

# EL DEBATE ENTRE REALISMO Y MODERNISMO. REFLEXIONES PARA CONCLUIR\*

Fredric Jameson



Entre las muchas virtudes de Fredric Jameson no es la menor la de haber considerado fundamental y haber dedicado buena parte de su tiempo e inteligencia al esclarecimiento y exposición de la tradición del pensamiento marxista en torno a la literatura y al arte. En este texto de 1977, lo encontramos sintetizando y poniendo al día uno de los debates más importantes que esa tradición ha ofrecido, el llamado “debate sobre el expresionismo” y sus secuelas. Se trata del epílogo que Jameson escribió para una antología de textos de estética marxista que la antigua New Left Books publicó con el título *Aesthetics and Politics*. El libro ha sido reeditado varias veces por Verso, la última en 2007 en su colección “Radical Thinkers”, e incluye artículos de Ernst Eloch y Georg Lukács que pertenecen al debate mismo sobre el expresionismo tal como este se dio en la revista *Das Wort* en los años treinta, una respuesta de Bertolt Brecht a las posiciones que Lukács mantuvo en ese debate, un texto de Walter Benjamin en el que transcribe sus conversaciones con Brecht durante los años 1934 y 1938, así como una parte selectiva de la correspondencia entre Benjamin y Theodor W. Adorno y las críticas de este a Lukács y Brecht que luego reuniría en sus *Notas sobre literatura*, todo ello pertinentemente introducido. Dando conclusión al volumen, Jameson consigue presentar la complejidad de las diferentes posiciones del debate, compararlas con las propuestas que se están haciendo en los años setenta y hacer una decidida defensa de la necesidad de replantear para cada nueva coyuntura el problema del realismo.

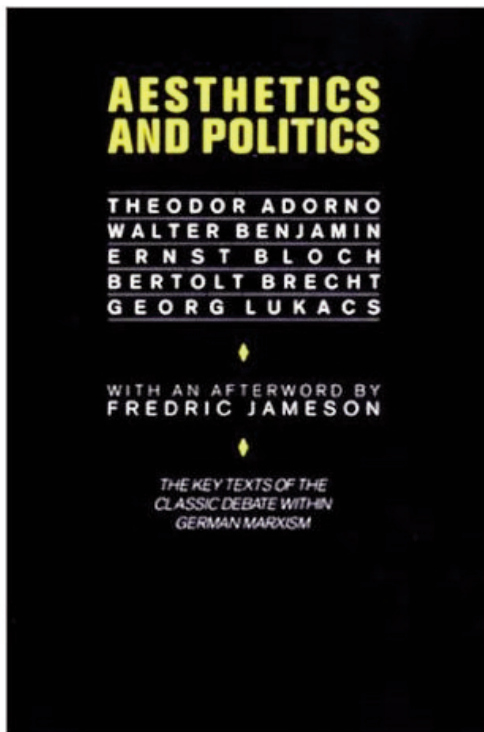
\*.- © Verso 2007.

Traducción: Aurelio Sainz Pezonaga. Agradecemos sinceramente a la editorial Verso que nos haya concedido permiso para la publicación.

La historia política no es la única que están condenados a repetir aquellos que la ignoran. La gran cantidad de “post-marxismos” aparecidos recientemente documentan la verdad del aserto que afirma que los intentos de ir “más allá” del marxismo terminan habitualmente reinventando posiciones pre-marxistas más antiguas (desde los resurgimientos constantes del neokantismo a los más recientes giros “nietzscheanos”, a través de Hume y Hobbes, de vuelta a los presocráticos). Incluso dentro del marxismo mismo, los términos en los que se plantean los problemas, ya que no sus soluciones, están dados por anticipado, y las más viejas controversias –Marx contra Bakunin, Lenin contra Luxemburgo, la cuestión nacional, la cuestión agraria, la dictadura del proletariado– se alzan para acosar a aquellos que pensaban que ahora podríamos pasar a ocuparnos de otras cosas y dejar el pasado a nuestras espaldas.

En ningún sitio ha sido más dramático este “retorno de lo reprimido” que en el conflicto estético entre “realismo” y “modernismo”, cuya navegación y renegociación es hoy todavía inevitable para nosotros, incluso si sentimos que cada una de las posiciones es correcta en algún sentido y, sin embargo, que ninguna de ellas es ya completamente aceptable. La disputa es en sí misma más vieja que el marxismo, y en una perspectiva ampliada podría decirse que es una repetición política contemporánea de la *Querelle des anciens et des modernes* del siglo XVII, en la que, por primera vez, la estética se encuentra cara a cara con los dilemas de la historicidad.

Dentro del marxismo de este siglo, lo que hace que la controversia sobre el realismo y el modernismo se precipite es la influencia real y persistente del expresionismo entre los escritores de la izquierda alemana de los años veinte y treinta. Una denuncia ideológica implacable realizada por Lukács en 1934 fija el escenario para las series de debates e intercambios interconectados entre Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno publicados en este volumen. Buena parte de la fascinación de estas justas procede, en efecto, del dinamismo interno a través del cual todas las posibilidades lógicas se generan rápida y sucesivamente, de modo que en breve tiempo se extiende más allá del fenómeno local del expresionismo, e incluso más allá del tipo ideal del realismo, y llega a incluir dentro de su alcance los problemas del arte popular, el naturalismo, el realismo socialista, el vanguardismo, los medios de comunicación y, finalmente, el modernismo –político y no político– en general. Hoy, muchos de sus temas y preocupaciones fundamentales han sido trasmitidos por la Escuela de Frankfurt, y en particular por Marcuse, a los movimientos estudiantiles y contrarios a la guerra de los años sesenta, al tiempo que el resurgimiento de Brecht ha asegurado su difusión entre los modernismos políticos del tipo ejemplificado por el grupo Tel Quel.



El legado del expresionismo alemán proporcionó un marco más adecuado para el desarrollo de un debate de alto calado dentro del marxismo que el que pudo ofrecer el surrealismo, su equivalente contemporáneo francés. En los escritos de los surrealistas, y en particular en los de Breton, el problema del realismo no se plantea en absoluto –en primer lugar debido al rechazo de principio de la novela como forma. Mientras que para su principal adversario, Jean-Paul Sartre –el único escritor importante que no pasó a través de la tutela del surrealismo, y cuya noción de “compromiso” (*engagement*) Adorno tomaría más tarde como el prototipo mismo de una estética política–, el dilema entre modernismo y realismo no se plantearía tampoco, pero por la razón contraria: debido a la exclusión previa por parte de Sartre de la poesía y de la lírica de su explicación de la naturaleza y la función de la literatura en general (en *¿Qué es la literatura?*). De este modo, en Francia, hasta la segunda ola del modernismo (o post-modernismo) representada por el *nouveau roman* y la *nouvelle vague*, Tel Quel y el “estructuralismo”, el terreno por el que, en otro lugar, el realismo y el modernismo iban a luchar tan implacablemente –el de la *narrativa*– estaba distribuido entre ellos por anticipado, como si de un reparto amigable se trata-

ra. Si el problema de la narrativa no ocupa un lugar preponderante en los textos recogidos en este libro, ello se debe en parte a que Lukács está interesado principalmente por las novelas, mientras que el campo de actividad más importante de Brecht fue el teatro. La importancia creciente, a su vez, del cine en la producción artística desde la época de estos debates (como atestiguan las frecuentes yuxtaposiciones de Brecht y Godard) sugiere en este sentido que las diferencias estructurales entre los medios y los géneros pueden representar un papel más significativo en la composición de los dilemas de la controversia entre realismo y modernismo de lo que sus primeros protagonistas estaban dispuestos a admitir.

Es más, la propia historia de la estética sugiere que algunos de los giros más paradójicos que se dieron en el debate marxista dentro de la cultura alemana surgen a partir de contradicciones internas al concepto mismo de realismo, una magnitud incómodamente diferente de otras categorías estéticas tradicionales como la comedia y la tragedia, o la lírica, la épica y el drama. Estos –se invoque para ellos en este o aquel sistema filosófico una funcionalidad social u otra– son conceptos puramente estéticos, que pueden ser analizados y evaluados sin hacer referencia alguna a otra cosa que no sea el fenómeno de la belleza o la actividad del juego artístico (términos en los que tradicionalmente se ha aislado y constituido lo “estético” como una esfera o función separada con derecho propio). La originalidad del concepto de realismo, sin embargo, reside en su reivindicación de un estatus cognitivo a la par que estético. Un nuevo valor, contemporáneo de la secularización del mundo bajo el capitalismo, el ideal del realismo presupone una forma de experiencia estética que no obstante reclama una relación vinculante con lo real mismo, es decir, con aquellas esferas de conocimiento y praxis que tradicionalmente habían sido diferenciadas de la esfera de lo estético, con sus juicios desinteresados y su constitución como pura apariencia. Pero es extremadamente difícil hacer justicia simultáneamente a ambas propiedades del realismo. En la práctica, un énfasis excesivo en la función cognitiva conduce a menudo a un rechazo ingenuo del carácter necesariamente ficticio del discurso artístico, o incluso a llamadas iconoclastas al “fin del arte” en el nombre de la militancia política. Al otro polo de esta tensión conceptual, el énfasis que teóricos como Gombrich o Barthes ponen en las “técnicas” a través de las que se consigue una “ilusión” de realidad o “*effect de réel*” tiende a transformar subrepticamente la “realidad” del realismo en apariencia, y a minar esa afirmación de su propio valor de verdad –o referencial– por el que se diferencia de otros tipos de literatura. (Entre los muchos dramas secretos de la obra tardía de Lukács hay que contar seguramente la habilidad con la que camina sobre esta particular cuerda floja, de la que nunca se cae, ni siquiera en sus tramos más ideológicos o “formalistas”).

Esto no significa que el concepto de modernismo, el homólogo histórico del realismo y su reflejo especular dialéctico, no sea igualmente contradictorio<sup>1</sup>, y de maneras que será instructivo yuxtaponer a las contradicciones del realismo. Por el momento, basta con observar que ninguno de estos conjuntos de contradicciones pueden entenderse enteramente a menos que sean resituados dentro del contexto más amplio de la crisis de la historicidad, e incluidos dentro de los dilemas que una crítica dialéctica afronta cuando intenta hacer que el lenguaje ordinario funcione simultáneamente en dos registros mutuamente excluyentes: el absoluto (en cuyo caso el realismo y el modernismo viran hacia abstracciones intemporales como la lírica o lo cómico) y el relativo (en cuyo caso regresan inexorablemente a los estrechos confines de una nomenclatura de anticuario, reducidos a ser usados para referirnos a movimientos literarios específicos del pasado). De cualquier manera, el lenguaje no se somete pacíficamente a los intentos de usar sus términos dialécticamente –esto es, como conceptos relativos, e incluso algunas veces extinguidos, procedentes de un pasado arqueológico, que no obstante continúan transmitiéndonos débiles exigencias, aunque absolutas.

Mientras tanto, el post-estructuralismo ha añadido todavía un tipo diferente de parámetro a la controversia entre realismo y modernismo, un parámetro que –como la cuestión de la narrativa o el problema de la historicidad– se hallaba implícito en el intercambio original, aunque escasamente articulado o tematizado como tal. La asimilación del realismo como valor al viejo concepto filosófico de la mimesis por parte de escritores como Foucault, Derrida, Lyotard o Deleuze, ha reformulado el debate entre rea-

---

1.- Para un análisis complementario de las contradicciones internas de la idea de modernismo, véase Paul de Man, “Literary History and Literary Modernity”, en *Blindness and Insight*, Nueva York, 1971.

lismo y modernismo en términos de un ataque platónico a los efectos ideológicos de la representación. En esta nueva (y vieja) polémica filosófica, los puntos en disputa de la discusión original se han elevado de manera inesperada, y sus cuestiones –antes abordadas enteramente desde un punto de vista político– desprenden implicaciones metafísicas (o anti-metafísicas). Semejante artillería filosófica pretende, por supuesto, hacer crecer la susceptibilidad de los defensores del realismo; sin embargo, mi sentimiento es que no seremos capaces de evaluar las consecuencias del ataque a la representación, y en general del post-estructuralismo, hasta que no consigamos situar su propio trabajo dentro del campo de la ideología.

De cualquier manera, está claro que la controversia entre realismo y modernismo pierde su interés si se programa por anticipado la victoria de uno de los bandos. El debate entre Brecht y Lukács por sí sólo es una de esas escasas confrontaciones en las que ambos adversarios poseen la misma estatura. Ambos poseen una significación incomparable para el desarrollo del marxismo contemporáneo; uno de ellos es un artista fundamental y probablemente una de las figuras literarias más importantes que ha producido el movimiento comunista, y el otro, un filósofo central de la época y heredero de la entera tradición filosófica alemana, que pone un énfasis singular en la estética como disciplina. Es cierto que en recientes exposiciones de su polémica<sup>2</sup>, Brecht ha tendido a ganarle la batalla a Lukács, el estilo “plebeyo” del primero y las identificaciones schweikianas han demostrado ser actualmente más atractivas que el “mandarinismo” cultural al que apelaba Lukács<sup>3</sup>. En estas versiones, Lukács es tratado habitualmente como un profesor, un revisionista, un estalinista –o en general “de la misma manera en que Moses Mendelssohn en la época de Lessing trataba a Spinoza, como un ‘perro muerto’”, tal como Marx describía la visión estándar de Hegel que circulaba entre sus contemporáneos radicales.

El modo en que Lukács le dio por sí solo la vuelta al debate sobre el expresionismo hasta convertirlo en una discusión en torno al realismo, y en que forzó a los defensores del primero a luchar en su terreno y con sus términos, explica que éstos se enojaran (la propia animosidad de Brecht se muestra de forma particularmente vívida en estas páginas). Por otro lado, semejante intromisión es coherente con todo lo que hizo de Lukács una figura principal del marxismo del siglo XX –en particular la insistencia durante toda su vida de la importancia crucial de la literatura y la cultura para cualquier política revolucionaria. Su contribución fundamental en este punto consistió en el desarrollo de una teoría de las mediaciones capaz de revelar el contenido político e ideológico de lo que hasta ahora parecían ser fenómenos estéticos puramente formales. Uno de los ejemplos más famosos fue su “decodificación” de la descripción estática del naturalismo en términos de reificación<sup>4</sup>. Pero al mismo tiempo, fue precisamente esta línea de investigación –en sí misma una crítica y un rechazo implícitos del tradicional análisis de contenido– lo que causó que Brecht caracterizara el método de Lukács como *formalista*: con ello apuntaba a la confianza sin garantías de este último en la posibilidad de deducir posiciones políticas e ideológicas a partir de un protocolo de propiedades puramente formales de la obra de arte. El reproche surgía de la experiencia de Brecht como hombre de teatro en la que construyó una estética de la actuación y un punto de vista de la obra de arte en situación que se hallaba diametralmente en contraste con la lectura solitaria y el público burgués individualizado del objeto de estudio privilegiado por Lukács, la novela. ¿Puede entonces Brecht ser enrolado para las campañas actuales en contra de la noción misma de mediación? Probablemente sea mejor abordar el ataque de Brecht al formalismo de Lukács (junto con la contraseña brechtiana de *phumpes Denken*) en un nivel algo menos filosófico y más práctico, como una advertencia terapéutica contra la permanente tentación de idealismo presente en cualquier análisis ideológico como tal, la inclinación profesional de los intelectuales a utilizar métodos que no necesitan verificación externa. Habría entonces dos idealismos: uno sería la variedad común y corriente que se encuentra en la religión, la metafísica o el literalismo; el otro, un peligro de idealismo inconsciente y reprimido, interior al propio marxismo, inhe-

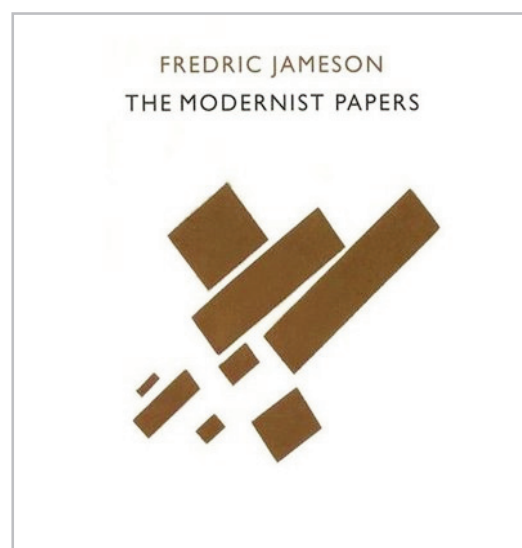
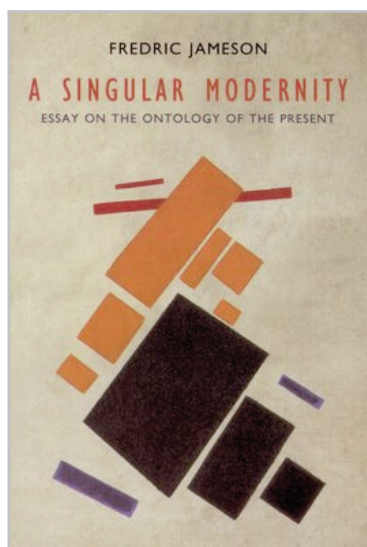
2.- Véase Werner Mittenzwei, “Die Brecht-Lukács Debatte”, *Das Argument*, 46, Marzo de 1968; Eugene Lunn, “Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: A Comparison of Brecht and Lukács”, *New German Critique*, 3, otoño 1974, págs. 12-44; y para el periodo de algún modo temprano de la revista *Die Linkskurse* (1928-1932), Helga Gallas, *Marxistische Literaturtheorie-Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*, Neuwied, 1971.

3.- Véase Lunn, op. cit., págs. 16-18.

4.- Véase en particular “Narrate or Describe?”, en Georg Lukács, *Writer and Critic*, Londres, 1970.

rente al mismo ideal de ciencia en un mundo profundamente marcado por la división entre el trabajo mental y el manual. Nunca se alertará suficientemente al intelectual y al científico acerca de este peligro. Al mismo tiempo, el trabajo de Lukács en torno a la mediación, por muy rudimentario que a veces sea, puede, desde otra lectura, inscribirse dentro de los precursores del trabajo más interesante que hoy se está haciendo en el campo del análisis ideológico –aquel que, asimilando los hallazgos del psicoanálisis y la semiótica, busca construir un modelo de texto como acto ideológico simbólico y complejo. El reproche de “formalismo”, cuya relevancia para la propia práctica de Lukács es evidente, podría en consecuencia extenderse con mayor amplitud a la investigación y a la especulación actuales.

La acusación de “formalismo” fue sólo uno de los puntos del ataque de Brecht a la posición de Lukács; su corolario y su anverso fue la indignación con los juicios ideológicos que Lukács sostenía haciendo uso de su método. La cuestión principal en aquel momento era la denuncia que Lukács hacía de supuestas conexiones entre el expresionismo y algunas tendencias dentro de la social-democracia (en particular la USPD), por no hablar del fascismo, que fue lo que hizo que saltara el debate del realismo y lo que el artículo de Ernest Bloch pretendía refutar en detalle. Por supuesto, nada ha desacreditado al marxismo con mayor efectividad que la práctica de poner etiquetas inmediatas de clase (generalmente “pequeño burgués”) a objetos textuales o intelectuales; ni el más endurecido de los apologistas de Lukács deseará negar que de los muchos Lukács que pueden pensarse, este en particular –epitomizado en el estridente y escandaloso epílogo a *Die Zerstörung der Vernunft*- es el que menos merece ser rehabilitado. Pero, el abuso de la atribución de clase no debería conducir a una sobre-reacción y a un mero abandono de la misma. De hecho, el análisis ideológico es impensable sin una concepción de la clase social como “determinante en última instancia”. El error real de los análisis de Lukács no es su referencia demasiado frecuente y fácil a la clase social, sino más bien un sentido demasiado incompleto e intermitente de la relación entre la clase y la ideología. Un buen ejemplo es uno de los más conocidos de los conceptos básicos de Lukács, el de “decadencia” – que a menudo asocia con el fascismo, pero de forma incluso más pertinente con el arte y la literatura modernos en general. El concepto de decadencia es el equivalente en el ámbito de la estética al de “falsa conciencia” en el dominio del análisis tradicional de la ideología. Ambos padecen del mismo defecto –el presupuesto común de que en el mundo de la cultura y de la sociedad es posible algo así como un error puro. Ambos implican, en otras palabras, que son pensables obras de arte o sistemas de filosofía sin contenido, que han de ser por lo tanto denunciados por no lidiar con los asuntos “serios” del día, es más, distrayendo la atención respecto de ellos. En la iconografía del arte político de los años veinte y treinta, el “índice” de semejante decadencia culpable y vacua era la copa de champán y el sombrero de copa del rico ocioso que daba vueltas en un eterno circuito de clubs de noche. Sin embargo, incluso Scott Fitzgerald y Drieu la Rochelle son más complicados que todo eso, y desde nuestra posición ventajosa actual, disponiendo de los más complejos instrumentos del psicoanálisis (en particular los con-



ceptos de represión y denegación o *Verneinung*), hasta aquellos que podrían desear mantener el veredicto hostil de Lukács contra el modernismo insistirían necesariamente en la existencia de un contenido social reprimido también en aquellas obras modernas que parecen más inocentes. El modernismo no sería tanto un modo de evitar el contenido social –algo imposible de cualquier manera para seres como nosotros que estamos “condenados” a la historia y a la implacable sociabilidad incluso de nuestras experiencias más aparentemente privadas– como de gestionarlo y contenerlo, apartándolo fuera de la vista en la forma misma, por medio de técnicas específicas de encuadre y desplazamiento que pueden identificarse con bastante precisión. Si esto es así, el rechazo sumario de las obras de arte “decadentes” por parte de Lukács debería ceder a una interrogación de su contenido social y político enterrado.

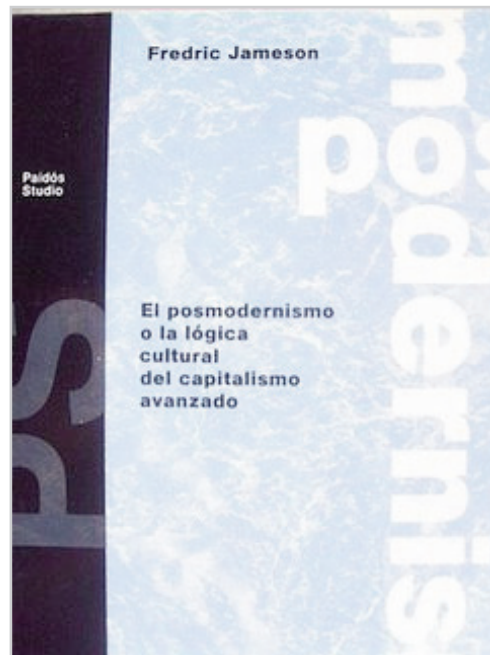
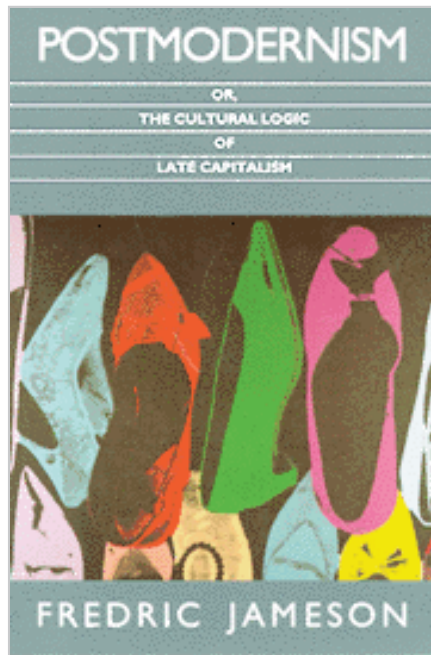
La debilidad fundamental del punto de vista de Lukács acerca de la relación entre arte e ideología encuentra seguramente su explicación última en su política. Lo que habitualmente se llama su “estalinismo”, puede, si se examina de más cerca, dividirse en dos problemas bastante distintos. La acusación de que fue cómplice de un aparato burocrático y de que ejerció una especie de terrorismo literario (en particular contra modernistas políticos de la variedad del Proletkult, por ejemplo) se contradice con su resistencia en el Moscú de los años treinta y cuarenta contra lo que más tarde se conocería como Zhdanovismo –esa forma de realismo socialista que le disgustaba tanto como el modernismo occidental, pero que, obviamente, tenía menos libertad para atacar de forma abierta. “Naturalismo” era la contrasena peyorativa que en aquella época utilizaba para nombrarlo. En efecto, la identificación estructural e histórica entre las técnicas simbólicas del modernismo y la “mala inmediatez” del naturalismo fotográfico a favor de la que argumentaba fue una de sus perspicacias dialécticas más profundas. Respecto a su pertenencia continuada al partido, lo que llamó su “entrada para la historia”, el destino trágico y los talentos desperdiciados de tantos marxistas de su generación que se situaron en la oposición, como Korsch o Reich, son argumentos poderosos a favor de la relativa racionalidad de la opción tomada por Lukács –una opción que, por supuesto, compartió con Brecht. Un problema más serio se plantea en relación con el “frentepopulismo” de su teoría estética. Señalaba a un punto medio formal entre un subjetivismo modernista y un naturalismo excesivamente objetivista que, como la mayoría de las estrategias aristotélicas de moderación, no ha levantado nunca mucha excitación intelectual. Ni los más devotos defensores de Lukács mostraron mucho entusiasmo por ella. En el momento en el que la alianza política entre las fuerzas revolucionarias y las secciones progresistas de la burguesía se deshizo, fue más bien Stalin quien, con retraso, autorizó una versión de la política que Lukács había defendido en las “Tesis de Blum” de 1928-29, que preveían un primer estadio, la revolución democrática contra la dictadura fascista de Hungría, anterior a la revolución socialista. Sin embargo, es precisamente esta distinción, entre una estrategia antifascista y otra anticapitalista, lo que parece menos fácil de mantener actualmente y es un programa político inmediatamente menos atractivo para amplias áreas de un “mundo libre” en el que las dictaduras militares y los “régimenes de emergencia” están al orden del día –o incluso se multiplican precisamente en la medida en que genuinas revoluciones sociales devienen una posibilidad real. Desde nuestra perspectiva actual, el mismo nazismo, con su líder carismático y su singular explotación de la naciente tecnología de la comunicación en el sentido más amplio del término (que incluye tanto el transporte y los trenes expresos como la radio y la televisión), parece ahora representar una combinación especial y transitoria de circunstancias históricas que no es fácil que se repita como tal; al tiempo que la tortura rutinaria y la institucionalización de técnicas de contra-insurgencia se ha demostrado perfectamente consistente con el tipo de democracia parlamentaria que se solía distinguir respecto del fascismo. Bajo la hegemonía de las empresas multinacionales y su “sistema-mundo”, la posibilidad misma de una cultura burguesa progresiva es problemática –una duda que obviamente alcanza de lleno al fundamento de la estética de Lukács.

Finalmente, las preocupaciones de nuestra propia época han creído descubrir en la obra de Lukács la sombra de una dictadura literaria de una especie en algún modo distinta de los intentos de prescribir un cierto tipo de producción que fueron denunciados por Brecht. Es Lukács en tanto que defensor menos de un estilo artístico específico que de un método crítico particular, lo que cae hoy bajo el foco de nuevas polémicas –una atmósfera en la que su obra es considerada, tanto por admiradores como por oponentes, como un monumento del anticuado análisis de contenidos. Hay algo de ironía en esta transformación del nombre del autor de *Historia y conciencia de clase* en una señal no muy distinta de las emitidas por los nombres de Belinsky y Chernyshevsky en un periodo anterior de la estética marxista. De hecho, la práctica crítica de Lukács está fuertemente orientada hacia los géneros y se halla comprometida con la mediación de diferentes formas del discurso literario, de modo que es un error afiliarlo a la causa de una posi-

ción mimética ingenua que nos alentara a discutir los eventos o los personajes de una novela del mismo modo en el que trataríamos de sucesos y personas reales. Por un lado, en tanto que su práctica crítica implica la posibilidad última de una “representación de la realidad” completa y aporética, puede decirse que el realismo lukacsiano presta ayuda y acomodo a un acercamiento documental y sociológico a la literatura que es sentido correctamente como antagonista de los métodos más recientes de construir el texto narrativo como un libre juego de significantes. Sin embargo, puede demostrarse que estas posiciones aparentemente irreconciliables son dos momentos distintos e igualmente indispensables del proceso hermenéutico mismo –una primera “creencia” ingenua en la densidad o presencia de la presentación novelística, y una posterior “puesta entre paréntesis” de esa experiencia en la que se explora la distancia necesaria de todo lenguaje respecto de aquello que reclama representar, sus sustituciones y desplazamientos. De cualquier manera, es claro que, en tanto Lukács sea usado como “grito de guerra” (o como “hombre del saco”) en este conflicto metodológico particular, no es probable que su obra como un todo reciba una evaluación mesurada.

Brecht, por su parte, se reescribe ciertamente en los términos de las preocupaciones del presente con mucha más facilidad; hasta tal punto que parece dirigirse directamente a nosotros con una voz no mediada. Su ataque al formalismo de Lukács es sólo un aspecto de una posición mucho más compleja e interesante respecto del realismo en general, a la que seguramente no haremos un mal servicio si observamos algunas pocas características que deben hoy parecernos anticuadas. En particular, la estética de Brecht, y su modo de abordar los problemas del realismo, están íntimamente unidos a una concepción de la ciencia que sería erróneo identificar con las corrientes más científicas del marxismo contemporáneo (por ejemplo la obra de Althusser o Colletti). Para estos, la ciencia es un concepto epistemológico y una forma de conocimiento abstracto, y la búsqueda de una “ciencia” marxista está conectada muy de cerca con los recientes desarrollos de la historiografía de la ciencia –los hallazgos de estudiosos como Koyré, Bachelard y Kuhn. Para Brecht, sin embargo, la “ciencia” es mucho menos una cuestión de conocimiento y epistemología que de puro experimento y de una actividad práctica casi de tipo manual. Su ideal es más el de una mecánica o tecnología populares, el del equipamiento químico casero o el de los apañes de un Galileo, que el de “epistemes” o “paradigmas” en el discurso científico. La particular visión de la ciencia de Brecht fue su medio de anular la separación entre la actividad física y mental y la división del trabajo (nada menos que la que se da entre obrero e intelectual) que procedía de ella: vuelve a poner juntos el conocer el mundo y el cambiarlo, y al mismo tiempo un ideal de praxis con una concepción de la producción. La conjunción de la “ciencia” con la actividad práctica, orientada al cambio, –que influirá en el análisis que Brecht y Benjamin harán de los medios de comunicación, como veremos enseguida– transforma así el proceso de “conocer” el mundo en una fuente de deleite o placer por derecho propio; y este es el paso fundamental para la construcción de una apropiada estética brechtiana. Ya que devuelve al arte “realista” ese principio de juego y de genuina gratificación estética que la estética de Lukács, relativamente más pasiva y cognitiva, había parecido reemplazar con el severo deber de una adecuada reflexión acerca del mundo. Los antiguos dilemas de una teoría didáctica del arte (¿enseñar o agradar?) se superan además de ese modo, y en un mundo donde la ciencia es experimento y juego, el saber al igual que el hacer son formas de producción, estimulantes por derecho propio. Ahora es posible imaginar un arte didáctico en el que el aprendizaje y el placer ya no estén separados entre sí. En la estética brechtiana, en efecto, la idea de realismo no es una categoría puramente artística y formal, sino que más bien gobierna la relación de la obra de arte con la realidad misma, caracterizando una determinada postura ante ella. El espíritu del realismo designa una actitud activa, curiosa, experimental, subversiva –en una palabra *científica*– hacia las instituciones sociales y el mundo material; y la obra de arte “realista” es por tanto la que alienta y disemina esta actitud; no lo hace meramente, sin embargo, de un modo plano o mimético o dentro de las líneas de la imitación únicamente. En efecto, la obra de arte “realista” es aquella en la que las actitudes “realista” y experimental son puestas a prueba, no sólo entre sus personajes y sus realidades ficticias, sino además entre el público y la obra misma y –no menos importante– entre el escritor y sus propios materiales y técnicas. Las tres dimensiones de una práctica semejante de “realismo” explotan claramente las categorías puramente representacionales de la obra mimética tradicional.

Lo que Brecht llamó ciencia es, entonces, en un amplio sentido una figura para la producción no alienada en general. Es lo que Bloch llamaría un emblema utópico de la praxis reunificada y satisfactoria de un mundo que ha dejado atrás la alienación y la división del trabajo. La originalidad de la visión brechtiana podría juzgarse yuxtaponiendo su figura de la ciencia con la imagen más convencional del arte y del



artista que, particularmente en la literatura burguesa, ha desempeñado tradicionalmente esta función utópica. Al mismo tiempo, deberíamos preguntarnos si la visión de la ciencia de Brecht es todavía accesible como figura hoy para nosotros o si no refleja un estadio relativamente primitivo en lo que ha llegado a conocerse como la segunda revolución industrial. Visto en esta perspectiva, el deleite brechtiano en la “ciencia” hace más bien pareja con la definición leninista del comunismo como “los soviets más la electrificación”, o con el grandioso mural de Diego Rivera en el Rockefeller Centre (repintado para Bellas Artes) en el que, en la intersección del microcosmos y el macrocosmos, las inmensas manos del Nuevo Hombre Soviético sujetan y mueven las palancas mismas de la creación.

Junto con su condena del formalismo de Lukács y su concepción de una unión de la ciencia y la estética en la obra de arte dialéctica, hay todavía un tercer punto de tensión en el pensamiento de Brecht –el más influyente en muchos sentidos– que merece ser atendido. Es, por supuesto, su noción fundamental del *Verfremdung*. Es el llamado “efecto de distanciamiento” que es invocado en la actualidad sobre todo para sancionar teorías del modernismo político como las del grupo de Tel Quel<sup>5</sup>. La práctica del distanciamiento –disponer los fenómenos de tal modo que lo que en ellos parecía natural e inmutable se muestra ahora de manera tangible que se trata de algo histórico, y por tanto, de algo que puede ser objeto de un cambio revolucionario– ha parecido durante mucho tiempo que proporcionaba una salida del punto muerto del didactismo agitador en el que tanto arte político del pasado se encuentra confinado. Al mismo tiempo, permite una reapropiación triunfante y una refundación materialista de la ideología dominante del modernismo (el “extrañamiento” del formalismo ruso, el “hazlo nuevo” de Pound, el énfasis de todas las variedades históricas del modernismo acerca de la vocación del arte por alterar y renovar la percepción como tal) a partir de los objetivos de una política revolucionaria. Hoy, el realismo tradicional –el canon defendido por Lukács, pero además el arte político anticuado del tipo del realismo socialista– es asimilado a menudo a las ideologías clásicas de la representación y a la práctica de la “forma cerrada”;

5.- Para una exposición persuasiva aunque auto-crítica de un modernismo brechtiano semejante, véase Colin McCabe, “Realism and the Cinema: notes on some Brechtian theses” en *Screen*, XV, 2, verano 1974, págs. 7-27.

mientras que se dice incluso que el modernismo burgués (los modelos de Kristeva son Lautrémont y Mallarmé) es revolucionario precisamente en la medida en que cuestiona los valores y las prácticas formales anteriores y se produce como un “texto” abierto. Sean cuales sean las objeciones que puedan hacerse a esta estética del modernismo político –y nos reservaremos una fundamental para nuestra discusión de algunos puntos de vista similares de Adorno– sería realmente difícil asociarlo con Brecht. No es sólo que el autor de “Sobre la pintura abstracta”<sup>6</sup> sea tan hostil a la experimentación puramente formal como el mismo Lukács: podría sostenerse que no se trata más que de un accidente histórico o generacional, y esgrimir simplemente los límites de los gustos personales de Brecht. Lo que es más serio es que su ataque a los análisis literarios de Lukács vale igualmente para los intentos bastante diferentes llevados a cabo por los modernistas políticos de realizar juicios ideológicos (revolucionario / burgués) apoyándose en características puramente formales como las formas abiertas o cerradas, la “naturalidad”, el borrado de las huellas de la producción en la obra y cosas semejantes. Por ejemplo, es cierto que una creencia en lo natural es ideológica y que buena parte del arte burgués se ha esforzado por perpetuar esa creencia, no sólo en su contenido, sino también a través de la experiencia de sus formas. Sin embargo, en circunstancias históricas diferentes, la idea de naturaleza fue un concepto subversivo con una función genuinamente revolucionaria, y sólo el análisis de la coyuntura cultural e histórica concreta puede decirnos si, en el mundo post-natural del capitalismo tardío, las categorías de la naturaleza no podrían haber adquirido de nuevo una carga crítica semejante.

Es el momento, en efecto, de hacer una evaluación de aquellos cambios fundamentales que han ocurrido en el capitalismo y su cultura desde el periodo en el que Brecht y Lukács expusieron sus opciones para una estética marxista y para una concepción marxista del realismo. Lo que se ha dicho anteriormente acerca del carácter transitorio del nazismo –un desarrollo que ha hecho mucho para convertir en anticuadas no pocas de las posiciones básicas de Lukács– no deja de producir sus efectos también en las de Brecht. Aquí es necesario poner de relieve la relación inextricable entre la estética de Brecht y los análisis de los medios de comunicación y de sus posibilidades revolucionarias que trabajó junto a Walter Benjamin y que pueden encontrarse ampliamente expuestos en el bien conocido artículo de éste sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”<sup>7</sup>. Brecht y Benjamin no habían comenzado todavía a sentir toda la fuerza y la opresión de esa cruda alternativa, entre una audiencia de masas o cultura mediática y un modernismo minoritario de “elite”, en la que nuestro pensamiento en torno a la estética está inevitable atrapado. Más bien, previeron un uso revolucionario de la tecnología de las comunicaciones de modo que los avances más llamativos de las técnicas artísticas –efectos como los del “montaje”, por ejemplo, que hoy tendemos a asociar casi exclusivamente con el modernismo como tal– pudieran aprovecharse con propósitos al mismo tiempo didácticos y políticos. La concepción brechtiana del “realismo” no estará completa, entonces, si falta esta perspectiva en la que el artista es capaz de usar la tecnología moderna más compleja al dirigirse al público popular más amplio. Sin embargo, si el mismo nazismo se corresponde con un estadio temprano y todavía relativamente primitivo del surgimiento de

6.- “Me asombra que digáis que sois comunistas, gente que tratáis de transformar el mundo, que no es habitable... si fuerais genios al servicio de los que mandan, sería muy astuto de vuestra parte hacer irreconocibles las cosas, pues hay cosas que van de mal a peor y de ello se acusa a vuestros compradores”. (“Über gegenstandslose Malerei” en *Schriften zur Literatur und Kunst*, II, Frankfurt, 1967, págs. 68-69 [traducción española: “Sobre la pintura abstracta” en Bertolt Brecht, *El compromiso en literatura y arte*, trad. J. Fontcuberta, Planeta, Barcelona, 1984, pág. 190])

7.- Véase *Illuminations*, Londres, 1970, también “The Author as Producer”, en *Understanding Brecht*, Londres, 1973; y para desarrollos más profundos dentro de una teoría radical de los medios de comunicación, Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied, 1962; Hans-Magnus Enzensberger, *The Consciousness Industry*, Nueva York, 1974; y Oskar Negt y Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt, 1973. (Las traducciones disponibles en español se encuentran en: Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1989; Walter Benjamin, *Illuminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1999; Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, trad. Antonio Doménech, Gustavo Gili, Barcelona, 1999; Oskar Negt y Alexander Kluge, “Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria”, trad. Lilia Friero, en Paloma Blanco y otros (editores), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.)

los medios de comunicación, lo mismo le ocurre a la estrategia cultural que Benjamin plantea para atacarlo, y en particular a su concepción de un arte que sería revolucionario precisamente en la medida en que fuera “avanzado” técnica (y tecnológicamente). En el “sistema total” creciente de las sociedades mediáticas actuales, ya no podemos, desafortunadamente, compartir este optimismo. Sin él, sin embargo, el proyecto de un modernismo específicamente político deviene indistinguible de todos los demás tipos –caracterizándose el modernismo, entre otras cosas, por su conciencia de un público ausente.

En otras palabras, la diferencia fundamental entre nuestra situación y la de los años treinta es la emergencia de una forma completa y definida de esa transformación final del capitalismo monopolista tardío conocido, entre otras maneras, como la *société de consommation* o como sociedad post-industrial. Esta es la fase histórica que reflejan los dos artículos de Adorno posteriores a la Segunda Guerra Mundial, tan diferentes en énfasis de los materiales de pre-guerra en este volumen. Retrospectivamente, puede parecer fácil identificar su rechazo tanto de Brecht como de Lukács, sobre la base de su praxis política, como un ejemplo característico de un anti-comunismo tan anticuado en la actualidad como la misma Guerra Fría. Más relevante en el contexto actual, sin embargo, es la premisa de la Escuela de Frankfurt de un “sistema total”, que expresaba el sentido que Adorno y Horkheimer daban a una organización del mundo cada vez más cerrada en una red perfecta de tecnología mediática, empresas multinacionales y control burocrático internacional<sup>8</sup>. Sean cuales sean los méritos teóricos de la idea de un “sistema total” –y yo diría que cuando no envía directamente fuera de la política, alienta el resurgimiento de una oposición anarquista al marxismo mismo y puede usarse además como una justificación del terrorismo– podemos estar al menos de acuerdo con Adorno en que en el ámbito cultural, la omnipresencia del sistema, con su “industria cultural” o “de la conciencia” (en la variante de Enzensberger) propicia un clima muy poco favorable para cualquiera de las formas más antiguas y más simples de arte resistente, tanto si es el que propuso Lukács, el producido por Brecht o, por supuesto, los celebrados en sus diferentes maneras por Benjamin y por Bloch. El sistema tiene el poder de recuperar y de desactivar incluso las formas más potencialmente peligrosas de arte político, transformándolas en mercancías culturales (ísea testigo, si es que son necesarias más pruebas, el truculento ejemplo de la floreciente Industria Brecht!). Por otro lado, no puede decirse que la sorprendente “resolución” del problema que propone Adorno –ver el estadio clásico del alto modernismo como el prototipo de arte más “genuinamente” político (“esta no es una época para el arte político, sin embargo la política ha emigrado hacia el arte autónomo y hacia ningún otro lugar en mayor medida que allí donde parece estar políticamente muerto”) y su sugerencia de que Beckett es el artista más auténticamente revolucionario de nuestro tiempo– sea más satisfactoria. Con toda seguridad, algunos de los análisis más reseñables de Adorno –por ejemplo, su discusión de Schoenberg y del sistema dodecafónico en *Filosofía de la nueva música*– documentan su afirmación de que el arte moderno más importante, incluso el aparentemente más a- o antipolítico, en realidad sostiene un espejo delante del “sistema total” del capitalismo tardío. Sin embargo, en retrospectiva, esto parece ahora un resurgimiento completamente inesperado de una “teoría del espejo” al modo lukacsiano en la estética, bajo el encantamiento de una desesperación histórica y política que asola ambas casas y por consiguiente encuentra la praxis como algo inimaginable. Lo que es en última instancia fatal para este nuevo resurgimiento de la ideología del modernismo, una vez más y en definitiva antipolítico, es menos la retórica equívoca del ataque de Adorno a Lukács o la parcialidad de su lectura de Brecht<sup>9</sup>, que el destino del modernismo en la misma sociedad de consumo. Ya que lo que en los primeros años del siglo fue un fenómeno antisocial y de resistencia, se ha convertido hoy en el estilo dominante de la producción de mercancías y en un componente indispensable en la autoreproducción cada vez más rápida y exigente de esta última. Que los discípulos de Schoenberg que trabajaron en Hollywood utilizaran sus avanzadas técnicas para

8.- La variante francesa más reciente de esta posición –como por ejemplo en Jean Baudrillard– amplía el modelo para incluir al “bloque socialista” dentro de este nuevo entente anti-utópico.

9.- Para un correctivo marxista que abre camino de la lectura adorniana de *El círculo de tiza caucásico*, véase Darko Suvin, “Brecht’s *Caucasian Chalk Circle* and Marxist Figuration: Open Darmaturgy as Open History” en Norman Rudick (editor), *The Weapons of Criticism*, Palo Alto, California, 1976.

escribir música para películas, que las obras maestras de las escuelas de pintura americana más actuales sean buscadas para embellecer las espléndidas nuevas estructuras de las grandes compañías de seguros y de los bancos multinacionales (ellas mismas obra de los arquitectos modernos más “avanzados” y de más talento) no son más que los síntomas externos de una situación en la que un “arte perceptual” que fue escandaloso ha encontrado una función económica y social proporcionando los cambios de estilo necesarios para la *société de consommation* del presente.

El aspecto final de la situación contemporánea importante para nuestro asunto tiene que ver con los cambios que se han producido dentro del socialismo desde la publicación del debate sobre el expresionismo en *Das Wort* hace como unos cuarenta años. Si el problema central del arte político bajo el capitalismo es el de la cooptación, una de las cuestiones cruciales de la cultura en un marco socialista debe continuar siendo seguramente lo que Ernst Bloch llama el *Erbe*: el problema de los usos del pasado cultural del mundo en lo que será de forma creciente una cultura internacional única, y del lugar y los efectos de la diversas tradiciones en el esfuerzo de una sociedad por construir el socialismo. La formulación que Bloch realiza del problema es obviamente un medio estratégico de transformar la estrecha polémica de Lukács –que se limitaba a los novelistas de corte realista de la tradición burguesa europea- y de ampliar el marco de debate para incluir la inmensa variedad de artes populares, campesinas, pre-capitalistas o “primitivas”. Lo que debería entenderse dentro de su monumental esfuerzo por reinventar el concepto de utopía para el marxismo y por liberarlo de las objeciones que Marx y Engels plantearon correctamente al “socialismo utópico” de Saint-Simon, Owen o Fourier. El principio utópico de Bloch apunta a liberar el pensamiento socialista de su estrecha autodefinición en términos que prolongan esencialmente las categorías del mismo capitalismo (términos como industrialización, centralización, progreso, tecnología, e incluso producción, que tienden a imponer sus limitaciones y opciones sociales sobre aquellos que trabajan con ellas). Allí donde el pensamiento cultural de Lukács enfatiza las continuidades entre el orden burgués y lo que se ha de desarrollar a partir de él, las prioridades de Bloch sugieren la necesidad de pensar la “transición al socialismo” en términos de diferencia radical, de una ruptura más absoluta con ese pasado particular, quizás de una renovación o recuperación de la verdad de formas sociales más antiguas. La antropología marxista más reciente, en efecto, nos recuerda –desde dentro de nuestro “sistema total”- la diferencia absoluta de sociedades más antiguas, tribales o pre-capitalistas; y en un momento histórico en el que un interés semejante en un pasado mucho más remoto parece poco probable que dé alas a mitos sentimentales y populistas contra los que tuvo que combatir el marxismo a finales del siglo XIX y principios del XX, la memoria de sociedades pre-capitalistas puede convertirse ahora en un elemento vital del principio utópico de Bloch y de la invención del futuro. Desde un punto de vista político, es seguro que la noción marxiana clásica de la necesidad, durante la transición al socialismo, de una “dictadura del proletariado” –esto es, una sustracción del poder efectivo de manos de aquellos que tienen un interés personal en el restablecimiento del antiguo orden- no ha quedado anticuado. Sin embargo, surgirá transformado conceptualmente una vez lo pensemos junto con la necesidad de una revolución cultural que implique la re-educación colectiva de todas las clases. Esta es la perspectiva en la que el énfasis que Lukács pone en los grandes novelistas burgueses parece ser el más inadecuado para la tarea, pero tampoco el empuje anti-burgués de los grandes modernistas parece apropiado para ella. Ocurre, entonces, que es aquí donde la meditación de Bloch acerca del *Erbe*, acerca de la diferencia cultural reprimida del pasado y del principio utópico de la invención de un futuro radicalmente diferente, adquiere toda su presencia, en un punto donde el conflicto entre realismo y modernismo se aleja a nuestras espaldas.

Pero, seguramente en Occidente, y quizás en otros lugares también, ese punto está todavía fuera de nuestro alcance. En nuestra actual situación cultural, tanto el realismo como el modernismo, si parecen algo, es que para nosotros son intolerables: el realismo porque sus formas reviven viejas experiencias de un tipo de vida social (la clásica ciudad de interior, la oposición tradicional entre la ciudad y el campo) que ya no nos acompaña en este futuro ya decadente de la sociedad de consumo; el modernismo porque sus contradicciones han demostrado ser más agudas que las del realismo. Hoy, una estética de la novedad –consagrada ya como la ideología formal y crítica dominante- debe buscar desesperadamente renovarse por medio de rotaciones sobre su propio eje cada vez más rápidas: el modernismo buscando convertirse en post-modernismo sin dejar de ser moderno. De este modo, hoy somos testigos del espectáculo de un retorno predecible -después de que la abstracción se haya convertido en una convención agotada- al arte figurativo, pero esta vez a un arte figurativo –llamado “hiperrealismo” o “fotorrealismo”- que resulta ser la representación no de las cosas mismas, sino de sus fotografías: un arte representacional

que en realidad trata “acerca” del arte! En la literatura, mientras tanto, en medio de un hartazgo con respecto a la ficción poética o carente de trama, se ha regresado a la intriga, pero no redescubriéndola, sino más bien a través de un pastiche de las antiguas narrativas y una imitación despersonalizada de voces tradicionales, parecidas al pastiche de los clásicos llevado a cabo por Stravinsky según le critica Adorno en *Filosofía de la nueva música*.

En estas circunstancias, en efecto, se plantea la cuestión de si la renovación final del modernismo, la última subversión dialéctica de las convenciones ahora automatizadas de una estética de la revolución perceptual, no podría ser simplemente... el realismo. Ya que cuando el modernismo y las técnicas de “extrañamiento” que lo acompañan se convierten en el estilo dominante mediante el cual el consumidor se reconcilia con el capitalismo, el hábito de la fragmentación necesita ser “desfamiliarizado” y corregido por un medio más totalizante de observar los fenómenos<sup>10</sup>. En un desenlace inesperado, podría ser Lukács –por muy equivocado que estuviera en los años treinta- quien poseyera la última palabra provisional hoy para nosotros. Sin embargo, este Lukács particular, si es que fuera imaginable, sería uno para quien el concepto de realismo se reescribiría a partir de las categorías de *Historia y conciencia de clase*, en concreto las de reificación y totalidad. A diferencia del concepto más familiar de alienación, un proceso que pertenece a una actividad y en particular al trabajo (disociando al trabajador de su trabajo, de su producto, de sus compañeros y en último término de su “ser genérico” mismo), la reificación es un proceso que afecta a nuestra relación cognitiva con la totalidad social. Es una enfermedad de la función cartográfica por medio de la cual el sujeto individual proyecta y modela su inserción en la colectividad. La reificación del capitalismo tardío –la transformación de las relaciones humanas en una apariencia de relaciones entre cosas- convierte a la sociedad en una realidad opaca: es la fuente vivida de las mistificaciones sobre las que se sostiene la ideología y por medio de las cuales se legitiman la dominación y la explotación. Dado que la estructura fundamental de la “totalidad” social es un conjunto de relaciones de clase –una estructura antagonista en la que las diferentes clases sociales se definen en términos de ese antagonismo y por oposición las unas a las otras-, la reificación oscurece necesariamente el carácter de clase de esa estructura, y va acompañada, no sólo de anomia, sino además de una confusión creciente respecto de la naturaleza e incluso la existencia de las clases sociales que pueden observarse perfectamente en todos los países capitalistas “avanzados” en la actualidad. Si el diagnóstico es correcto, la intensificación de la conciencia de clase será menos una cuestión de exaltación obrerista o populista de una única clase por sí misma, que una contundente reapertura de acceso a un sentido de la sociedad como totalidad y una reinención de posibilidades cognitivas y perceptivas que permitan que los fenómenos sociales sean de nuevo transparentes en tanto que momentos de una lucha *entre* clases.

Bajo estas circunstancias, la función de un nuevo realismo sería clara; resistir el poder de la reificación en una sociedad de consumo y reinventar esa categoría de totalidad que, minada sistemáticamente por la fragmentación existencial a todos los niveles de la vida y de la organización social en la actualidad, es la única que puede proyectar tanto relaciones estructurales entre las clases como las luchas de clase que se dan en otros países en lo que se está convirtiendo cada vez más en un sistema mundo. Una concepción semejante de realismo incorporaría lo que siempre fue lo más concreto en el contra-concepto dialéctico del modernismo –su énfasis en la renovación violenta de la percepción en un mundo en el que la

---

10.- Véase, por ejemplo, los instructivos comentarios de Stanley Aronowitz acerca del cine: “A diferencia de los importantes esfuerzos de los realizadores japoneses y europeos por fijar la cámara directamente en la acción y permitir que la escena se resuelva “por sí misma”, los cineastas americanos se caracterizan por un trabajo rápido de cámara y un montaje cortante cuyo efecto consiste en segmentar la acción en espacios de tiempo de uno o dos minutos, copiando los estilos dominantes de la producción televisiva. Se considera que el espectador americano, acostumbrado a los cortes comerciales de la acción dramática que se realizan en la televisión, es incapaz de mantener la atención sobre una acción más lenta y más larga. Por tanto, los modos dominantes de producción cinematográfica descansan en concepciones del tiempo dramático heredadas de las formas más gruesas de cultura comercial. El cineasta que subordina la acción y los personajes a este concepto de tiempo dramático descubre una política en el interior de la técnica que es mucho más insidiosa que el contenido “reaccionario”. Cuando lo observamos desde esta perspectiva, un cineasta como Howard Hawks, que rechaza subordinar el arte a las exigencias del tiempo segmentado, se demuestra como más resistente al autoritarismo que los cineastas liberales o de izquierdas que se comprometen con el contenido humanitario de una película que se ha rendido a las técnicas que reducen totalmente la audiencia a espectadores” (*False Promises*, Nueva York, 1973, págs. 116-7.)

experiencia se ha solidificado en una masa de hábitos y automatismos. Sin embargo, esta habituación que la nueva estética tendría como función trastornar ya no sería tematizada en los términos modernistas convencionales de una razón desacralizada o deshumanizante, de una sociedad de masas y una ciudad industrial o de la tecnología en general, sino más bien como una función del sistema de mercancías y de la estructura reificante del capitalismo tardío.

Otras concepciones de realismo, otros tipos de estética política, siguen siendo obviamente concebibles. El debate entre el realismo y el modernismo nos enseña la necesidad de juzgarlas en términos de la coyuntura histórica y social en la que se les pide que operen. Adoptar actitudes partidarias respecto de luchas clave del pasado no significa ni optar por un bando ni intentar armonizar diferencias irreconciliables. En tales conflictos intelectuales, extintos a la par que todavía virulentos, la contradicción fundamental se da entre la historia misma y el aparato conceptual que, intentando capturar sus realidades, sólo consigue reproducir el desacuerdo dentro de sí mismo en la forma de un enigma para el pensamiento, una aporía. Sobre esta aporía debemos sostenernos, ella contiene en su estructura el quid de una historia más allá de la cual nosotros todavía no hemos ido. Ella no puede decirnos, por supuesto, qué concepción de realismo debería existir; y, sin embargo, al estudiarla no podemos dejar de sentir la obligación de reinventar una.

