir la escena cultural emergente que parecía más amorfa y dispersa que la de los sesenta. Uno podría empezar observando que la batalla contra las presiones normativas del mo-

modernismo libradas durante los sesenta habían sido exitosas (demasiado exitosas, dirían algunos). Si los años sesenta podían discutirse todavía según los términos de una secuencia lógica de estilos (pop, op, kinético, minimalista, conceptual) o en los términos igualmente modernistas de arte versus antiarte y no arte, tales distinciones han perdido su razón de ser en los setenta.

La situación en la década del setenta parece caracterizarse por una dispersión y diseminación de las prácticas artísticas trabajando a partir de las ruinas del edificio modernista, saqueando ideas, apropiándose de su vocabulario y articulándolo con imágenes y motivos elegidos al azar tanto de culturas premodernas y no modernas como de la cultura de masas contemporánea. Los estilos modernistas no han sido abolidos, sino que "gozan de una vida vegetativa en la cultura de masas"²⁶: en la publicidad, por ejemplo, o en el diseño de las cubiertas de los discos, en los muebles y artículos del hogar, en las ilustraciones para la ciencia ficción, en las vidrieras, etc. Otra manera de plantear esta misma cuestión sería decir que todas las imágenes, técnicas y formas modernistas y vanguardistas son almacenadas como recuerdo espontáneo en los bancos computarizados de memoria de nuestra cultura. Queda por analizar de qué manera ha afectado a los artistas y a sus obras esta expansión en las posibilidades de almacenar, procesar y recordar. Pero algo es seguro: la gran división que separó al modernismo de la cultura de masas y que fue codificada en los diversos análisis clásicos del modernismo no parece ya relevante para la sensibilidad crítica o artística posmoderna.

Tomando en cuenta que la enérgica exigencia de desvincular irreconciliablemente lo alto y lo bajo ha perdido casi todo

²⁶ Edward Lucie-Smith, *Art in the Seventies*, Ithaca, Cornell University Press, 1980, p. 11.

su poder persuasivo, tal vez nos encontremos ahora en una mejor posición para comprender las presiones políticas y las contingencias históricas que determinaron tales análisis. La instancia primaria de lo que llamo la gran división fue la era de Hitler y Stalin, cuando la amenaza del control totalitario sobre la cultura urdió una variedad de estrategias defensivas destinadas a proteger a la alta cultura en general, no solamente al modernismo. Así, críticos de la cultura conservadores como Ortega y Gasset afirmaban que era necesario proteger a la alta cultura de la "rebelión de las masas". Un crítico de izquierda como Adorno insistía en que el arte debía resistir su incorporación a la industria cultural capitalista, a la que definía como la administración total de la cultura desde arriba. E incluso Lukács, el crítico izquierdista del modernismo *par excellence*, desarrolló su teoría del realismo burgués no en consonancia con, sino en oposición al dogma zhdanovista del realismo socialista y su letal práctica de la censura.

No es una coincidencia que la codificación occidental del modernismo como canon del siglo veinte se produjera durante las décadas del cuarenta y del cincuenta, es decir, antes y durante la Guerra Fría. No pretendo reducir, mediante una simple crítica ideológica de su función, las grandes obras modernistas a una táctica más en las estrategias culturales de la Guerra Fría. Sin embargo, considero importante hacer notar que la era de Hitler, Stalin y la Guerra Fría produjo análisis específicos del modernismo, como los de Clement Greenberg y Adorno²⁷, cuyas categorías estéticas no pueden ser totalmente divorciadas de las coacciones de esa época. Es en este sentido que la lógica del modernismo defendida por

²⁷ Para una lúcida discusión de la teoría del arte moderno de Greenberg en su contexto histórico véase: T. J. Clark, "Clement Greenberg's Theory of Art", *Critical Inquiry*, 9:1, septiembre de 1982, pp. 139-156.

estos críticos se convirtió en un callejón sin salida hasta tal punto que ha sido apoyada en cuanto pauta rígida para la producción artística y la evaluación crítica. En contra de ese dogma, lo posmoderno abrió nuevas direcciones y nuevas visiones. Como la confrontación entre el realismo socialista "malo" y el arte "bueno" del mundo libre empezó a perder su momento ideológico en una era de *détente*, toda la relación entre el modernismo y la cultura de masas, al igual que el problema del realismo, podría reevaluarse en términos menos reificados. Si bien la cuestión había surgido ya en los años sesenta —por ejemplo en el pop art y varias formas de literatura documental—, fue recién en los setenta cuando los artistas se aproximaron a las formas y géneros de la cultura popular y de masas y los abordaron con estrategias modernistas y/o vanguardistas. Un cuerpo artístico representativo de esta tendencia es el nuevo cine alemán y las películas de Rainer Werner Fassbinder, cuyo éxito en Estados Unidos puede explicarse justamente en esos términos. Tampoco es una coincidencia que la diversidad de la cultura de masas fuera ahora reconocida y analizada por los críticos que empezaron a trabajar por fuera del dogma modernista según el cual toda la cultura de masas es monolíticamente kitsch, psicológicamente regresiva y nociva para la inteligencia. La posibilidad de anudar y mezclar la cultura de masas y el modernismo era prometedora, y produjo de hecho gran parte del arte y la literatura más exitosos y eficaces de los setenta. No hace falta decir que produjo también fiascos y fracasos estéticos. Pero el modernismo no produjo únicamente obras maestras.

Fueron sobre todo el arte, la literatura, el cine y la crítica de las mujeres y artistas de las minorías —con su recuperación de tradiciones sepultadas y mutiladas, su interés en explorar en las experiencias y producciones estéticas formas de subjeti-

vidad basadas en el género y la raza, y su rechazo a limitarse a canonizaciones estándares— lo que le añadió una dimensión enteramente nueva a la crítica del modernismo y a la emergencia de formas alternativas de cultura. De esta manera, empezamos a considerar altamente problemáticas las relaciones imaginarias del modernismo con el arte africano y oriental y nos acercamos a, digamos, los escritores latinoamericanos, sin dejar de elogiarlos por ser buenos modernistas que, desde luego, aprendieron su oficio en París. La crítica de las mujeres ha arrojado nueva luz sobre el canon modernista desde diversas perspectivas feministas. Sin caer en el tipo de esencialismo que constituye uno de los costados más problemáticos de la empresa feminista, resulta obvio que, de no ser por la mirada aguda de la crítica feminista, seguirían aún vedadas a nuestros ojos las obsesiones y determinaciones masculinas del futurismo italiano, el vorticismismo, el constructivismo ruso, la *Neue Sachlichkeit* o el surrealismo. Y sólo un puñado de especialistas conocería los textos de Marie Luise Fleisser e Ingeborg Bachmann, o la pintura de Frida Kahlo. Naturalmente, estas nuevas corrientes admiten interpretaciones muy distintas, y el debate acerca de género y sexualidad, el problema del autor y lector/espectador masculino y femenino en la literatura y las artes está lejos de haberse resuelto; no se han elaborado todavía sus implicaciones en la construcción de una nueva imagen del modernismo.

A la luz de esta situación, resulta desconcertante que la crítica feminista se haya mantenido ajena al debate en torno del posmodernismo por no considerarlo pertinente para las preocupaciones feministas. El hecho de que, hasta el momento, sólo la crítica realizada por hombres se ocupara del problema modernidad/posmodernidad no significa, sin embargo, que el tema no interese a las mujeres. En mi opi-

nión —y en este punto estoy absolutamente de acuerdo con Craig Owens²⁸— el arte, la literatura y la crítica femeninas constituyen una parte fundamental de la cultura posmoderna de los años setenta y ochenta, y representan ciertamente una medida de la vitalidad y energía de esa cultura. De hecho, existe la sospecha de que el giro conservador de estos últimos años tiene bastante que ver con la emergencia, sociológicamente significativa, de diversas formas de “otredad” en la esfera cultural; formas de “otredad” a las que se percibe como amenazas a la estabilidad y santidad del canon y la tradición. Las tentativas de restaurar una versión del modernismo modelo cincuenta para los años ochenta apuntan sin duda en esa misma dirección. Y es en este contexto que la cuestión del neoconservadurismo se torna políticamente central para la discusión acerca de lo posmoderno.

Habermas y la cuestión del neoconservadurismo

Tanto en Europa como en Estados Unidos, la decadencia de los sesenta estuvo acompañada por el ascenso del neoconservadurismo, y relativamente pronto emergió una nueva constelación caracterizada por los términos posmodernismo y neoconservadurismo. Si bien nunca llegó a elaborar plenamente su relación, la izquierda entendió que ambos términos eran compatibles entre sí, y aun idénticos, aduciendo que el posmodernismo era la clase de arte afirmativo que podía coexistir felizmente con el neoconservadurismo cultural y político. Hasta no hace mucho tiempo, la izquierda simplemente

²⁸ Véase Craig Owens, “The Discourse of Others”, en Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic*, pp. 65-90.

no tomaba en serio la cuestión de lo posmoderno²⁹, sin mencionar a los tradicionalistas de la academia o el museo para quienes no hay todavía nada nuevo —y meritorio— bajo el sol desde el advenimiento del modernismo. La ridiculización que la izquierda hizo del posmodernismo fue similar a su crítica arrogante y dogmática del ímpetu contracultural de los sesenta. En realidad, durante una buena parte de los sesenta la mortificación de los sesenta fue el pasatiempo de la izquierda así como el evangelio según Daniel Bell.

No hay ahora duda de que mucho de lo que circuló bajo el rótulo de posmodernismo durante los sesenta es afirmativo, nada crítico y, sobre todo en literatura, notablemente similar a aquellas tendencias del modernismo que repudia verbalmente. Pero no todo es afirmativo, y desechar en bloque al posmodernismo en cuanto síntoma de la decadencia capitalista es una posición reduccionista, ahistórica, y evoca además los ataques de Lukács al modernismo en los años treinta. ¿Es posible hacer realmente distinciones tan tajantes como defender al modernismo concibiéndolo como la única forma válida de “realismo” del siglo veinte³⁰, un arte adecuado a la *condition moderne*, mientras se le reservan los viejos calificativos —inferior, decadente, patológico— al posmodernismo? ¿Y no es irónico que los mismos críticos que insisten con esta distinción sean al mismo tiempo los primeros en declarar enérgicamente que el modernismo contenía ya todo y que el posmodernismo no tiene realmente nada nuevo que ofrecer?

²⁹ Es con la publicaciones de Fred Jameson y Hal Foster que las cosas han comenzado a cambiar.

³⁰ Naturalmente, quienes sostienen este punto de vista no pronunciarán la palabra “realismo” tal como está mancillada por su asociación tradicional con las nociones de “reflexión”, “representación”, y una realidad transparente. Sin embargo, el poder persuasivo de la doctrina modernista le debe mucho a la idea subyacente de que únicamente el arte y la literatura modernistas están adecuados a nuestra época.

Para no convertirme en el Lukács de lo posmoderno, oponiendo hoy un modernismo "bueno" a un posmodernismo "malo", intentaré en cambio redimir lo posmoderno, siempre que se pueda, de su presunta connivencia con el neoconservadurismo, y explorar la cuestión de si el posmodernismo no podría encerrar contradicciones productivas, e incluso un potencial crítico y opositor. Si lo posmoderno es realmente una condición histórica y cultural (ya sea transitoria o incipiente), entonces las prácticas y estrategias culturales de oposición deben ser situadas *dentro* del posmodernismo; no necesariamente en sus fachadas rutilantes, sin duda, pero tampoco en el gueto externo de un arte prolijamente "progresista" o correctamente "estético". Así como Marx analizó la cultura de la modernidad en términos dialécticos como una instancia que trajo al mismo tiempo progreso y destrucción³¹, de la misma manera debe también comprenderse la cultura de la modernidad en sus ganancias y en sus pérdidas, en sus promesas y en sus degeneraciones. Y, sin embargo, es posible que una de las características de lo posmoderno sea precisamente que la relación entre el progreso y destrucción de las formas culturales, entre tradición y modernidad, no puede comprenderse hoy del mismo modo que Marx la comprendió en el alba de la cultura modernista.

Fue por supuesto Jürgen Habermas quien planteó por primera vez el problema de la relación del posmodernismo con el neoconservadurismo de manera teórica y políticamente compleja. Sin embargo, el análisis de Habermas, que identificaba lo posmoderno con diversas formas de conservadurismo, sirvió irónicamente para consolidar los estereotipos de la

³¹ Para una obra que permanece ligada a la órbita de la noción marxista de modernidad pero también a los impulsos políticos y culturales de la Norteamérica de los sesenta, véase Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, Nueva York, Simon and Schuster, 1982.

izquierda en lugar de ponerlos en cuestión. En la conferencia —central para este debate— que pronunció al recibir, en 1980, el premio Adorno³², Habermas criticó tanto al conservadurismo (viejo y nuevo) como al posmodernismo por no hacer frente ni a las exigencias de la cultura en el capitalismo tardío ni al propio fracaso del modernismo. Significativamente, la noción que Habermas tiene de la modernidad —la modernidad cuya continuación y consumación quiere ver— está derivada de la línea nihilista y anárquica del modernismo, de la misma manera que la noción de un (pos)modernismo estético de sus oponentes —por ejemplo la de Lyotard³³— está decidida a liquidar toda huella de esa modernidad iluminista heredada del siglo dieciocho que funda la idea de cultura moderna de Habermas. En lugar de analizar una vez más las diferencias teóricas entre Habermas y Lyotard —una tarea que Martin Jay ha realizado admirablemente en el artículo "Habermas y el modernismo"³⁴—, optaré por indicar el contexto alemán de las reflexiones de Habermas, que tiende por lo general a omitirse en los debates norteamericanos puesto que el propio Habermas suele mencionarlo de manera muy marginal.

El ataque de Habermas al conservadurismo posmoderno se produjo inmediatamente después de la *Tendenzwende* [cambio de tendencia] política de mediados de los setenta, la reacción conservadora que afectó a varios países occidentales. Po-

³² Jürgen Habermas, "Modernity versus Postmodernity", *New German Critique*, 22, invierno de 1981, pp. 3-14.

³³ Jean-François Lyotard, "Answering the Question: What is Postmodernism?", en *The postmodern Condition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pp. 71-82.

³⁴ Martin Jay, "Habermas and Modernism", *Praxis International*, 4:1, abril de 1984, pp. 1-4. Cf en el mismo número: Richard Rorty, "Habermas and Lyotard on Postmodernity", pp. 32-44.

día citar un análisis del neoconservadurismo norteamericano sin haber elaborado el problema de que las estrategias neoconservadoras para recuperar la hegemonía cultural y neutralizar el efecto de los sesenta en la vida política y cultural eran muy similares en la República Federal Alemana. Pero las contingencias nacionales de los argumentos de Habermas resultan por lo menos igualmente importantes. Porque Habermas estaba escribiendo en el período final de una fuerte embestida modernizadora en la vida cultural y política alemana, que parecía haber extraviado su camino en algún momento de los setenta, produciendo niveles elevados de desilusión con las esperanzas utópicas y las promesas pragmáticas de 1968/69. En contra del creciente cinismo que Peter Sloterdijk diagnosticó y criticó de manera brillante en *Kritik der zynischen Vernunft* [*Crítica de la razón cínica*] como una forma de “falsa conciencia ilustrada”³⁵, Habermas intenta rescatar el poder emancipador de la razón iluminista, que constituye en su opinión el *sine qua non* de la democracia política. Habermas defiende una noción esencial de racionalidad comunicativa, especialmente contra quienes confunden la razón con la dominación al creer que abandonando la razón se liberarán de la dominación. Naturalmente, el proyecto habermasiano de una teoría social crítica gira en torno de una defensa de la modernidad iluminista, que *no* es idéntica al modernismo estético de los historiadores del arte y los críticos literarios. Está dirigida simultáneamente contra el conservadurismo político (nuevo o viejo) y contra lo que percibe, igual que Adorno, como la irracionalidad cultural de un esteticismo posnietzscheano encarnado en el surrealismo y,

³⁵ Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*. Los dos primeros capítulos del ensayo de Sloterdijk aparecieron en inglés en *New German Critique*, 33, invierno de 1984, pp. 190-206.

posteriormente, en gran parte de la teoría francesa contemporánea. La defensa del iluminismo en Alemania era y sigue siendo una tentativa por resistir la reacción de la derecha.

Durante los setenta, Habermas pudo observar cómo el arte y la literatura alemanes abandonaban los explícitos compromisos políticos de los sesenta, una década que en Alemania fue descrita muchas veces como un “segundo iluminismo”; cómo la autobiografía y los *Ehrfahrungstexte* [textos de experiencia] reemplazaban a los experimentos documentales de la década precedente en la prosa y el drama; cómo el arte y la poesía políticos se retraían abriendo paso a una nueva subjetividad, a un nuevo romanticismo, a una nueva mitología; cómo una nueva generación de estudiantes e intelectuales jóvenes se mostraba cada vez más cansada de la teoría, la política de izquierda y las ciencias sociales, desplazándose en cambio hacia las revelaciones de la etnología y el mito. Aunque Habermas no se ocupó directamente del arte y la literatura de los setenta —con la posible excepción de la obra tardía de Peter Weiss, que es ya de por sí una excepción—, no parece descabellado imaginar que interpretaba esta mutación cultural a la luz de la *Tendenzwende* política. El gesto de rotular a Foucault y Derrida como jóvenes conservadores constituía acaso una respuesta tanto a la transformación de la cultura alemana como a los propios teóricos franceses. La especulación se torna plausible por el hecho de que desde fines de los años setenta ciertas formas de la teoría francesa han sido muy influyentes —especialmente en Berlín y Francfort— entre la generación más joven, que le dio la espalda a la teoría crítica acuñada en Alemania.

No era entonces difícil para Habermas llegar a la conclusión de que el arte posmoderno y la posvanguardia se acomodan fácilmente a las distintas formas de conservadurismo y se

basan en la renuncia al proyecto emancipador de la modernidad. Sin embargo, queda sin resolver el problema de si estos aspectos de los setenta —a pesar de sus elevados y ocasionales niveles de desenfreno y narcisismo— no representan también un desplazamiento constructivo y una profundización de los impulsos emancipadores de los sesenta. No es necesario compartir la postura de Habermas sobre la modernidad y el modernismo para advertir que abordó ciertos temas centrales de una manera que eludía tanto las habituales justificaciones como las polémicas fáciles acerca de la modernidad y la posmodernidad.

Las preguntas que se formuló eran las siguientes: ¿Cómo se relaciona el posmodernismo con el modernismo? ¿Cómo se interrelacionan en la cultura occidental contemporánea el conservadurismo político, el eclecticismo o pluralidad cultural, la tradición, la modernidad y la antimodernidad? ¿Hasta qué punto es lícito caracterizar como posmoderna a la formación cultural y social de los setenta? Y además, ¿hasta dónde es realmente el posmodernismo una revuelta en contra de la razón y el iluminismo y hasta qué punto esa revuelta deviene reaccionaria (una pregunta cargada con todo el peso de la historia alemana reciente)? En comparación, los análisis norteamericanos del posmodernismo están también enteramente ligados a cuestiones de estrategia o estilo estético; la ocasional aquiescencia hacia las teorías de una sociedad posindustrial está destinada por lo general a recordar el carácter obsoleto de toda forma de pensamiento marxista o neomarxista. En el debate norteamericano pueden identificarse esquemáticamente tres posiciones. El posmodernismo es descartado sin reservas en cuanto fraude, y el modernismo elevado a la categoría de verdad universal, una perspectiva que refleja el pensamiento de los cincuenta. O el modernismo es condenado como elitista

y el posmodernismo elogiado como populista, perspectiva que refleja el pensamiento de los sesenta. O bien tenemos también la proposición de los setenta según la cual “todo está bien”, que es la versión cínica del “nada sirve” del consumismo capitalista, pero que reconoce por lo menos que las viejas dicotomías ya no tienen sentido. No hace falta decir que ninguna de estas posturas alcanzó jamás el nivel de la interrogación de Habermas.

Sin embargo, los problemas aparecen no tanto con las preguntas que planteó Habermas sino más bien con algunas de las respuestas que ensayó. Así, su ataque a Foucault y Derrida en cuanto jóvenes conservadores provocó ira en los cuarteles posestructuralistas, donde la acusación se invirtió y el propio Habermas se ganó el rótulo de conservador. El debate se degradó aquí a una pregunta estúpida: “Espejito, espejito, ¿quién es el menos conservador de este reino?”. Y sin embargo, la batalla entre los “francfurterianos y franceses”, como la definió una vez Rainer Nägele, es instructiva dado que destaca dos visiones de la modernidad radicalmente distintas. La visión francesa nace con Nietzsche y Mallarmé y está por lo tanto cercana a lo que la crítica literaria describe como modernismo. La modernidad para los franceses es principalmente —aunque no exclusivamente— una cuestión estética relativa a las energías liberadas por la destrucción ex profeso del lenguaje y otras formas de representación. Para Habermas, al contrario, la modernidad se remonta a la tradición del iluminismo, tradición que intenta rescatar y reinscribir bajo una nueva forma en el discurso filosófico presente. Habermas no sigue aquí a los críticos de la Escuela de Frankfurt de una generación anterior, Adorno y Horkheimer, quienes expusieron en *Dialéctica del iluminismo* una visión de la modernidad que parece mucho más cercana, en su sensibilidad, a la

teoría francesa que a la de Habermas. Pero aun cuando la evaluación del iluminismo que hicieron Adorno y Horkheimer fue mucho más pesimista que la de Habermas³⁶, defendieron también una fuerte noción de razón y subjetividad que gran parte de la teoría francesa ha abandonado. Parece que en la perspectiva del discurso francés el iluminismo está identificado simplemente con una historia de terror y prisiones que se extiende desde los jacobinos hasta el gulag soviético, pasando por los *métarécits* de Hegel y Marx. Considero que Habermas tiene razón cuando impugna esa visión juzgándola muy limitada y políticamente peligrosa. Después de todo, Auschwitz no fue el resultado de la razón iluminista —aunque desde el punto de vista de la organización fuera una industria de la muerte perfectamente racionalizada— sino de un violento afecto antiiluminista y antimoderno que explotó cruelmente a la modernidad en provecho propio. Al mismo tiempo, la aversión de Habermas hacia la visión francesa posnietzscheana de la *modernité* por considerarla sencillamente antimoderna o, en todo caso, posmoderna, supone también un análisis muy limitado de la modernidad, por lo menos respecto de la modernidad estética.

En el tumulto que suscitó el ataque de Habermas a los posestructuralistas franceses, los neoconservadores norteamericanos y europeos no fueron sino ignorados; no obstante, no está de más que sepamos lo que los neoconservadores dicen verdaderamente sobre el posmodernismo. La respuesta es simple y directa: piensan que es peligroso y lo rechazan. Dos ejemplos: Daniel Bell, cuyo libro sobre la sociedad posindustrial ha sido citado frecuentemente como evidencia sociológica por

³⁶ Cf. Jürgen Habermas, "The Entwinement of Myth and Enlightenment: Re-reading *Dialectic of Enlightenment*", *New German Critique*, 26, primavera-verano de 1982, pp. 13-30.

los abogados del posmodernismo, recusa en realidad el posmodernismo en cuanto vulgarización peligrosa de la estética modernista. El modernismo de Bell apunta solamente al placer estético, la gratificación inmediata y la intensidad de la experiencia, cosas todas que alientan, según él, el hedonismo y la anarquía. No resulta demasiado difícil advertir cómo esta visión icterica del modernismo se encuentra bajo el hechizo de aquellos "terribles" de los sesenta y no puede en modo alguno ser conciliada con el modernismo austero de un Kafka, un Schönberg o un T. S. Eliot. En cualquier caso, Bell concibe al modernismo como algo semejante a un basurero químico de una sociedad anterior que, durante los años sesenta, empezó a derramarse, igual que el Love Canal, en el *mainstream* de la cultura, contaminándolo hasta el corazón. Finalmente, Bell afirma en *The Cultural Contradictions of Capitalism* que el modernismo y el posmodernismo son responsables de la crisis del capitalismo moderno³⁷. Bell, ¿un posmodernista? No ciertamente en el sentido estético, porque Bell comparte la aversión de Habermas hacia las tendencias nihilistas y estéticas en la cultura modernista/posmodernista. Pero es posible que Habermas haya tenido razón en el más amplio sentido político. La crítica de Bell de la cultura capitalista contemporánea está alimentada por la visión de una sociedad en la que el modernismo estético no inficionaría ya los valores y normas de la vida cotidiana; una sociedad que, según el análisis de Bell, uno podría llamar pos-moderna. Pero cualquier reflexión acerca del neoconservadurismo en cuanto forma de posmodernidad antiliberal y antiprogresista resulta impertinente. Dado el campo de fuerzas estético del término

³⁷ Existe desde luego otra línea del argumento que *si* vincula la crisis de la cultura capitalista con la evolución económica. Pero creo que, como interpretación de la polémica postura de Bell, mi descripción es válida.

posmodernismo, ningún neoconservador soñaría hoy con inscribir el proyecto neoconservador en el posmoderno.

Al contrario, los neoconservadores culturales suelen aparecer como defensores a muerte del modernismo. Así, por ejemplo, en la nota editorial al primer número de *The New Criterion* y en un ensayo titulado "Postmodern: Art and Culture in the 1980s"³⁸, Hilton Kramer rechaza lo posmoderno y lo combate con un llamamiento nostálgico a la restauración de los estándares modernistas de calidad. A pesar de las diferencias entre los análisis que Bell y Kramer hacen del modernismo, su evaluación del posmodernismo es idéntica. No ven en la cultura de los setenta sino pérdida de calidad, muerte de la imaginación, decadencia de estándares y valores y triunfo del nihilismo. Pero su programa no pertenece a la historia del arte. Su programa es político. Bell afirma que el posmodernismo "socava la estructura social atacando el sistema motivacional y de gratificación psíquica que la sostenía"³⁹. Kramer censura la politización de la cultura que, desde su punto de vista, los setenta heredaron de los sesenta, ese "insidioso asalto a la inteligencia". Y, al igual que Rudi Fuchs y la *Documenta* de 1982, pretende devolver el arte al armario de la autonomía y la seriedad, donde se supone que protegerá el nuevo criterio de verdad. Hilton Kramer, ¿un posmodernista? No, parece que Habermas se equivocó al postular un vínculo entre lo posmoderno y lo neoconservador. Pero la situación es nuevamente más compleja de lo que parece. Para Habermas, modernidad significa crítica, iluminismo y emancipación humana, y no está dispuesto a abandonar esta impronta política puesto

³⁸ "A Note on *The New Criterion*", *The New Criterion*, 1:1, septiembre de 1982, pp. 1-5. Hilton Kramer: "Postmodern: Art and Culture in the 1980s", *ibid.*, pp. 36-42.

³⁹ Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, p. 54.

que hacerlo implicaría liquidar, de una vez y para siempre, a la política de izquierda. Al revés de Habermas, los neoconservadores apelan a una tradición establecida de normas y valores inmunes a la crítica y al cambio. A Habermas, incluso la defensa neoconservadora de Hilton Kramer de un modernismo privado de su costado negativo le habría parecido posmoderna; posmoderna en el sentido de antimoderna. La cuestión aquí no es evidentemente si los clásicos del modernismo son o no grandes obras de arte. Únicamente un idiota podría negar que lo son. Pero el problema surge cuando su grandeza es presentada como modelo insuperable y usada para asfixiar la producción artística contemporánea. Cuando esto sucede, el propio modernismo es puesto al servicio del resentimiento antimoderno, una figura discursiva que tiene una larga historia en las múltiples *querelles des anciens et des modernes*.

El único momento en el que Habermas podría asegurarse el aplauso de los neoconservadores es cuando ataca a Foucault y Derrida. No obstante, tal aplauso estaría condicionado por el hecho de que ni Foucault ni Derrida sean asociados con el conservadurismo. Y Habermas tiene sin embargo razón, en cierto sentido, cuando vincula la problemática del posmodernismo con el posestructuralismo. Desde fines de los años setenta, los debates en Estados Unidos acerca del posmodernismo estético y la crítica posestructuralista se han entrecruzado y superpuesto. La implacable hostilidad de los neoconservadores tanto hacia el posestructuralismo como hacia el posmodernismo tal vez no alcance para demostrar el hecho, pero resulta sin duda sugestivo. El número de *The New Criterion* correspondiente a febrero de 1984 incluye un informe de Hilton Kramer sobre la convención centenaria de la Modern Language Association, en Nueva York; el informe se titula polémicamente "The MLA Centennial Follies". El blanco de la polémica es precisamente el

posestructuralismo francés y su apropiación norteamericana. Pero lo importante no es la calidad, o la falta de ella, en ciertas presentaciones de la convención. Una vez más, el verdadero eje es político. Deconstrucción, crítica feminista, crítica marxista, todos son amontonados como agentes extraños e indeseables; se afirma que han subvertido la vida intelectual norteamericana a través de la academia. Leyendo a Kramer, se tiene la sensación de que el Apocalipsis cultural está cerca, y no debería asombrar a nadie que *The New Criterion* exigiera la implantación de cupo de importación a la teoría francesa.

¿Qué conclusión puede entonces extraerse de estas escaramuzas ideológicas para la elaboración de un mapa del posmodernismo en los años setenta y ochenta? Primero: Habermas tuvo y no tuvo razón respecto de la connivencia entre el conservadurismo y el posmodernismo, dependiendo de si el tema en cuestión es la visión política neoconservadora de una sociedad posmoderna liberada de todas las subversiones estéticas, es decir, hedonistas, modernistas y posmodernistas, o si se trata en cambio del posmodernismo estético. Segundo: Habermas y los neoconservadores tienen razón cuando insisten en que el posmodernismo es menos una cuestión de estilo que de política y cultura en un amplio sentido. La queja neoconservadora por la politización de la cultura iniciada en los años sesenta resulta irónica en este contexto, dado que ellos mismos exhiben una noción nítidamente política de la cultura. Tercero: los neoconservadores tienen también razón cuando sugieren la existencia de continuidades entre la cultura opositora y negativa de los sesenta y la de los setenta. Sin embargo, su fijación obsesiva en los sesenta les impide advertir lo diferente y lo nuevo en las producciones culturales de los setenta. Y, cuarto, el ataque al posestruc-

turalismo llevado a cabo por Habermas y los neoconservadores norteamericanos plantea el problema de por qué ese entrelazamiento e intersección fascinante entre el posestructuralismo y el posmodernismo constituye un fenómeno mucho más relevante en Estados Unidos que en Francia. Es éste el punto que abordaré ahora en mi discusión del discurso crítico del posmodernismo norteamericano en los años setenta y ochenta.

Posestructuralismo: ¿moderno o posmoderno?

La hostilidad neoconservadora hacia ambas corrientes no es suficiente para establecer una relación verosímil entre el posmodernismo y el posestructuralismo. De hecho, establecer esa relación puede resultar más difícil de lo que parecería a primera vista. Es cierto que desde fines de los años setenta hemos visto emerger en Estados Unidos un consenso en torno de que, si el posmodernismo representa la "vanguardia" en las artes, el posestructuralismo debe ser su equivalente en la "teoría crítica"⁴⁰. El paralelismo se vio favorecido por las teorías y prácticas de la textualidad y la intertextualidad que enturbiaron las fronteras entre texto crítico y texto literario; por eso no es nada extraño que los nombres de los *maitres penseurs* franceses de nuestro tiempo se encuentren con sin-

⁴⁰ Sigo el uso habitual según el cual el término "teoría crítica" alude a una multitud de tentativas teóricas e interdisciplinarias en las humanidades. Originalmente, Teoría Crítica era un término mucho menos vago que se refería a la teoría desarrollada por la Escuela de Frankfurt desde los años treinta. En la actualidad, la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt es sólo una parte del vasto campo de las teorías críticas.

gular regularidad en el discurso sobre lo posmoderno⁴¹. En la superficie, el paralelismo parece obvio. De la misma manera que el arte y la literatura posmodernos han ocupado el lugar que pertenecía anteriormente al modernismo como tendencia central de la época, la crítica posestructuralista ha ido más allá de los dogmas de su predecesor más importante, la nueva crítica. Y así como la nueva crítica defendió al modernismo, la historia se repite: el posestructuralismo —una de las fuerzas más vitales de la vida intelectual de los setenta— debe estar aliado de algún modo con el arte y la literatura de su propia época, esto es, con el posmodernismo⁴². Esta reflexión, que es predominante aunque no siempre se la haga explícita, nos da un primer indicio de hasta qué punto el posmodernismo norteamericano vive todavía a la sombra de los modernos. Porque no existe ninguna razón teórica o histórica para elevar a norma o dogma la sincronía de la nueva crítica con el modernismo. La mera simultaneidad de las formaciones discursivas críticas y artísticas no significa *per se* que deban superponerse, a menos, claro, que los límites entre ellas sean intencionalmente disueltos como sucede en las literaturas modernista y posmodernista y en el discurso posestructuralista.

⁴¹ Sin embargo, lo mismo no resulta siempre cierto a la inversa. Así, los seguidores de la deconstrucción en Estados Unidos no están demasiado interesados en abordar el problema de lo posmoderno. De hecho, la deconstrucción norteamericana, como la del último Paul de Man, parece más bien renuente a aceptar la distinción entre lo moderno y lo posmoderno. Cuando De Man aborda directamente el problema de la modernidad, como en su seminal ensayo "Literary History and Literary Modernity", proyecta hacia el pasado características y concepciones del modernismo de modo que finalmente toda la literatura deviene, en cierto sentido, esencialmente modernista.

⁴² Se impone aquí una advertencia. El término posestructuralismo es tan amorfo como "posmodernismo" y comprende una enorme variedad de líneas teóricas. Para el objetivo de mi discusión, sin embargo, las diferencias pueden dejarse transitoriamente entre paréntesis para advertir ciertas similitudes entre los diferentes proyectos posestructuralistas.

Y sin embargo, aun cuando gran parte del posmodernismo y posestructuralismo puede en Estados Unidos superponerse y mezclarse, ambos fenómenos están lejos de ser idénticos o siquiera homólogos. No pongo en duda que el discurso teórico de los setenta ha tenido un profundo impacto en la obra de un número considerable de artistas tanto en Europa como en Estados Unidos. Lo que sí pongo en cuestión es el modo en el cual este impacto es juzgado automáticamente en Estados Unidos como posmoderno, y absorbido entonces en la órbita del tipo de discurso crítico que resalta la ruptura radical y la discontinuidad. En verdad, tanto en Francia como en Estados Unidos el posestructuralismo se encuentra mucho más cerca del modernismo de lo que suelen creer los defensores del posmodernismo. La distancia que existe entre los discursos críticos de la nueva crítica y del posestructuralismo (una constelación que resulta pertinente sólo en Estados Unidos, no en Francia) no es equivalente a las diferencias entre el modernismo y el posmodernismo. En mi opinión, el posestructuralismo es un discurso de y sobre el modernismo⁴³, y si localizamos lo posmoderno en el posestructuralismo, tendremos que encontrarlo en las diversas maneras en que el posestructuralismo abrió nuevas problemáticas en el interior del modernismo y lo reinscribió en las formaciones discursivas de nuestra época.

Permítanme desarrollar mi hipótesis de que el posestructuralismo puede ser percibido, en un grado significativo, como una teoría del modernismo. Me limitaré a ciertos puntos que se remontan a mi discusión previa de la constelación modernismo/posmodernismo en los sesenta y setenta: la cuestión del esteticismo y la cultura de masas, la subjetividad y el género.

⁴³ Cf. John Rajchman, "Foucault, or the Ends of Modernism", *October*, 24, primavera de 1983, pp. 37-62.

Si es verdad que el posmodernismo es una condición histórica que lo hace único y diferente de la modernidad, entonces es notable advertir cuán profundamente el discurso crítico posestructuralista —en su obsesión con la *écriture*, la alegoría y la retórica, y su desplazamiento de la revolución y la política a la esfera estética— está impregnado de esa misma tradición modernista que, por lo menos a los ojos norteamericanos, presumiblemente trasciende. Lo que encontramos una y otra vez es que los críticos y escritores posestructuralistas norteamericanos privilegian enérgicamente el experimento y la innovación estética; que exigen la autorreflexividad no del sujeto-autor sino del texto; que expulsan la vida, la realidad, la historia y la sociedad de la obra de arte y de su recepción, y construyen una nueva autonomía basada en una noción prístina de textualidad, un nuevo arte por el arte que es supuestamente el único posible después del fracaso de todos y cada uno de los compromisos. La idea de que el sujeto se constituye en el lenguaje y la noción de que nada existe fuera del texto han llevado a privilegiar la estética y la lingüística que el esteticismo promovió siempre para justificar sus pretensiones imperiales. La lista de "ahora imposibles" (realismo, representación, subjetividad, historia, etc., etc.) es tan larga en el posestructuralismo como lo era en el modernismo, y bastante similar además.

Un gran número de textos recientes ha impugnado la domesticación norteamericana del posestructuralismo francés⁴⁴. Pero no alcanza con denunciar que en su pasaje a Estados Unidos la teoría francesa perdió la agudeza política que tenía en Francia. Lo cierto es que aun en Francia las implicaciones políticas de ciertas formas de posestructuralismo son

⁴⁴ Jonathan Arc, Wlad Godzich, Wallace Martin (eds.), *The Yale Critics: Deconstruction in America*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

acaloradamente debatidas y puestas en duda⁴⁵. No son solamente las presiones institucionales de la crítica literaria norteamericana lo que ha despolitizado a la teoría francesa; la tendencia esteticista *dentro* del propio posestructuralismo ha facilitado la singular recepción norteamericana. No resulta entonces una coincidencia que el cuerpo políticamente más débil de la escritura francesa (Derrida y el último Barthes) haya prevalecido en los departamentos de literatura norteamericana sobre los proyectos más fuertemente políticos de Foucault y Baudrillard, Kristeva y Lyotard. Pero incluso en la teoría francesa con mayor conciencia política, la tradición del esteticismo modernista —mediado por una lectura extremadamente selectiva de Nietzsche— sigue siendo una presencia tan poderosa que la idea de una ruptura radical entre lo moderno y lo posmoderno no tiene demasiado sentido. Por otro lado, no deja de ser sorprendente que pese a las considerables diferencias entre ellos, ninguno de los diversos proyectos posestructuralistas exhiba una influencia significativa de las obras de arte posmodernistas. Muy raramente, si es que lo hicieron alguna vez, se ocuparon siquiera de obras posmodernistas. Esto en sí mismo no invalida el poder de la teoría. Pero revela una suerte de doblaje en el que el lenguaje posestructuralista no coincide con los labios y movimientos del cuerpo posmoderno. No hay duda de que el centro de la escena de la teoría crítica lo ocupan los modernistas clásicos: Flaubert, Proust y Bataille en Barthes; Nietzsche y Heidegger, Mallarmé y Artaud en Derrida; Nietzsche, Magritte y Bataille en Foucault; Mallarmé y Lautrémont, Joyce y Artaud en Kristeva; Freud en Lacan; Brecht en Althusser y Macherey, y

⁴⁵ Véase Nancy Fraser, "The French Derrideans: Politicizing Deconstruction or Deconstructing Politics", *New German Critique*, 33, otoño de 1984, pp. 127-154.

así *ad infinitum*. Los enemigos son todavía el realismo y la representación, la cultura de masas y la estandarización, la gramática, la comunicación y las supuestamente todopoderosas presiones del Estado moderno.

Acaso debamos empezar a aceptar la idea de que en lugar de ofrecer una *teoría de la posmodernidad* y desarrollar un análisis de la cultura contemporánea, la teoría francesa nos proporciona principalmente una *arqueología de la modernidad*, una teoría del modernismo en el momento de su agotamiento. Es como si el poder creativo del modernismo hubiera emigrado a la teoría y arribara a una plena conciencia de sí mismo en los textos posestructuralistas: el búho de Minerva levanta vuelo al atardecer. El posestructuralismo ofrece una teoría de la modernidad caracterizada por la *Nachträglichkeit* [posterioridad], en un sentido tanto psicoanalítico como histórico. A pesar de sus vínculos con la tradición del esteticismo modernista, presenta una lectura del modernismo que difiere radicalmente de la efectuada por la nueva crítica, Adorno o Greenberg. No se trata ya del modernismo de la "era de la angustia", el modernismo ascético y torturado de Kafka, un modernismo de negatividad y alienación, ambigüedad y abstracción, el modernismo de la obra de arte concluida y cerrada. Se trata en cambio de un modernismo de transgresión lúdica, de un entramado infinito de textualidad, un modernismo seguro de su rechazo de la representación y la realidad, de su negación del sujeto, de la historia y del sujeto de la historia; un modernismo absolutamente dogmático en la recusación de la presencia y en el elogio de las interminables ausencias, aplazamientos, postergaciones e indicios que producen, presumiblemente, no angustia sino, en los términos de Roland Barthes, *jouissance* [goce].

Pero si el posestructuralismo admite ser considerado como el *revenant* del modernismo bajo el disfraz de la teoría, enton-

ces sería precisamente esta característica la que lo convierte en posmoderno. Es un posmodernismo que funciona menos como rechazo del modernismo que como una lectura retrospectiva que, en ciertos casos, es plenamente consciente de las limitaciones del modernismo y del fracaso de sus ambiciones políticas. El dilema del modernismo ha sido su ineptitud –aun con sus mejores intenciones– para montar una crítica eficaz de la modernidad y de la modernización burguesa. El destino de la vanguardia histórica ha demostrado cómo el arte moderno, incluso cuando se aventura más allá del arte por el arte, fue obligado a regresar finalmente a la esfera estética. De este modo, el gesto del posmodernismo –hasta el grado de abandonar toda pretensión de crítica que vulnere los límites de los juegos del lenguaje, de la epistemología y la estética– parece por lo menos plausible y lógico. Libera al arte y la literatura de esa sobrecarga de responsabilidades –cambiar la vida, cambiar la sociedad, cambiar el mundo– que hizo naufragar a la vanguardia histórica y que pervivió en Francia en las décadas del cincuenta y sesenta encarnada en la figura de Jean-Paul Sartre. Considerado desde esta perspectiva, el posestructuralismo parece sellar el proyecto modernista que, aun limitándose a la esfera estética, sostiene siempre la visión de una redención de la vida moderna a través de la cultura. El hecho de que tal visión sea ahora imposible de defender puede ser algo que se encuentre en el centro de la condición posmoderna, e invalidar finalmente la tentativa posestructuralista de rescatar el modernismo para los años finales del siglo veinte. Como sea, todo empieza a sonar ligeramente falso cuando el posmodernismo se presenta –y así ocurre frecuentemente en los textos norteamericanos– como la novísima vanguardia de la "crítica", adoptando irónicamente, en su *Selbstverständnis* institucional, la clase de postura teleológica que el propio posestructuralismo criticó tanto.

Pero aun cuando esta pretensión de vanguardismo académico no es el tema en cuestión, es lícito preguntarse si la autolimitación, teóricamente fundamentada, al lenguaje y la textualidad, no ha sido en realidad un precio demasiado alto, y si no es justamente esta autolimitación (con todo lo que implica) aquello que hace que el modernismo posestructuralista parezca la atrofia de un esteticismo precedente antes que su transformación innovadora. Digo atrofia porque el esteticismo finisecular europeo podía todavía confiar en establecer un reino de la belleza en oposición a lo que se percibía como las vulgaridades de la vida cotidiana burguesa, un paraíso artificial absolutamente hostil a la política oficial y al tipo de jingoísmo conocido en Alemania como *Hurrapatriotismus*. Sin embargo, esta función resistente del esteticismo resulta sumamente difícil de mantener en una época en que el capital ha convertido lo estético en mercancía bajo la forma de la publicidad. En la era de la estética de la mercancía, el propio esteticismo se ha vuelto cuestionable en cuanto estrategia de resistencia o hibernación. Insistir en la función resistente de la *écriture* y en la ruptura de los códigos lingüísticos cuando continuamente la publicidad está rodeada de estrategias modernistas y vanguardistas domesticadas me parece equivalente a quedar cautivo de esa sobreestimación de la *function* transformadora del arte que constituye la marca de la era modernista anterior. A menos, naturalmente, que la *écriture* sea practicada como un juego de abalorios en un aislamiento feliz, resignado o cínico, lejos del llamado del reino de la realidad.

Tomemos al último Roland Barthes⁴⁶. Su libro *El placer del texto* se ha convertido en una formulación central, casi

⁴⁶ No tengo la intención de reducir a Barthes a las posiciones adoptadas en su última obra. Sin embargo, el éxito del libro en Estados Unidos me autoriza a tratarlo como un síntoma o, si se quiere, como una "mythologie"

canónica, de lo posmoderno para muchos críticos literarios norteamericanos que prefieren no recordar que veinte años antes Susan Sontag había reclamado ya una erótica del arte destinada a reemplazar el proyecto sofocante de la interpretación académica. Sean cuales fueren las diferencias entre la *jouissance* de Barthes y la erótica de Sontag, el gesto de esta última fue, en su momento, relativamente radical precisamente porque insistía en la presencia, en la experiencia sensual de los artefactos culturales; porque atacaba un canon sancionado socialmente cuyos valores principales eran la objetividad y la distancia, la frialdad y la ironía, y porque autorizaba el vuelo desde los elevados horizontes de la alta cultura hacia las tierras bajas del pop y el camp.

Barthes, en cambio, se siente seguro en el canon modernista y de la alta cultura, manteniendo una equidistancia de la derecha reaccionaria que defiende los placeres antiintelectuales y el placer del antiintelectualismo, y de la izquierda aburrida que privilegia el conocimiento y el compromiso y desprecia el hedonismo. La izquierda parece ciertamente haber olvidado, como observa Barthes, los cigarros de Marx y Brecht⁴⁷. Pero más allá de que los cigarros puedan ser o no significantes del hedonismo, Barthes mismo parece olvidar la constante y premeditada inmersión de Brecht en la cultura popular y de masas. La distinción de Barthes —muy antibrechtiana⁴⁸— entre *plaisir* y *jouissance* repite uno de los *topoi* más desgastados de la estética modernista y de la cultura burguesa: están los placeres bajos para el populacho, por ejemplo la cultura de masas, y está luego la *nouvelle cuisine* del placer del texto, de la *jouissance*.

⁴⁷ Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, Nueva York, Hill and Wang, 1975, p. 22.

⁴⁸ Véase Tania Modleski, "The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory", texto presentado en una conferencia sobre cultura de masas, Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin-Milwaukee, abril de 1984.

El propio Barthes describe la *jouissance* como una "praxis de mandarín"⁴⁹, como un retiro consciente, y define a la cultura de masas moderna sencillamente como *petit-bourgeois*. De esta manera, su valoración de la *jouissance* se funda en la adopción de esa visión tradicional de la cultura de masas que la derecha y la izquierda, a las cuales rechaza tan enérgicamente, han compartido a lo largo de varias décadas.

Esto resulta particularmente explícito en *El placer del texto*, donde se lee: "La forma bastarda de la cultura de masas es la repetición vergonzosa: se repiten los contenidos, los esquemas ideológicos, la confusión de las contradicciones, pero se varían las formas superficiales: nuevos libros, nuevos programas, nuevos films, fenómenos diversos pero siempre el mismo significado"⁵⁰. Adorno podría haber escrito esta frase, palabra por palabra, en los años cuarenta. Pero nadie ignora que la de Adorno era una teoría del modernismo, no del posmodernismo. ¿O sí lo era? En vista del voraz eclecticismo del posmodernismo, desde hace un tiempo se ha puesto de moda incluir a Adorno y Benjamin en el canon de posmodernistas *avant la lettre*, verdaderamente un caso de escritura crítica sin interferencias de conciencia histórica alguna. La proximidad de ciertos enunciados fundamentales de Barthes con la estética modernista podría hacer plausible tal relación. Pero uno podría dejar de hablar del posmodernismo y tomar el texto de Barthes como lo que es: una teoría del modernismo que transforma el estiércol de la desilusión política posterior al 68 en el oro del goce estético. La melancólica ciencia de la teoría crítica se transformó milagrosamente en una "gaya ciencia", pero todavía es en esencia una teoría de la literatura modernista.

⁴⁹ Barthes, *The Pleasure of the Text*, p. 38.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 41 f.

Tanto Barthes como sus fans norteamericanos descartan la noción de negatividad sustituyéndola por la de juego, goce, *jouissance*, es decir, por una forma supuestamente crítica de afirmación. Pero la distinción misma entre la *jouissance* proporcionada por los modernistas, el *writerly text* y el mero placer (*plaisir*) provisto por "el texto que satisface, colma y garantiza la euforia"⁵¹, reintroduce por la puerta trasera la misma división cultura alta/cultura baja y el mismo tipo de valoraciones constitutivas del modernismo clásico. La negatividad de la estética de Adorno se fundaba en la conciencia de las depravaciones mentales y sensuales de la cultura de masas moderna y su implacable hostilidad hacia la sociedad que necesita de esas depravaciones para reproducirse a sí misma. La apropiación eufórica de la *jouissance* barthesiana en Estados Unidos se afirma en la ignorancia de tales problemas y en el goce, como los *yuppies* de mediados de los años ochenta, de los placeres del *connoisseurisme* escritural y la elitización textual. Tal vez sea ésta una de las razones por las que Barthes ha tocado un centro nervioso en la academia norteamericana de los años de Reagan, que lo convirtió en el niño mimado que abandonó finalmente su radicalismo inicial para abrazar los placeres más refinados de la vida, perdón, del texto⁵². Pero los problemas que plantea un modernismo de la negatividad no se resuelven saltando de la angustia y la alienación a la *jouissance*. Ese salto no consigue sino disminuir y rebajar las experiencias clave de la modernidad articuladas en el arte y la literatura, sigue ligado al paradigma modernista a través de su simple inversión y ayuda muy poco a dilucidar el problema de lo posmoderno.

⁵¹ *Ibid.*, p. 14.

⁵² Así, el destino del placer según Barthes fue discutido extensamente en un foro de la Convención MLA de 1983, mientras que, en una sesión sobre el futuro de la crítica literaria, varios ponentes exaltaron la aparición de una nueva crítica histórica.

Así como las distinciones teóricas de Barthes entre *plaisir* y *jouissance*, entre *writerly* y *readerly text*, permanecen en la órbita de la estética modernista, también las nociones posestructuralistas predominantes acerca del autor y la subjetividad repiten proposiciones conocidas ya en el modernismo. Bastarán unos breves comentarios.

En una discusión sobre Flaubert y el texto escritural, es decir, modernista, Barthes escribe: "Él [Flaubert] no detiene el juego de los códigos (o lo detiene parcialmente), de manera que (y aquí está sin duda la prueba de la escritura) *no se sabe nunca si es responsable de lo que escribe* (si hay un sujeto *detrás* de su lenguaje); porque el ser de la escritura (el sentido del trabajo que la constituye) es impedir que se responda a la pregunta *¿Quién habla?*"⁵³. Una negación igualmente prescriptiva de la subjetividad del autor subyace también en el análisis del discurso de Foucault, quien cierra su influyente ensayo "¿Qué es un autor?" preguntando retóricamente: "¿qué importa quién habla". El "murmullo de la indiferencia"⁵⁴ de Foucault afecta tanto al sujeto que escribe como al sujeto que habla, y el debate alcanza toda su fuerza polémica con la proposición antihumanista, heredada del estructuralismo, de "la muerte del sujeto". Pero nada de esto va más allá de ser una elaboración ulterior de la crítica modernista de las nociones idealistas y románticas de autor y autenticidad, de originalidad e intencionalidad, de subjetividad egocéntrica e identidad personal. Desde una posición posmoderna —y después de haber atravesado el purgatorio modernista—, yo plantearía otro tipo de preguntas: ¿No se encuentra la posición de la "muerte del sujeto/autor" limitada a ser la mera inversión de esa misma ideología que glorifica inva-

⁵³ Roland Barthes, *S/Z*, Nueva York, Hill and Wang, 1974, p. 140.

⁵⁴ Michel Foucault, "What Is an Author?", en *language, counter-memory, practice*, Ithaca, Cornell University Press, 1977, p. 138.

riablemente al artista como genio, ya sea con fines comerciales o por convicción y hábito? ¿No se ha fragmentado a sí misma la modernización capitalista, y disuelto la categoría de autor y la subjetividad burguesa, convirtiendo entonces en quijotescos los ataques a esas nociones? Y, por último, ¿no tiró por la borda el propio posestructuralismo, al negar lisa y llanamente al sujeto, la posibilidad de recusar la *ideología del sujeto* (en cuanto masculina, blanca y de clase media) desarrollando nociones de subjetividad alternativas y diferentes?

Impugnar la validez de la pregunta ¿quién escribe?, o ¿quién habla?, no es ya en 1984 una posición radical. Duplica en el nivel de la estética y la teoría lo que el capitalismo en cuanto sistema de relaciones de cambio produce tendenciosamente en la vida cotidiana: la negación de la subjetividad en el proceso mismo de su constitución. El posestructuralismo ataca entonces la apariencia de la cultura capitalista —la escritura individualista—, pero omite su esencia; al igual que el modernismo, está siempre menos opuesto que en sintonía con los procesos reales de modernización.

Los posmodernos han reconocido este dilema. Combaten la letanía modernista de la muerte del sujeto a partir de nuevas teorías y prácticas de sujetos que hablan, escriben y actúan⁵⁵. El problema de cómo los códigos, textos, imágenes y otros dispositivos culturales constituyen la subjetividad se deja siempre de lado como una cuestión histórica. Y postular la cuestión de la subjetividad no porta ya el estigma de caer en la trampa de la ideología pequeñoburguesa; el discurso de la subjetividad ha

⁵⁵ Este desplazamiento del interés hacia problemas vinculados con la subjetividad está presente también en textos posestructuralistas posteriores, por ejemplo en el trabajo de Kristeva acerca de lo simbólico y lo semiótico, y en la obra de Foucault sobre la sexualidad. Sobre la relevancia de la obra de Kristeva en el contexto norteamericano, véase Alice Jardine, "Theories of the Feminine", *Enlittic*, 4:2, otoño de 1980, pp. 5-15.

cortado amarras con el individualismo burgués. No es un accidente que las cuestiones de la subjetividad y el autor hayan resurgido con violencia en el texto posmoderno. Después de todo, *¿*importa quién habla o escribe.

Recapitulando, entonces, nos encontramos frente a la paradoja de que un cuerpo de teorías del modernismo y la modernidad, desarrollado en Francia desde los años sesenta, se ha juzgado en Estados Unidos como la encarnación de lo posmoderno en la teoría. En cierto sentido, esta evolución sigue una lógica perfecta. Las lecturas posestructuralistas del modernismo resultan suficientemente nuevas y estimulantes como para considerarlas de algún modo más allá del modernismo en los términos en los que se lo había percibido anteriormente. La crítica posestructuralista en Estados Unidos cede entonces a las presiones reales de lo posmoderno. Pero en contra de cualquier fusión del posestructuralismo con lo posmoderno debemos insistir en la no identidad esencial de ambos fenómenos. También en Norteamérica, el posestructuralismo ofrece una teoría del modernismo y nunca una teoría de lo posmoderno.

En cuanto a los propios teóricos franceses, muy raramente hablan de lo posmoderno. *La condition postmoderne* de Lyotard es, no debemos olvidarlo, la excepción, no la regla⁵⁶. Aquello que analizan explícitamente los intelectuales franceses y sobre lo cual reflexionan es *le texte moderne y la modernité*. Cuando se refieren a lo posmoderno, como en los casos de Lyotard y Kristeva⁵⁷, el tema parece haber sido suge-

⁵⁶ Jean François Lyotard, *La condition postmoderne*, París, Minit, 1979. Traducción inglesa: *The Postmodern Condition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

⁵⁷ La traducción inglesa de *La condition postmoderne* incluye el ensayo, importante para el debate estético, "Answering the Question: What is Postmodernism?". Para la afirmación de Kristeva sobre lo posmoderno, véase "Postmodernism?", *Bucknell Review*, 25:11, 1980, pp. 136-141.

rido por los amigos norteamericanos, y la discusión retorna casi invariablemente a los problemas de la estética modernista. Para Kristeva, el problema del posmodernismo es el problema de cómo algo puede ser escrito en el siglo veinte y cómo podemos hablar acerca de esta escritura. Kristeva llega a observar que el posmodernismo es "esa literatura que se escribe a sí misma con la intención más o menos consciente de expandir lo significable y en consecuencia el reino de lo humano"⁵⁸. Con la formulación batailliana de la escritura como experiencia de los límites, ve la escritura, desde Mallarmé y Joyce, Artaud y Burroughs, como la "exploración de la típica relación imaginaria, la de la madre, a través del aspecto más radical y problemático de la relación: el lenguaje"⁵⁹. El de Kristeva es un abordaje novedoso y fascinante de la literatura modernista, un abordaje que se concibe además como intervención política. Sin embargo, no avanza en la indagación de las diferencias entre modernidad y posmodernidad. No sorprende entonces que Kristeva comparta todavía con Barthes y los teóricos clásicos del modernismo la aversión a los medios de comunicación cuya función, según ella afirma, es colectivizar todos los sistemas de signos para reforzar la tendencia general de la sociedad contemporánea a la uniformidad.

Lyotard, que al igual que Kristeva y a diferencia de los deconstruccionistas es un pensador político, define lo posmoderno en su ensayo "Respuesta a la pregunta: ¿qué es el posmodernismo?" como un estadio recurrente dentro de lo moderno mismo. Apela a lo sublime kantiano para presentar una teoría de lo irrepresentable, esencial en la literatura y el arte modernos. Singularmente importante resulta su interés en rechazar la representación, ligada al terror y al totalitaris-

⁵⁸ Kristeva, "Postmodernism?", p. 137.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 139.

mo, y su exigencia de experimentación radical en las artes. A primera vista, el regreso a Kant parece razonable en el sentido de que la autonomía estética de Kant y la "complacencia desinteresada" se encuentran en el umbral de una estética modernista, en la articulación crucial de esa diferenciación de esferas que ha sido tan importante en el pensamiento social, de Weber a Habermas. Y sin embargo, este regreso a lo sublime kantiano pasa por alto la fascinación del siglo dieciocho con lo sublime del universo, el cosmos, que expresa justamente ese deseo de totalidad que Lyotard abomina y critica insidiosamente en la obra de Habermas⁶⁰. Acaso el texto de Lyotard dice aquí más de lo que significa. Si históricamente el sentimiento de lo sublime contiene un deseo secreto de totalidad, entonces lo sublime según Lyotard puede acaso leerse como la tentativa de totalizar la esfera estética fusionándola con las demás esferas de la vida, suprimiendo las diferencias entre la esfera estética y el mundo vital en las que Kant insistía. En cualquier caso, no es una coincidencia que los primeros modernos en Alemania, los románticos de Jena, formaran su estrategia estética del fragmento precisamente como un rechazo de lo sublime que había devenido para ellos en signo de la falsedad de la adaptación burguesa a la cultura absolutista. Aun en la actualidad, lo sublime no ha perdido su relación con el terror al que, según la lectura de Lyotard, se opone. Porque qué sería, más sublime e irrepresentable que el holocausto nuclear, la bomba como el significante de un sublime final. Pero aparte de la cuestión de si lo sublime constituye o no una categoría estética adecuada para teorizar acerca del arte y la literatura contemporáneos, es evidente que en el

⁶⁰ De hecho, *La condition postmoderne* no es sino un ataque constante a las tradiciones políticas e intelectuales del iluminismo, encarnadas para Lyotard en la obra de Jürgen Habermas.

ensayo de Lyotard lo posmoderno en cuanto fenómeno estético no es considerado algo distinto del modernismo. La crucial distinción histórica que Lyotard ofrece en *La condition postmoderne* es la que separa los *métarécits* de la liberación (la tradición francesa de la modernidad iluminista) y de la totalidad (la tradición alemana hegeliana/marxista) por un lado, y el discurso experimental modernista de los juegos del lenguaje por el otro. La modernidad iluminista y sus consecuencias son enfrentadas contra el modernismo estético. Como ha hecho notar Fred Jameson⁶¹, la ironía de todo esto es que el compromiso de Lyotard con la experimentación radical se encuentra políticamente "más íntimamente ligado a la concepción de la naturaleza revolucionaria del modernismo que Habermas de la Escuela de Frankfurt".

Sin duda existen, histórica e intelectualmente, razones específicas para la resistencia francesa al reconocimiento del problema de lo posmoderno en cuanto problema histórico de fines del siglo veinte. Al mismo tiempo, la fuerza de la relectura francesa del modernismo está conformada también por las presiones de los sesenta y setenta, y ha planteado las cuestiones clave pertinentes a la cultura de nuestra época. Pero ha hecho muy poco para iluminar una emergente cultura posmoderna, y no ha demostrado interés por muchos de los más prometedores experimentos artísticos de la actualidad. La teoría francesa de los sesenta y setenta nos ofreció una poderosa pirotecnia que sirve para iluminar un segmento decisivo en la historia del modernismo, pero que, como sucede con los fuegos de artificio, se extinguió. De hecho, esta idea es confirmada nada menos que por Michel Foucault, quien a fines de los años setenta criticaba, por la limitación del pro-

⁶¹ Fredric Jameson, "Foreword" a Lyotard, *The Postmodern Condition*, p. XVI.

yecto, su fascinación inicial con el lenguaje y la epistemología: "La implacable teorización de la escritura que presenciamos en los sesenta no fue indudablemente sino un canto de cisne"⁶². El canto de cisne del modernismo. Y, en cuanto tal, un momento ya de lo posmoderno. En mi opinión, esta visión foucaultiana del movimiento intelectual de los sesenta como canto de cisne se encuentra más cerca de la realidad que su reescritura norteamericana, durante los setenta, como la última vanguardia.

¿Adónde va el posmodernismo?

La historia cultural de los setenta todavía espera ser escrita. Y en esa historia los diversos posmodernismos en arte, literatura, danza, teatro, arquitectura, cine, video y música tendrán que ser discutidos aisladamente y en detalle. Me gustaría proponer ahora un marco o armazón que permita relacionar algunos cambios políticos y culturales recientes con el posmodernismo, cambios que se encuentran afuera de la red conceptual de "modernismo/vanguardismo" y que muy raramente han sido incorporados al debate en torno del posmodernismo⁶³.

Considero que las artes contemporáneas —en el más amplio sentido posible, ya se definan posmodernistas o desprecien ese rótulo— no pueden concebirse ya como otra fase en la secuencia de los movimientos modernistas y vanguardistas que comenzó en París hacia 1850 y 1860 y que mantuvo un

⁶² Michel Foucault, "Truth and Power", en *Power/Knowledge*, Nueva York, Pantheon, 1980, p. 127.

⁶³ La principal excepción es Craig Owens, "The Discourse of Others", en Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic*, p. 65-98.

ethos de progreso cultural y vanguardismo a lo largo de toda la década de 1960. En este nivel, el posmodernismo no puede ser considerado una mera secuela del modernismo, el último escalón de la interminable revuelta del modernismo en contra de sí mismo. La sensibilidad posmoderna de nuestra época difiere *tanto* del modernismo *como* del vanguardismo precisamente porque plantea la cuestión del conservadurismo y la tradición cultural como tema estético y político. No siempre lo hace con éxito y, en cambio, no pocas veces lo hace utilitariamente. Sin embargo, mi hipótesis central respecto del posmodernismo contemporáneo es que opera en un campo de tensión entre la tradición y la innovación, entre la cultura de masas y el arte elevado, en el cual los segundos términos no pueden arrogarse privilegio alguno sobre los primeros, un campo de tensión que no puede concebirse en términos de progreso versus reacción, izquierda versus derecha, presente versus pasado, modernismo versus realismo, abstracción versus representación, vanguardia versus kitsch. El hecho de que estas dicotomías —centrales en los análisis clásicos del modernismo— se hayan desmembrado es parte de la transformación que he intentado describir. La transformación podría presentarse también en los siguientes términos: el modernismo y la vanguardia estuvieron siempre estrechamente ligados a la modernización social e industrial. Se vinculaban con ésta en cuanto cultura resistente, sí, pero extraían sus energías, igual que "El hombre de la multitud" de Poe, de su proximidad con la crisis originada por la modernización y el progreso. La modernización —tal era la creencia generalizada, aun cuando la palabra no circulara todavía— debía ser superada. Existía la visión de emerger en otro lado. La modernización era un drama a escala mundial representado sobre los escenarios de Europa y Norteamérica, protagonizado por el mítico hombre

moderno, y con el arte moderno funcionando como fuerza motriz, según Saint-Simon había vislumbrado ya en 1825. Estas visiones heroicas de la modernidad y del arte como fuerza de cambio social (o, en todo caso, resistencia a un cambio indeseado) son cosas del pasado, admirables sin duda, pero ya no en consonancia con la sensibilidad actual, excepto quizás con una emergente sensibilidad apocalíptica que sería la otra cara del heroísmo modernista.

Visto desde esta perspectiva, el posmodernismo representa en su nivel más profundo no sólo otra crisis del ciclo perpetuo de auge y fracaso, agotamiento y renovación que ha caracterizado el itinerario de la cultura modernista. Representa más bien un nuevo tipo de crisis *de* esa cultura modernista en sí misma. Naturalmente, esta idea ha sido formulada anteriormente, y el fascismo fue de hecho una crisis formidable *de* la cultura modernista. Pero el fascismo no fue nunca la alternativa a la modernidad que pretendió ser, y la situación actual es muy distinta de aquella de la República de Weimar y su agonía. Recién hacia los años setenta pudieron abordarse con agudeza los límites históricos del modernismo, la modernidad y la modernización. La sensación creciente de que no estamos destinados a *completar* el proyecto de la modernidad (la frase es de Habermas) y que no necesariamente debemos caer en la irracionalidad o el frenesí apocalíptico; la sensación de que el arte no persigue exclusivamente algún *telos* de abstracción, no representación y sublimidad: todo esto ha abierto una cantidad de posibilidades para las tentativas creadoras de la actualidad, y en cierto sentido ha modificado también nuestra imagen del modernismo. En lugar de ceñirnos a una historia unívoca del modernismo que lo interpreta como un despliegue lógico hacia alguna meta imaginaria, que se funda entonces en una serie de exclusiones, empezamos a explorar

sus contradicciones y contingencias, sus tensiones y resistencias internas a su propio avance. El posmodernismo está muy lejos de volver obsoleto al modernismo. Al contrario, arroja sobre éste una nueva luz y se apropia de muchas de sus estrategias y técnicas, insertándolas y haciéndolas funcionar en nuevas constelaciones. Lo que se ha vuelto obsoleto son, sin embargo, las codificaciones del modernismo en el discurso crítico que, aunque de manera subliminal, se basan en una visión teleológica del progreso y la modernización. Irónicamente, estas codificaciones normativas y por lo general reduccionistas han preparado el terreno para ese repudio del modernismo que circula con el nombre de lo posmoderno. Confrontado con la crítica que dictamina que tal o cual novela no está a la altura de la última técnica narrativa, que es regresiva, atrasada y poco interesante, el posmodernista tiene sin duda razón cuando rechaza el modernismo. Pero tal rechazo afecta solamente a esa tendencia en el interior del modernismo que se ha codificado en un rígido dogma, no al modernismo en cuanto tal. En cierto sentido, la historia del modernismo y el posmodernismo es como la historia del erizo y la liebre: la liebre no podía ganar porque había más de un erizo. Pero aun así la liebre corría mejor...

La crisis del modernismo es algo más que la mera crisis de esas tendencias dentro de él que lo ligan a la ideología de la modernización. En la era del capitalismo tardío, se advierte también una crisis en la relación del arte con la sociedad. El modernismo y la vanguardia le atribuían al arte un status privilegiado en los procesos de cambio social. Incluso el retraimiento esteticista de la preocupación por el cambio social está todavía atado a esta idea a partir de su negación del status quo y la construcción de un paraíso artificial de belleza exquisita. Cuando el cambio social pareció estar más allá de toda

comprensión o adoptó una dirección no deseada, el arte fue también valorado como la única voz auténtica de crítica y protesta, aun cuando se cerraba sobre sí mismo. Los análisis clásicos del modernismo confirman este hecho. Admitir que se trataba de ilusiones heroicas —acaso ilusiones necesarias en la lucha del arte por una supervivencia digna en la sociedad capitalista— no implica en modo alguno negar la importancia del arte en la vida social.

Pero la carrera del modernismo con la sociedad de masas y la cultura de masas así como con el ataque de la vanguardia al arte elevado en cuanto sistema de apoyo de la hegemonía cultural tuvo lugar siempre en el pedestal del arte elevado. Y es ciertamente el lugar adonde se ha instalado la vanguardia después de su fracaso, en los años veinte, en su intento por crear un espacio más amplio para el arte en la vida social. Seguir exigiendo hoy que el arte elevado abandone el pedestal y sea reubicado en alguna otra parte, es enunciar el problema en términos obsoletos. El pedestal del arte elevado y la alta cultura no ocupa ya el lugar privilegiado que tuvo antes, de la misma manera que la cohesión de la clase que erigió sus monumentos en ese pedestal pertenece al pasado. Las tentativas conservadoras orientadas a restaurar la dignidad de los clásicos de la civilización occidental —desde Platón hasta los modernistas tardíos, pasando por Adam Smith— y hacer que los estudiantes vuelvan a las bases constituye una buena prueba de esta situación. No estoy diciendo que el pedestal del arte elevado no exista más. Claro que existe. Pero no es lo que era. Desde los años sesenta, las actividades artísticas se han vuelto más difusas y difíciles de encerrar en categorías o instituciones estables como la academia, el museo e incluso el circuito de galerías. Para algunos, esta dispersión de las prácticas artísticas y culturales implicará una sensación de pérdida y desorienta-

ción; otros la experimentarán como una nueva libertad, una liberación cultural. Ninguno estará del todo equivocado. Pero reconozcamos que no fue solamente la reciente teoría o crítica lo que privó de su papel hegemónico a los análisis exclusivos, totalizadores y unívocos del modernismo. Fueron las actividades de los artistas, escritores, cineastas, arquitectos y realizadores lo que nos ha empujado más allá de una estrecha visión del modernismo y nos ha permitido un nuevo abordaje del propio modernismo.

En términos políticos, la erosión del triple dogma modernismo/modernidad/vanguardia se vincula contextualmente a la emergencia de la problemática de la "otredad", que ha irrumpido tanto en la esfera sociopolítica como en la cultural. No puedo discutir aquí las múltiples formas de otredad que surgieron a partir de las diferencias en la subjetividad, género y sexualidad, raza y clase, *Ungleichzeitigkeiten* [asincronías] temporales, y locaciones y dislocaciones geográficas espaciales. Pero sí mencionaré cuatro fenómenos que, estoy convencido, son y seguirán siendo constitutivos de la cultura posmoderna en el tiempo que vendrá.

A pesar de sus nobles aspiraciones y de sus logros, no podemos sino reconocer que la cultura de la modernidad iluminista ha sido también (aunque no exclusivamente) una cultura de imperialismo interno y externo —una lectura que Adorno y Horkheimer habían ensayado ya en los años cuarenta—, y una idea familiar para nuestros antepasados comprometidos en la gran cantidad de luchas contra la modernización rampante. Este imperialismo, que opera dentro y fuera, a nivel micro y macro, no opera ya sin recibir fuertes impugnaciones políticas, económicas y culturales. Queda por saber si estos cuestionamientos presagiarán un mundo más habitable, menos violento y más democrático. No es difícil

ser escéptico. Pero el cinismo iluminista constituye una respuesta tan insuficiente como el entusiasmo cándido por la paz y la naturaleza.

El movimiento de las mujeres ha introducido cambios significativos en la estructura social y en las actitudes culturales que deben defenderse incluso ante el reavivamiento grotesco del machismo norteamericano. Directa e indirectamente, el movimiento feminista nutrió la irrupción de las mujeres como fuerza segura de sí misma y creativa en las artes, la literatura, el cine y la crítica. La manera con la que abordamos ahora los problemas de género y sexualidad, lectura y escritura, subjetividad y enunciación, resulta impensable sin el impacto del feminismo, aun cuando muchas de estas actividades se produjeran a veces en los márgenes o incluso por afuera del movimiento propiamente dicho. La crítica feminista ha contribuido también sustancialmente a las revisiones de la historia del modernismo, no sólo exhumando artistas olvidados sino también analizando el modernismo masculino de manera novedosa. Lo dicho es válido asimismo para las "nuevas feministas francesas" y su teoría de lo femenino en la escritura moderna, si bien suelen insistir en mantener una distancia polémica con el feminismo de tipo norteamericano⁶⁴.

Durante los años setenta, los problemas de la ecología y el medio ambiente se han ahondado hasta convertirse en una vasta crítica de la modernidad y la modernización, una tendencia que es política y culturalmente más poderosa en Alemania que en Estados Unidos. Una nueva sensibilidad ecologista que se manifiesta no solamente en subculturas po-

⁶⁴ Cf. Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1980. Para una visión crítica de la teorías francesas de lo femenino véase la obra de Alice Jardine citada anteriormente y su ensayo "Gynesis", *diacritics*, 12:2, verano de 1982, pp. 54-65.

líticas y regionales, en estilos de vida alternativos y en los nuevos movimientos sociales europeos, sino que afecta también el arte y la literatura: la obra de Joseph Beuys, ciertos proyectos de *land art*, la nueva poesía de la naturaleza, el regreso a los dialectos y tradiciones locales. Fue sobre todo gracias a la sensibilidad ecologista que se sometió a un examen crítico a ciertas formas de modernismo y modernización tecnológica.

Se ha tomado cada vez más conciencia de que el encuentro con otras culturas —culturas no europeas, no occidentales— debe hacerse por medios que no sean la conquista o la dominación, como observó hace ya muchos años Paul Ricoeur, y que la fascinación erótica y estética con "el Oriente" y "lo primitivo" —tan sobresaliente en la cultura occidental, incluyendo el modernismo— es extremadamente problemática. Esta conciencia se traducirá en un nuevo tipo de obra intelectual, distinta de la del intelectual modernista que habla con la confianza de encontrarse al filo de época y de estar en condiciones de hablar para otros. La categoría de Foucault del intelectual local y específico, opuesto al intelectual "universal" de la modernidad, puede ser una buena manera de escapar del dilema de estar capturado en nuestra propia cultura y en nuestras propias tradiciones mientras reconocemos al mismo tiempo sus limitaciones.

En conclusión, no es difícil advertir que una cultura posmodernista que surja de estas constelaciones políticas culturales y sociales tendrá que ser un posmodernismo de la resistencia, e incluso de la resistencia a ese posmodernismo de la variedad "todo está bien". La resistencia será siempre específica y dependiente del campo cultural en el que opere. No admite ser definida, *à la Adorno*, en términos de negatividad o no identidad, ni bastará con las letanías de un proyecto colectivo y totalizador. Al mismo tiempo, la propia noción de

resistencia puede resultar problemática en su simple oposición a la afirmación. Después de todo, existen formas afirmativas de resistencia y formas resistentes de afirmación. Pero en este caso puede tratarse menos de un problema semántico que de práctica. Y no debe impedirnos emitir juicios. Cómo puede articularse esta resistencia en obras de arte de tal manera que satisfaga las necesidades de lo político y de lo estético, de los productores y de los receptores, es algo que es imposible de prescribir y que permanecerá abierto a la prueba, el error y el debate. Pero ha llegado el momento de abandonar la dicotomía estéril entre política y estética que dominó durante tanto tiempo los análisis del modernismo, incluyendo la tendencia esteticista dentro del posestructuralismo. La clave es no eliminar la tensión productiva entre lo político y lo estético, entre la historia y el texto, entre el compromiso y la misión del arte. La clave es exaltar esa tensión, redescubrirla y ponerla nuevamente en el centro del arte y de la crítica. Perturbador, el paisaje de lo posmoderno nos envuelve y nos rodea. Limita y abre nuestros horizontes. Es nuestro problema y nuestra esperanza.

ÍNDICE

Introducción 5

PARTE I

Lo otro evanescente: la cultura de masas

1

La dialéctica oculta:
vanguardia-tecnología-cultura de masas 19

2

Adorno al revés:
de Hollywood a Richard Wagner 41

Industria cultural 49

Revisiones marginales:
una lectura de Adorno a contrapelo 57

Prehistoria e industria cultural 62

Richard Wagner:
fantasmagoría y mito moderno 73

Coda 86

3

La cultura de masas como mujer:
lo otro del modernismo 89

PARTE II

Textos y contextos

4

La vamp y la máquina:

Metrópolis, de Fritz Lang 123

La mujer-máquina: una digresión histórica 128

La última fantasía tecnológica:

la creación sin madre 132

Virgen y vamp: el desplazamiento

de la doble amenaza 135

La mirada masculina y la dialéctica

de la disciplina y el deseo 139

El minotauro femenino

como tecnología fuera de control 144

Exorcismo de la máquina hechicera 146

5

Produciendo la revolución:

Mauser, de Heiner Müller, como pieza didáctica 152

6

La política de la identificación:

"Holocausto" y el drama en Alemania Occidental 170

7

Memoria, mito y el sueño de la razón:

Die Ästhetik des Widerstands de Peter Weiss 204

PARTE III

Hacia lo posmoderno

8

La política cultural del pop 245

La crisis del arte burgués: Adorno y Marcuse 249

Warhol y Duchamp:

una digresión en la historia del arte 254

Crítica del pop art 258

El arte como mercancía 260

La polémica Benjamin 264

Hacia una transformación de la vida cotidiana 272

9

La búsqueda de la tradición:

vanguardia y posmodernismo en los años setenta 276

10

El mapa de lo posmoderno 306

Una historia 306

El problema 311

El agotamiento del movimiento modernista 315

Posmodernismo en los años sesenta:

¿una vanguardia norteamericana? 323

Posmodernismo en los años setenta y ochenta 336

Habermas y la cuestión del neoconservadurismo 342

Posestructuralismo: ¿moderno o posmoderno? 355

¿Adónde va el posmodernismo? 372

Esta edición de 2.000 ejemplares
se terminó de imprimir en Grafínor s.a.
Lamadrid 1576, Villa Ballester, en el mes de agosto de 2006