

Raymond Williams,
La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas,
Buenos Aires, Manantial, 1997, 254 páginas.

Para una historia cultural de las vanguardias: historia, metrópoli, política

Hace casi veinte años, al reseñar la obra de Raymond Williams (1921-1988) en ocasión de la publicación en castellano de *Marxismo y literatura*, Carlos Altamirano ensayaba explicaciones sobre la poca fortuna del autor galés para las traducciones locales (la principal razón, el teoricismos francocéntrico de nuestra crítica, con todas las implicaciones que entonces suponía la permanencia del talante estructuralista).¹ Hoy, luego de la expansión que las perspectivas culturales han tenido entre nosotros bajo el influjo destacado, precisamente, de aquella recepción de Williams, se hace mucho menos comprensible que esa situación continúe. Siguen sin traducirse buena parte de sus textos maestros, especialmente *The Long Revolution* (1961) y *The Country and the City* (1973), o la larga y polémica entrevista que mantuvieron con él los miembros de la *New Left Review* (*Politics and Letters*, 1979), textos que circularon intensamente por aquí todos estos años en fotocopias, como insumo básico de los cursos y seminarios (privados, primero, luego en la Universidad) que convirtieron a Williams casi en una contraseña para la

renovación disciplinar de los años ochenta y noventa (esa renovación que afectó a fragmentos de diversas disciplinas –historia, crítica literaria, sociología– y los hizo confluír en la consolidación de una ancha e imprecisa franja de estudios con orientación histórica y cultural). Razón por la cual esta permanente dificultad de una más amplia difusión local constituye ya uno de esos empecinamientos incomprensibles del mundo editorial argentino, actualmente casi sin autonomía de decisión.

Pero esta reseña no pretende elevar una queja. Ocurre que estas aclaraciones son imprescindibles no sólo para señalar el mérito de Manantial por publicar en una estupenda edición *La política del modernismo*, sino para advertir también sobre la rareza de este libro en la obra de Williams, dato difícil de percibir si se toma en cuenta exclusivamente el indigente universo de textos traducidos.

Editado en inglés en 1989, el libro es una colección póstuma de ensayos cuyo núcleo principal está unificado temáticamente por la preocupación por el modernismo (es decir, en la tradición cultural inglesa, la renovación estética vanguardista, aunque la traducción mecánica de “modernismo” por

“vanguardia” no resolvería los problemas que suelen aparecer en castellano entre ambos conceptos, y que también se plantean los textos ingleses). Williams había dejado entre sus papeles varios borradores de plan para organizar, bajo el título “La política del modernismo”, una serie de artículos y conferencias que venía realizando en los últimos años; Tony Pinkney, el compilador, siguió su guía con los artículos que pudo reunir o las conferencias que pudo reconstruir (“Contra los nuevos conformistas”, el subtítulo del libro, era en realidad uno de los capítulos previstos que Williams no llegó a escribir y que el compilador decidió incorporar al título como sugerencia del tono contestatario de varios pasajes), a los que sumó otros artículos, más alejados de ese núcleo (en tiempo y temática), sobre problemas de teoría y política cultural, y un largo diálogo con Edward Said, introduciendo todo con un magnífico ensayo del propio Pinkney sobre, precisamente, Williams y el modernismo.

La principal rareza de esta obra de Williams, entonces, tiene que ver con el tema: el

¹ Carlos Altamirano. “Raymond Williams: proposiciones para una teoría social de la cultura”, *Punto de Vista*, No. 11, Buenos Aires, marzo-junio de 1981.

historicismo, el culturalismo y el organicismo williamsianos, su socialismo reformista, su gusto por el análisis de la literatura realista inglesa como principal cantera de donde extraer las *estructuras de sentimiento* que le permitan realizar conexiones sumamente productivas entre arte y sociedad; su gusto por las relaciones matizadas, que le llevó a formular las nociones de *dominante*, *residual* y *emergente* para explicar el modo en que una cultura está atravesada en cada situación histórica por diferentes dimensiones temporales; es decir, tanto su predisposición política y teórica como sus preferencias historiográficas parecerían diametralmente opuestas a esta preocupación tardía por las vanguardias estéticas, sinónimo de ruptura cultural abrupta, de puesta en crisis del *continuum* temporal, de oposición radical a las instituciones, etcétera.

La segunda rareza está conectada con ésta: a pesar de ser un libro prefigurado por el propio Williams, parece en verdad una ilustración de las hipótesis del compilador, prácticamente el único que había reparado en el interés de Williams por el modernismo y la vanguardia, y logra tejer con esa relación firmes e inteligentes hipótesis que se convierten, en este marco, en una pieza clave de la comprensión del libro –y, podría decirse, también comprensión retrospectiva, desde la luz tan particular que ofrece este tema marginal en la obra de Williams, de toda su producción–.² Creo, por mi

parte, que la contrastación de las premisas williamsianas con el problema de las vanguardias ofrece un campo de pruebas excepcional para la historia cultural, en uno de los temas más reacios a ser historizados, más pendientes todavía de debates no saldados de la teoría estética y la política, entreverados confusamente con la propia materia histórica y cultural a lo largo de todo el siglo XX.

Es conveniente, por lo tanto, comenzar el análisis del libro por su introducción. Pinkney debe discutir, ante todo, la identificación habitual de Williams como crítico lukácsiano (digamos, reductivamente, como crítico realista antimodernista), porque contra ella se estrellaría cualquier interés por las vanguardias. Uno de los mejores pasajes de la introducción es aquel en que Pinkney analiza las diferentes posibilidades de periodización/clasificación del modernismo (“el más frustrantemente inespecífico, el más recalcitrantemente *no* periodizador de todos los grandes ‘ismos’ o conceptos de la historia del arte”). Puntualiza tres modalidades básicas en la historia de la crítica: un análisis temático, que identifica al modernismo con la adopción de las nuevas problemáticas de la época moderna (el dinamismo y la velocidad del mundo industrial-urbano, la intensidad de una nueva vida interior que multiplica las posibilidades del yo, etc.); un análisis formal, interno, sobre los recursos del lenguaje ya no como celebración sino como reacción cultural frente

a las transformaciones del mundo moderno; y, frente a estas dos modalidades, que acuden en rigor a las propias ideologías internas del modernismo para valorarlo (y que en función de ello terminarían por disolver las diferencias entre romanticismo y modernismo), una modalidad “externa”, que ve en los acontecimientos sociales y políticos la clave de las transformaciones estéticas y culturales. En esta última modalidad sobresale con nitidez el “caso de 1848”, tanto en las versiones antimodernistas –la paradigmática de Lukács, que ve en la finalización del papel revolucionario de la burguesía el inicio de una decadencia que culmina en las vanguardias–, como en las más sofisticadas versiones proclives al modernismo –la de Roland Barthes, por ejemplo, que ve en la experimentación formal una práctica de resistencia que pone en acto la pérdida de universalidad de la burguesía después de las barricadas–.

De acuerdo con Pinkney, el valor de la obra de Williams consiste en haber eludido esas versiones polares; con sagacidad, pone como prueba el uso insistente en los títulos de los libros de Williams de la conjunción “y” como intento de “volver a juntar las piezas diseminadas del rompecabezas de nuestro ser social”. En el

² Cf., además de la Introducción del libro, Tony Pinkney, “Raymond Williams and the ‘two faces of Modernism’”, en Terry Eagleton (ed.), *Raymond Williams. Critical Perspectives*, Boston, Northeastern University Press, 1989.

caso del modernismo, esto significa que Williams no intentará definirlo ni en su propia ideología ni en lo exterior del acontecimiento político, sino “en la *zona intermedia* de la experiencia urbana”, en una *estructura de sentimiento* previa a la formalización de una doctrina estética o del acto político. Ya veremos la importancia de esta localización metropolitana de la vanguardia; notemos por ahora que también supone una periodización específica (podríamos decir, clásica), que distancia al modernismo del romanticismo (el modernismo corresponde en esta versión a la formación madura de la metrópolis imperial y capitalista, entre 1890 y el período de entreguerras) y, dentro del modernismo, a la vanguardia (la vanguardia estará definida por la búsqueda de ruptura radical con las instituciones y con el propio Arte como institución). De tal modo, y aunque es indudable la matriz lukácsiana en Williams, éste no habría identificado en el realismo una solución a la disyuntiva de la relación arte-sociedad, sino apenas una parte del problema, y, sobre todo, no habría rechazado al modernismo. Por el contrario, Pinkney nos recuerda que Williams estuvo durante su formación juvenil en Cambridge –a finales de los treinta y comienzos de los cuarenta– marcado por una cultura que identificaba socialismo con modernismo y vanguardia: especialmente el cine expresionista, pero también Joyce y Eliot, el surrealismo y el jazz. En todo

caso, el Williams maduro habría reaccionado con una “fase lukácsiana” frente a la funcionalización del modernismo por el capitalismo de posguerra, pero aquella formación juvenil siguió pesando como elemento moderador de las tesis más radicales de Lukács y volvería a aparecer en sus reflexiones ya específicas de los últimos años.

Sobre ellas –y para terminar con la introducción–, Pinkney se preocupa largamente por trazar sus relaciones con algunas de las posiciones teóricas producidas sobre las vanguardias a lo largo del siglo XX (en un arco que recorre las posiciones de Walter Benjamin sobre el cine en los años treinta, la teoría de Peter Bürger en los sesenta, y llega hasta la polémica entre Marshall Berman y Perry Anderson en los ochenta), como para colocar los textos de Williams en el marco del tan agitado debate internacional sobre este tema, buscando, a su modo, refutar las ya tradicionales acusaciones de provincialismo (favorecidas, de paso, por el propio Williams, que en estos textos tardíos jamás menciona otros teóricos ni polemiza directamente con ninguna versión antagonista). Pero si esta “colocación” tiene indudable interés, éste ya está algo alejado del propio Williams y, en verdad, conlleva el riesgo de soslayar el principal rasgo de sus ensayos: Williams no persigue la elaboración de una “teoría de la vanguardia”; lo que expone, y en ello consiste su riqueza, son diversas fases de un programa de análisis

histórico de los episodios vanguardistas desde una perspectiva cultural.

Ya en *Cultura*, escrito poco antes de estos ensayos, en un muy breve pasaje, Williams delineaba con suma claridad ese programa, señalando que “todavía no se ha emprendido un análisis social completo de los movimientos de vanguardia y muchos de los factores relevantes no han sido establecidos empíricamente”.³ El episodio de las vanguardias y la necesidad de su historización aparecían aquí todavía como “caso” para ejemplificar su teoría cultural; el caso en que las “formaciones culturales” se vuelven paranacionales. De todos modos, aun esquemáticamente, ya se enuncia el núcleo duro de la hipótesis histórica cuidadosamente tramada que buscarán desarrollar los últimos ensayos. Si agregáramos los nuevos elementos que aparecen en éstos al punteo inicial de *Cultura*, podría tentarse la siguiente enumeración: a) los movimientos de vanguardia tienen una base metropolitana, es decir, surgieron en ciudades que se han instalado como centros imperialistas y en las que se ha desarrollado una esfera cultural densa y de relativa autonomía; b) esto fue posible, especialmente, porque las metrópolis son el *medio* de desarrollo de nuevos *medios* públicos de comunicación, el

³ Raymond Williams, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1982, p. 77 (Fontana, 1981).

periodismo, la radio, el cine, con la inversión tecnológica que supusieron y las formas culturales que esa inversión encauzó y que a su vez fue encauzada por ellas; c) la mayor parte de los artistas e intelectuales que contribuyeron a la formación de los movimientos de vanguardia fueron inmigrantes en esas metrópolis, por lo que buena parte de las innovaciones formales podría atribuirse a su relación extrañada con ellas, motivada por la pérdida fulminante de todo el bagaje de signos heredados que cada artista portaba naturalmente (desde la lengua, que como lengua total o parcialmente extranjera también se vuelve un *medio* objetivo, funcional y no cualitativo, hasta los signos visuales y sociales); d) las contradicciones en las condiciones sociales de las metrópolis –concentración de la riqueza y pluralismo interno– crean, además, condiciones especialmente favorables para la emergencia de grupos disidentes en el seno de la burguesía; e) las formaciones de vanguardia, con sus estilos distanciados –la objetivación que realizan en el arte de la metrópolis objetivada–, reflejan a la vez que conforman tipos de conciencia y de práctica fundamentales en el nuevo orden social, signado por la predominancia de lo metropolitano e internacional sobre el estado-nación y por una elevada movilidad cultural; f) los puntos d) y e) muestran el carácter contradictorio de la historia de los movimientos de vanguardia: su carácter

claramente disidente y rupturista frente a las prácticas heredadas y su conversión, sin embargo, en la cultura dominante del período histórico siguiente, en el marco de su funcionalidad –también interna, es decir, producida por sus propios métodos de ruptura– con las lógicas del capitalismo imperialista de posguerra.

El programa es sumamente rico y merece un análisis de sus puntos salientes; pero creo que antes nos plantea un problema. Es evidente que en muchos de los mejores textos recientes sobre el modernismo y la vanguardia hay una tendencia a la bifurcación entre teorías generales (en la línea de Bürger) e historias puntuales (de movimientos o figuras, o de ciudades como “espacio histórico” en el que se producen, a la manera de Carl Schorske), sin que sea fácil vincular unas con otras y sin que sea fácil obtener una evaluación global basada en una historia precisa, con lo cual ambas resultan en algún punto insatisfactorias. El tema de las vanguardias parece tender necesariamente a mantenerse entre una unificación forzada y un desgajamiento en trayectorias prácticamente individuales, que disuelven en potencia la propia idea de vanguardia. La sensación que dejan los trabajos del libro de Williams, a pesar de su fragmentariedad, es que su programa apuntaba a ese hiato; que él creía poder ofrecer con la historia cultural los instrumentos con los cuales llenarlo. En ese sentido, creo que el libro ofrece la posibilidad de utilizar sus aportes en

términos estrictamente historiográficos pero, al mismo tiempo, puede funcionar a la manera de papel de tornasol para evaluar la situación actual del campo de estudio.

Historia

Lo primero que resalta del programa es el reclamo de historicidad en la consideración de la vanguardia, lo que coloca a Williams en el campo de todos aquellos que se han opuesto a la canonización académica del modernismo desde la posguerra, con la consiguiente reducción de lo múltiple y diverso de los movimientos de vanguardia a una “receta” modernista. En varios pasajes de estos trabajos, Williams va a proponer en diferentes términos el “cuestionamiento histórico (de) una ideología hoy dominante y engañosa”, una “versión muy selecta de lo moderno que se propone entonces adueñarse de toda la modernidad” (estas citas son de “¿Cuándo fue el modernismo?”). Buena parte de los mejores textos críticos sobre las vanguardias se escribieron con el mismo espíritu. En los años cincuenta, porque todavía era hegemónica esa canonización de posguerra (digamos, como ejemplo, materializada en el consenso sobre el International Style en arquitectura y la abstracción geométrica en pintura); en los años sesenta, porque la recuperación crítica de experiencias de las vanguardias negadas por aquella canonización (Dadá, el expresionismo, etc.), significó también una actualización

universalista para justificar la revuelta de las neovanguardias (contra esa funcionalización escribió Bürger su *Teoría de la vanguardia* –algo que no parecen advertir quienes utilizan hoy sus categorías para estudiar a esas neovanguardias de los sesenta–, aunque su postulado de ubicar con precisión el fenómeno vanguardista como acontecimiento pasado se tradujo en una nueva y brutal reducción de esa misma experiencia histórica). Pero, después de las infinitas revisiones y recusaciones que sufrió el modernismo desde los setenta, después de que se instaló el consenso sobre su superación *post*, ¿no debería verse como anacrónico en los años ochenta un reclamo de historicidad que se realiza casi en los mismos términos? En verdad, los textos de Williams, el tono irritado con el cual buscan refutar una y otra vez “la recientemente nacida ideología del modernismo”, lejos de ser anacrónicos muestran algo muy central del problema que tratan: la persistencia de esas operaciones sobre el modernismo, su resistencia como categoría a aceptar los trabajos de deconstrucción histórica, certidumbre que debe presidir todo análisis que se proponga volver a intentarlo. Y que, además, nos lleva a los efectos paradójicos del debate modernidad/posmodernidad: la refutación posmoderna basó su eficacia en reproponer como versión del modernismo la propia versión reductiva de aquel modernismo hegemónico –diciendo “mal-mal” donde antes se había

dicho “bien-bien”, como graficó Franco Rella–, vivificándola y legitimándola para poder oponerle la nueva receta superadora. Por eso no es extraño que tanto muchos de quienes hoy critican al modernismo, como muchos de quienes lo defienden, sigan considerándolo a partir de una universalización abstracta de su carácter y sus valores.

Un caso interesante de esta reducción –porque se trata de un texto innovador y complejo– es el exitoso libro de Marshall Berman, *Todo lo sólido se disuelve en el aire*. Se trató de una militante defensa de la modernidad, la que apareció definida como la dialéctica entre la modernización –los procesos duros de transformación, económicos, sociales, institucionales– y el modernismo –las visiones y valores por medio de los cuales la cultura intenta comprender y conducir esos procesos–; dialéctica que para Berman fue muy rica e intensa en el siglo XIX y decayó en el XX por causa de la fragmentación de las esferas (lo que significa, nótese bien, que Berman *opuso* la dialéctica de la modernidad a las vanguardias, dándole a su modo razón a la crítica posmoderna, como si hubiera dicho: “sí, tienen razón, el modernismo de las vanguardias fue muy reductivo, pero eso no fue culpa de la modernidad”). La operación fue muy interesante y permitió ver con mayor sofisticación algunas figuras claves de la modernidad, como Marx. En cierto sentido, fue un nuevo planteo dentro del marco puesto por Max

Weber, en el que los valores culturales hacían de clave para entender el origen de los procesos de transformación moderno-capitalistas; un regreso culturalista a Weber –cristalizado por tanto tiempo en las lecturas funcionalistas–, análogo al que había realizado varios años antes de Berman, con objetivos muy diferentes, Daniel Bell, en su lapidario juicio sobre una modernidad que había perdido sus raíces culturales.⁴

Es indudable el valor polémico que tuvo en su momento la caracterización de Berman: colocar la densidad de la experiencia moderna en la dialéctica modernismo/modernización implicó una ingeniosa oposición al reduccionismo de las lecturas hegemónicas que mezclaban, por conveniencia, pero, sobre todo, por ignorancia, diferentes momentos y vertientes del modernismo, y les transferían las connotaciones propias de los procesos de modernización, proponiendo como novedad –como post-moderno– una serie de claves de lectura de esos procesos que, en verdad, provenían de muchas de aquellas canteras. Pero, aun coincidiendo con la intención de Berman, es evidente que su visión convierte al modernismo en una respuesta “esencial” de la cultura moderna (iniciada con

⁴ Marshall Berman, *Todo lo sólido se disuelve en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988 (Nueva York, 1982); Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1977 (Nueva York, 1976).

el prerromanticismo de Rousseau y Goethe), que puede y debe reproponerse para volver a densificar el funcionamiento dialéctico de la modernidad.

Esto lo señaló agudamente Perry Anderson en la crítica que le dirigió al libro de Berman, argumentando que lo que oculta la “etiqueta” del modernismo es “una amplia variedad de muy diversas –y de hecho incompatibles– prácticas estéticas [que] fueron unificadas *post hoc* en un concepto global, cuyo único referente es el paso del tiempo”; Anderson propuso darle carnadura a partir de una precisa definición de la *coyuntura histórica* en que se produjo: la intersección de diferentes temporalidades en algunas regiones europeas todavía periféricas respecto de la modernización capitalista, por la cual se combinaron la persistencia del academicismo, la aparición novedosa de la tecnología y la proximidad imaginaria de la revolución social; definiciones nada ajenas al espíritu de muchos pasajes de Williams. Aunque, por momentos, también Anderson convierte esa coyuntura en una especie de postulado teórico (por el cual, por ejemplo, tal configuración se repetiría ahora en los países del Tercer Mundo), con lo cual nuevamente el modernismo pierde especificidad y se convierte en una respuesta cultural a determinadas circunstancias y configuraciones que pueden repetirse dentro del marco capitalista.⁵

La búsqueda de Williams,

por su parte, se ubica claramente entre las de quienes intentan definir al modernismo como un manajo de movimientos fechados en un ciclo agotado dentro de la modernidad. La historia cultural es sin duda una de las vías privilegiadas para poner en práctica ese postulado. En primer lugar, identificando con precisión esos “otros” modernismos; “otros”, tanto porque sobre los modernismos conocidos se debe aplicar una valoración diferencial, como porque deben reconstruirse las múltiples expresiones irreductibles a cualquiera de las teorías en boga o de las asimilaciones políticas facilistas. En el caso de Williams, el “otro” modernismo por excelencia es el naturalismo, especialmente ejemplificado en el teatro de Strindberg (véase el riquísimo análisis que realiza en “El lenguaje de la vanguardia”); es el mismo gusto por encontrar modernistas no vanguardistas que llevó a Paul Rabinow a estudiar las colonias francesas para identificar muy variados tipos y usos del modernismo, o a Manfredo Tafuri a trabajar sobre arquitectos como Tessenow u Otto Wagner y, más en general, sobre la “Viena roja”, para ver, entre otras cosas, que el destino que la homogeneización posterior canonizó no estaba para nada escrito en la entreguerra.⁶ En segundo lugar, buscando detectar la polivalencia ideológica de los modernismos frente a sus versiones heicicas o demonizadoras, mostrando lo absurdo tanto de la identificación típica de la

posguerra entre “modernismo” y “democracia”, como de la más reciente entre “modernismo” y “autoritarismo racionalista”; es lo que aparece en los excelentes análisis de Williams sobre las diferentes etapas de Bertolt Brecht (en “El teatro como foro político”) y sobre la multivocidad del significado de la masa en el arte moderno (en “Las percepciones metropolitanas y la emergencia del Modernismo”), análogos, en intención, a la producción de la categoría “modernismo reaccionario” con que Jeffrey Herf buscó dar cuenta de las intensas relaciones entre ciertos programas modernistas y nazismo.⁷

Metrópoli

En ese sentido, creo que uno de los legados más importantes del programa de Williams en este cúmulo de trabajos –importante por su aporte historiográfico pero, además, por su búsqueda de combinación no simplificadora entre

⁵ Cf. Perry Anderson, “Modernidad y revolución”, texto de 1983 publicado, entre otros, en Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989.

⁶ Cf. Paul Rabinow, *French Modern. Norms and Forms of the Social Environment*, Cambridge, The MIT Press, 1989; Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi en los años setenta*, Barcelona, Gili, 1984 (Turín, 1980).

⁷ Jeffrey Herf, *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en el Tercer Reich*, México, FCE, 1990.

reconstrucción histórica y producción conceptual— es la consideración del rol de la metrópoli en la emergencia del modernismo. Esta relación, en realidad, no es novedosa: desde finales de los años sesenta, la recuperación del pensamiento centroeuropeo sobre la ciudad —Benjamin y, sobre todo, Simmel— trazó una firme vinculación entre metrópoli y modernismo que no ha cesado de desarrollarse. Podría incluso decirse que en el curso del debate modernidad/posmodernidad de los años ochenta, la ciudad ha ocupado un lugar fundamental, convirtiéndose en el vehículo de aquella recuperación. Pero muchos de esos textos han utilizado a la ciudad como tema o como contexto, en un sentido superficial o “de contenido” (como veíamos en la primera clasificación que hacía Pinkney del modernismo): la ciudad cambió a partir de la revolución industrial, y el arte modernista trata de representar esos cambios. Las hipótesis de Williams, en cambio, se agregan al reducido núcleo de textos que plantearon relaciones productivas internas entre ciudad y vanguardia, conexiones profundas; pienso especialmente en los textos pioneros de Manfredo Tafuri y Massimo Cacciari.⁸ Aunque entre esos textos y los de Williams media una diferencia fundamental, que habla bien de las perspectivas disímiles pero, además, del tiempo transcurrido en el debate sobre las vanguardias.

En los textos italianos, la relación de la metrópoli con la

vanguardia es una relación teórica, construida básicamente a partir de Simmel (de una lectura de Simmel desde la crítica ideológica marxista): la metrópoli es, en esta versión, la forma externa de la máxima expresión del universo de la mercancía, de la racionalización de las relaciones sociales a partir de la objetivación provocada por la economía monetaria; los procesos formales de la vanguardia —y su valoración política, por ende— deben ser comprendidos como intento supremo de mimesis con la metrópoli de la civilización tecnológica. En la historia del episodio vanguardista, esta vinculación permitió una explicación compleja —“objetiva”— del pasaje que se verifica desde la más radical negatividad a la formulación del Plan que servirá a la reorganización capitalista (digamos, del Dadá berlinés a las prefiguraciones de la Bauhaus): la proyección vanguardista de su exigencia de racionalización por fuera de la obra hacia sus condiciones de producción explica que la arquitectura metropolitana haya devenido el punto de llegada y la cámara de decantación de los postulados de vanguardia; es allí donde se produciría la plena expansión de la reproductibilidad y se consumaría la muerte del aura. Es, en definitiva, la “dialéctica de la vanguardia” que sugería Benjamin al proponer “comprender juntos Breton y Le Corbusier [para] tender el espíritu de la Francia del presente como un arco”.⁹

El análisis de Williams, en cambio, ilumina otros

aspectos, especialmente porque para él la metrópoli es un fenómeno histórico, no teórico, y la colisión de los innúmeros factores que produce el arte de vanguardia sólo puede aparecer a la luz de una historia cultural de su precisa formación. No porque se niegue la necesidad de la dimensión teórica, sino porque no es ésta el móvil del análisis, sino el punto de llegada y verificación, en todo caso, de la historia. En ese sentido, es clave la figura del artista inmigrante, con todas las interpretaciones que se desprenden de ella en relación con la transformación que produce del lenguaje en algo arbitrario y convencional, en *medio* abstracto y objetivo, pasible de operaciones de todo tipo, haciéndole perder el carácter “natural” de mera costumbre social —y, en este análisis, esa distancia obligada, esa alienación, no es el producto de una premisa teórica (la existencia del individuo de la metrópoli capitalista), sino histórica (la existencia, en ese medio metropolitano, del extranjero)—; esa figura abre una entrada completamente diferente, circunstanciada, a las condiciones de producción

⁸ Véase especialmente M. Cacciari, F. Dal Co y M. Tafuri, *De la vanguardia a la metrópoli*, Barcelona, Gili, 1972.

⁹ Véase Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo; I “passages” di Parigi*, Turín, Einaudi, 1986, p. 595. Hemos desarrollado el análisis de esta línea junto a Anahi Ballent y Graciela Silvestri en “Las metrópolis de Benjamin”, *Punto de Vista*, No. 45, Buenos Aires, abril de 1993.

del arte contemporáneo en la metrópoli (véase “Las percepciones metropolitanas y la emergencia del Modernismo”). Es indudable, aquí también, la presencia de los motivos de Marx y Simmel procesados por el joven Lukács en *Historia y conciencia de clase*: la idea de *medio*, de *proceso*, como única universalidad posible en la modernidad capitalista, asumida gozoza o dramáticamente por las vanguardias; es indudable, también, que sin una categorización de la metrópoli moderna —en la que Williams no se detiene— no se puede entender la peculiar relación que allí se trama entre vida moderna y capitalismo, relación que mostraron los trabajos italianos cuestionando la unilateralidad de la serie funcionalista metropolización-burocratización-industrialización. Pero podríamos decir que la nueva riqueza de Williams radica en su inversión del proceso: lo que para los italianos era una dialéctica que iba “de la vanguardia a la metrópoli”, es decir, de la prefiguración intelectual contestataria al rol funcional para las necesidades de la reorganización capitalista, para Williams es un proceso que lleva “de la metrópoli a la vanguardia”, es decir, de un medio histórico a una producción intelectual y artística pero, sobre todo, social. La vanguardia en estos textos deja el terreno de la teoría estética para encarnar en historias de grupos de artistas que llegan a la metrópolis desde diferentes condiciones políticas, sociales

y lingüísticas (en “El lenguaje de la vanguardia” traza un “resumen taquigráfico” brillante para guiar el análisis sociohistórico de esa procedencia compleja), que se reúnen y relacionan en particulares condiciones, componiendo líneas de fuerza paranales propias de un “campo” sociológico, tramando relaciones completamente diferenciales con los nuevos públicos obreros y con sus organizaciones políticas, mostrando escisiones variadas dentro de la burguesía de la que provienen, etc., etc. Se trata de una hipótesis, apenas esbozada es cierto, que nace de una sensibilidad aguzada para entender los desplazamientos sutiles y precisos de los climas culturales en sus específicos contextos históricos, y que muestra un fértil camino de desarrollo.

La misma sensibilidad que aparecerá en su juicio sobre el presupuesto tecnológico para el análisis cultural, claramente antibenjaminiano en el análisis del cine pero, también, simétricamente opuesto a todos los pesimismos tecnológicos contemporáneos, ya que “al revisar cualquier fase de la historia cultural, nunca deberíamos suponer que la tecnología predeterminó formas económicas y sociales particulares” (véase “Cine y socialismo” y “Cultura y tecnología”).

Política

Y esa sensibilidad aguzada se manifiesta cada vez que Williams enfrenta la materia histórica o estética —en

especial, en los análisis literarios, de teatro y cine—; es allí donde se pueden encontrar sus principales innovaciones, en el desarrollo de los primeros *items* del programa que esquematizamos más arriba: la emergencia del modernismo y la vanguardia como aspectos de un proceso sociocultural metropolitano. Creo, en cambio, que es en el plano de la valoración política de las vanguardias, es decir, en el desarrollo de los últimos *items* de su programa (el carácter contradictorio de los grupos disidentes y su destino en el capitalismo de posguerra), donde los textos se muestran más convencionales.

Hay dos grandes hipótesis en el libro de Williams sobre la política de la vanguardia, ambas de carácter dualista. La primera es diacrónica, y postula que los movimientos contraculturales de la entreguerra serán travestidos como cultura hegemónica por el capitalismo imperialista; es un argumento que no desarrolla, sino que funciona más bien como premisa de la valoración general, y que remite al debate sobre “la muerte de la vanguardia” de los años sesenta, cuando se había hecho evidente la conversión en moda o academia del modernismo canonizado.¹⁰ Pero, como

¹⁰ Uno de los textos que marcará ese debate es el clásico de Renato Poggioli, *Teoría dell' arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962; una presentación general del debate en Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991 (Duke, 1987).

ocurría con aquel debate –y aunque en él se explica por el malestar muy directo que esa transformación en acto producía entonces–, esta hipótesis afecta poco al estudio de las vanguardias históricas como tales, ya que no se puede afirmar, en términos estrictos, que quede algo vivo de ellas en la posguerra.

La segunda hipótesis cuestiona, en cambio, el corazón de la experiencia vanguardista. Es una hipótesis sincrónica, que busca trazar dentro de las expresiones del modernismo una diferenciación ideológica nítida entre izquierda y derecha, como “contradicción estructural” de la vanguardia. Casi todos los textos del volumen están, en algún punto, recorridos por esta voluntad de diferenciación que, en sus recursos y conclusiones, recuerda los juicios más clásicos de la izquierda política, comenzando por los de los propios contemporáneos de las vanguardias estéticas (los agudos análisis de Trotsky, por ejemplo): la identificación directa de características del arte de vanguardia con posiciones políticas, por las cuales se alinean a la derecha, preanunciando la confluencia en el fascismo, el primitivismo, el irracionalismo, el idealismo, el subjetivismo; y, a la izquierda, los valores opuestos, que confluirán en el comunismo. Esto aparecerá en Williams en el juicio sobre “los dos expresionismos” (uno “subjetivo” y el otro “social”), en el análisis de la relación de

la vanguardia con las masas (el “carnaval futurista” versus la apelación “científica” a la revolución proletaria), o en los usos del lenguaje (como obstrucción para arribar a la auténtica conciencia o como material social). Lo que mostraría, en definitiva, esa “contradicción estructural” que coloca a la “clase obrera organizada con su disciplina de partido y sindicato” frente al “movimiento cultural con su asociación móvil de individuos libres y liberadores y a menudo deliberadamente marginales” (véase “La política de la vanguardia”). Se trata de premisas y conclusiones difíciles de enlazar con las sutiles maneras con que Williams desarma los lugares comunes sobre la vanguardia en sus análisis concretos (nuevamente, su análisis de Brecht es un buen ejemplo de lo forzado de esas simplificaciones dualistas).

El tema del juicio político sobre la vanguardia merecería por sí solo un análisis histórico: sus complicadas relaciones con cada momento histórico en que fue enunciado –enfocando especialmente en las vicisitudes de la izquierda en los países del este y el oeste–, su imbricación con las situaciones políticas más específicas de cada protagonista –artista o crítico–, deben ser incorporadas en cualquier valoración histórica de la experiencia modernista. Porque, en verdad, el problema es más general y remite a una dificultad intrínseca del modernismo: la trama compleja entre producciones estéticas,

manifiestos, programas, valoraciones críticas, apelaciones genealógicas o postulados filosóficos, produce en el modernismo un efecto único, seguramente por la directa contemporaneidad y el compromiso militante con que todos ellos se formularon (y se siguieron formulando mucho tiempo después de agotado el episodio, produciendo un combate entre historias oficiales y herejías típico de las formaciones políticas de izquierda). Esta natural parcialidad, como decía, no se vincula sólo con las encrucijadas individuales que sirven para explicar posiciones políticas, embanderamientos estéticos, producciones doctrinarias o interpretaciones críticas (y que requerirían estudios puntuales de las diferentes combinaciones posibles que definirían modernismos prácticamente *ad hominem*). También es fundamental entender que las diferentes posiciones partían de figuras con predisposición y conocimientos sumamente diferenciales sobre las distintas disciplinas (el caso del predominio de la música en la conformación de los postulados estéticos de Adorno, por ejemplo, o el del cine en los del propio Williams, como apunta Pinkney), o con relaciones complejas con muy variadas tradiciones nacionales; y que incluso las metrópolis (más allá de su claro carácter paranacional) producían estructuralmente circunstancias distintas (las marcas de París y de Berlín en los movimientos Dadá respectivos, por ejemplo).

A casi un siglo de distancia, una historia del modernismo no puede producirse sin una historia de las versiones modernistas sobre el modernismo; sólo mediante el cruce íntimo y una consiguiente diferenciación explícita de todas esas dimensiones, puede comenzar a entenderse que los “muchos modernismos” no son simplemente objetos existentes en la historia que deben ser reconocidos y clasificados.

Algo de esto se puede encontrar en el excelente libro de Eugene Lunn, *Marxismo y modernismo*: al centrarse en las polémicas sobre el modernismo de los teóricos marxistas (Lukács, Brecht, Adorno y Benjamin), permite vislumbrar el modo en que esas polémicas estaban contemporáneamente redefiniendo su objeto.¹¹ Por el contrario, Williams mezcla en su valoración política dimensiones muy contrastantes del discurso vanguardista, procesando indistintamente, por momentos, lo que algunas de las vanguardias hicieron, lo que algunos de sus protagonistas decían que estaban haciendo, lo que algunos sobrevivientes o críticos dijeron luego, aplicándole a todo ello una similar crítica “de contenido”, a veces contrastando los discursos con la realidad, a veces criticándolos simplemente sin referirlos a las obras, etc. Es en este plano cuando Williams despliega el talante, digamos, lukácsiano, su malestar moral frente a ciertas manifestaciones de la vanguardia, cuando se muestra

irónico y despectivo frente a las “bromitas” o las “ocurrencias” de la experimentación (véase especialmente “El lenguaje de la vanguardia”). Podría incluso hipotetizarse que es en esa dimensión experimental del arte de vanguardia donde más desprovisto se ve Williams para examinar sus producciones a la luz del concepto de *estructura de sentimiento*, ya que son episodios que repelen por definición la inscripción de lo social en lo estético. En este sentido, se puede tener la impresión de que Williams dirige su principal crítica a las vanguardias por la “promesa” que con mayor contundencia no cumplieron: la reunión de Arte y Vida. Es claro que la convicción socialista de Williams le impide aceptar sin más la separación de las esferas que hizo posible a las vanguardias (aunque paradójicamente se hayan rebelado contra ella) y que se exasperaría a límites ineludibles en la segunda posguerra. Buena parte de la riqueza teórica y del potencial crítico de los clásicos trabajos williamsianos depende de ese rechazo; pero creo que en estos textos se vuelve inapropiado, al convertirse en juicio político y moral contra el modernismo, en especial contra sus discursos, más que contra sus obras.

Para evitar la incidencia de los propios discursos de la vanguardia en el juicio político, la crítica a la ideología de los años sesenta y setenta había tomado de Benjamin el postulado de estudiar la política en las obras; en esa dirección,

también se calificó de modo dualista la política del modernismo: si en la sociedad burguesa sólo se puede ser vanguardia del capital, el juicio crítico debería deslindar entre las vanguardias que miraron “hacia adelante” (las objetivas y concretas, que internalizaron la tecnología) y las que miraron “hacia atrás” (las románticas o expresionistas que, aun con objetivos socializantes, le dirigieron una mirada angustiada al mundo que el capitalismo arrasaba). Esta disyuntiva es insatisfactoria porque se escribió desde la certeza teleológica sobre el sentido de la historia –incluyendo detalles acerca de cada una de sus estaciones intermedias– que sostenía a la crítica de la ideología; la disyuntiva de Williams, más clásica, es inaceptable porque traiciona su propio postulado historiográfico, ya que sólo puede ser formulada de modo retrospectivo, de acuerdo con la identificación política que cada sector de la vanguardia finalmente adoptó (Williams mismo debe reconocer este anacronismo luego de advertir que sólo puede calificar el “progresismo” del futurismo ruso y el “reaccionarismo” del italiano porque uno *terminó* apoyando a la revolución comunista y el otro, al fascismo).

Los juicios políticos sobre el modernismo hoy no pueden separarse de la profunda

¹¹ Cf. Eugene Lunn, *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*, México, FCE, (Berkeley, 1982).

incertidumbre que se verifica en el terreno mismo en que el episodio de las vanguardias se produjo, enmarcado en la crisis terminal del mundo liberal de la preguerra. La "ambigüedad política" de los movimientos estéticos no puede ser ya un elemento de crítica, sino de verificación histórica. ¿Cómo no va a ser ambigua la política de la vanguardia si, por una parte, en los años de la entreguerra se estaba desarmando cotidianamente todo el entramado social, cultural e ideológico que había orientado tradicionalmente las identidades políticas; pero, por otra parte, de modo más interno a la propia producción vanguardista, si se había heredado ya compuesta por el romanticismo una primera fusión de motivos políticos muy diversos en tropos de ideología estética, algunos de los cuales van a demostrar ser tan poderosos como para permanecer firmes hasta nuestros días (y aquí vale la pena releer *Los hijos del limo*, esa obra fascinante de Octavio

Paz)? ¿Tiene sentido aplicarle retrospectivamente etiquetas a los cambiantes climas y proposiciones vanguardistas de entonces, a partir de las alineaciones que, en algunos casos, se verificarían luego?

Lejos de estos reduccionismos, es posible reencontrarse con toda la complejidad política de los análisis de Williams en sus sagaces y lapidarios juicios sobre los estudios culturales actuales, al final del volumen, que, a pesar de lo que podría suponerse, tienen fuertes contactos con los temas del modernismo. Williams critica duramente la canonización académica producida en las últimas décadas sobre la ex contracultura de los estudios culturales (es verdaderamente emotiva la historia que traza de su lenta y dificultosa implantación en las instituciones inglesas hasta su completa transfiguración), y conviene notar que en esas críticas contemporáneas aparece con mucha claridad el Williams todavía "vanguardista" al que refiere

Pinkney en la introducción, que podría explicar en parte el sentido de su irritación política frente al modernismo. Porque es un Williams que se muestra dispuesto a renovar una y otra vez las promesas políticas de las acciones culturales, exigiendo una resistencia a las acechanzas de la cooptación, y sosteniendo –y desde aquí cabe pensar sobre todo en el modelo de "progresismo académico" norteamericano– que el progresismo político en cultura significa poner siempre en crisis las instituciones cristalizadas que impiden el avance social y cultural popular. Una de las principales certezas de las vanguardias, sin duda, desde la que es difícil juzgarlas como episodio histórico –fallido, por tanto–, pero que no deja de ser saludable para afrontar algunos de los desafíos culturales y políticos del presente.

Adrián Gorelik
UNQ