

2

RAYMOND WILLIAMS

La política del Modernism

Contra los nuevos conformistas

*Compilación e introducción
de Tony Pinkney*

MANANTIAL



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

Colección: Utopía y crítica
Director: Horacio Tarcus

Traducción: Horacio Pons

Diseño de tapa: Estudio R

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

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

ISBN: 987-500-011-6

Derechos reservados
Prohibida su reproducción total o parcial

Reconocimientos.....

Nota editorial

Frontispicio: facsímil del borrador
del plan para *La política del Modernismo*

Introducción del compilador:
Modernismo y teoría cultural.....

1. ¿Cuándo fue el Modernismo?.....

2. Las percepciones metropolitanas
y la emergencia del Modernismo

3. La política de la vanguardia

4. El lenguaje y la vanguardia

5. El teatro como foro político.....

6. Epílogo a *Modern Tragedy*.....

7. Cine y socialismo

8. Cultura y tecnología



La política de la vanguardia

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

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

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

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

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

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

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

2. *Ibid.*, pág. 122.

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

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

8. *Ibid.*, pág. 22.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

