
LAS SEÑALES EN LA CALLE

RESPUESTA A PERRY ANDERSON

Marshall Berman

análisis y debate



2

La crítica que hace Perry Anderson de mi libro *All that is Solid Melts into Air* (Todo lo que es sólido se evapora en el aire), es bienvenida pero induce a la perplejidad. Anderson es tan apreciativo y generoso al comienzo, y tan recusatorio y desdenoso al final de su exposición —no sólo hacia mi libro, sino hacia la propia vida contemporánea— que, ¿qué es lo que sucede entremedias? No lo comprendo. Realiza un interesante análisis histórico, basado en la obra de Arno Mayer, de las condiciones políticas y sociales que subyacen a los grandes avances modernistas de 1890 a 1920. Este análisis resulta fascinante, pero Anderson sobrecarga a la historia con mucho más peso de lo que puede soportar. Sostiene que la intersección entre un orden dominante semi-aristocrático, una economía capitalista semi-industrializada y un movimiento obrero semi-emergente o insurgente nutrieron los triunfos creadores del cubismo, la relatividad, el psicoanálisis, *La Consagración de la Primavera*, *Ulises*, etc. Esto es perfectamente plausible, si bien es cierto que existen otras numerosas maneras de contar esta historia, todas igualmente plausibles (la mía pondría más énfasis en

fasis sobre la experiencia de grupos marginales, tales como los judíos y los homosexuales). A continuación, Anderson da un salto extraño: parece afirmar que la ausencia de *estas* condiciones desde el fin de la segunda guerra mundial ha de llevar a la ausencia de cualquier tipo de triunfos creadores. Pero, ¿por qué unas condiciones distintas no han de poder inspirar otros triunfos hoy, mañana o en cualquier otro momento?

Esta lógica de la pescadilla que se muerde la cola recibe otro giro perverso al final del artículo, donde Anderson pretende que el actual desengaño de nuestras esperanzas en una revolución socialista en Occidente significa el fin de toda vida espiritual y cultural occidental: «Lo que caracteriza a la situación del artista contemporáneo occidental es... el cierre de los horizontes: sin un pasado apropiable o un futuro imaginable, en un presente interminablemente repetido». ¿No se da cuenta de la importancia que tiene, y siempre ha tenido, el desengaño para el crecimiento de la creatividad humana? La desilusión con la Atenas democrática llevó a las *Mujeres Troyanas* y la *República* de Platón; el desencanto con Jesús de Nazaret (quien, recuérdese, se suponía iba a llevar a cabo el fin del mundo) llevó a la mayor parte de lo moralmente creador dentro del Cristianismo —concretamente, la revalorización de los valores que glorificaban el sufrimiento, la sumisión y la derrota; la decepción con la Revolución Francesa llevó a las conquistas creadoras del Romanticismo, el cual nutrió (y sigue nutriendo) una legión de nuevas revoluciones. Y así sucede. Cuando las personas nos encontramos frente a la desaparición de horizontes conocidos abrimos nuevos horizontes, cuando perdemos la ilusión en ciertas de nuestras esperanzas descubrimos o creamos nuevas visiones que inspiran nuevas esperanzas. Es así como nuestra especie ha sobrevivido a tanta tristeza y ruindad a lo largo de los tiempos. Si la humanidad hubiera aceptado desahucios *a priori* de la Historia, hace tiempo que nuestra historia se habría acabado.

¿Realmente cree Anderson en el veredicto de «¡No hay futuro!» lanzado por los *Sex Pistols*? (Hasta el propio Johnny Rotten, mientras lo vociferaba, estaba intentando cambiarlo a su manera.) Si el horizonte de Anderson parece en realidad cerrado, acaso debería ver esto como un problema más que como condición humana. Puede ser que su entorno teórico le haya metido en un callejón sin salida y que necesite dar la vuelta y mirar en otra dirección, donde quizá haya muchos problemas pero al menos luz y espacio.

All that is Solid Melts into Air desarrolla una dialéctica de la modernización y del modernismo. Ser moderno, tal y como yo lo defino al comienzo y final del libro, es experimentar la vida personal y social como un torbellino, es encontrar al mundo de uno en perpétua desintegración y renovación; penas y angustias, ambigüedad y contradicción; es ser parte de un universo en el que todo lo que es sólido se evapora en el aire. Ser moderno es hacerse de alguna forma un lugar en este torbellino... captar y confrontar el mundo producido por la modernización y esforzarse por hacerlo nuestro. El modernismo pretende dar a las mujeres y hombres modernos el poder de cambiar el mundo, que les está cambiando a ellos, y hacerles además de objetos, sujetos de la modernización. Anderson está dispuesto a aceptar esto como una visión de la cultura y la política del siglo XIX, pero cree que es irrelevante para nuestro siglo, y no digamos nuestra propia época. Cuando critica mi ausencia de «periodización», lo que quiere decir es que la fuerza liberadora del modernismo está restringida a un período anterior. No está claro cuándo se acabó dicho período (¿la primera guerra mundial?, ¿o quizá la segunda?), pero la cuestión principal es que terminó hace mucho tiempo. La esperanza de acomodarnos al torbellino, de volvernos sujetos además de objetos, de convertir en algo nuestro el mundo moderno, estas esperanzas se han difuminado para siempre, al menos para Anderson, y cree que es inútil que yo intente recrearlas.

Podría atacar de muchas maneras la lectura que hace Anderson de la historia moderna y contemporánea, mas ello no avanzaría un ápice nuestro común entendimiento. Quiero probar algo bien distinto. La visión de Anderson acerca del horizonte actual es que está vacío, cerrado; la mía es que está abierto y cargado de posibilidades creativas. Acaso la mejor manera de defender mi punto de vista sea mostrar qué aspecto tiene este horizonte, qué es lo que realmente existe por ahí, tal y como yo lo veo. A lo largo de las páginas siguientes, pues, quisiera presentar unas pocas escenas de la vida cotidiana, y de un arte y una cultura que forman parte de esta vida, tal y como va transcurriendo en este momento. Estas escenas no están ligadas de forma lógica entre sí; no obstante, están relacionadas, como las figuras en un *collage*. Mi objetivo al introducirlas es mostrar cómo sigue produciéndose el modernismo, tanto en nuestras calles como en nuestra alma, y cómo todavía posee el poder imaginativo para ayudarnos a convertir este mundo en algo nuestro.

El modernismo tiene sus tradiciones y están ahí para ser utilizadas y desarrolladas. Baudelaire nos cuenta cómo ver el presente: «Todos los siglos y todas las gentes poseen su propia belleza, y así, inevitablemente, nosotros tenemos la nuestra. Así es el orden de las cosas... La vida de nuestra ciudad es rica en sujetos poéticos y maravillosos. Lo maravilloso nos envuelve y empapa como una atmósfera, sólo que nosotros no lo vemos... Tan sólo necesitamos abrir nuestros ojos para reconocer nuestro heroísmo». Esto lo escribió en 1846 en un ensayo titulado *El Heroísmo de la Vida Moderna*.

Rostros en la multitud

Un estudiante de posgrado de la Universidad de Nueva York me visita para hablarme acerca de su tesis y su vida: Larry, un pelirrojo grande y musculoso, por lo general jovial, a veces amenazante, con un aspecto cercano al hombre salvaje del arte medieval. Proviene de un pueblo de los altos hornos cerca de Pittsburgh. Después de una infancia horrorosa, abandonado por padres alcoholizados, criado por una serie de parientes indiferentes y empobrecidos, se escapó a una gran universidad estatal gracias a una beca por su talento en el *rugby* americano. Por casualidad, tal y como él lo cuenta, descubrió que le entusiasmaba leer, pensar, soñar. Actualmente sueña vastas visiones épicas, neo-idealistas, comulgando con Fichte, Schelling y Hegel, mientras conduce un taxi por la noche para pagar el alquiler. Yo le pregunto qué quiere hacer con su vida; me responde que quiere ser un pensador para que pueda buscar la verdad última, y, si la encuentra, proclamarla al mundo entero.

Me conmueve su ambición, que yo compartía a su edad —y todavía comparto—, aunque seguramente no la expondría tan directa y honradamente como lo hace él. Pero yo le digo que parte de la verdad sobre la vida en la América de Reagan es que no ofrece empleos libres para un pensamiento humanista independiente. Le digo que si quiere perseguir la verdad va a tener que emplear toda su inteligencia para aprender a mentir, a disfrazar su empresa como otra cosa, cuyo desempeño le permitirá conseguir un empleo. La cuestión, pues, deviene en cuál es el mejor disfraz. Me siento muy fastidiado al decirlo, pero no veo otra salida.

Le sugiero que haga un estudio etnográfico y político de su propio pueblo acerero. Reacciona con horror y me dice que aquel mundo se está derrumbando. Se están cerrando los altos hornos; más de la mitad de los empleos en su pueblo han desaparecido recientemente y los demás pueden irse a pique en cualquier momento; los hombres huyen y las familias se están rompiendo; complejas redes sociales se están desgarrando

por las costuras. Larry visita los viejos bares locales, y los hombres que solían burlarse de él por amar los libros y juntarse con judíos, negros, homosexuales y comunistas en Nueva York, ahora le envidian por disponer de un cordón de seguridad con respecto al mundo exterior. Larry se crió odiando este pueblo y el odio le ayudó a aprender quién era. Ahora le da lástima y de nuevo tiene que aprender acerca de sí mismo.

Mientras escribo esto tocan en la radio una canción que procede directamente del mundo de Larry. «Making Thunderbirds», de Bob Seger, un rockero duro de Detroit. Tiene un ataque agresivo de guitarra, un temple impulsivo, y lo cantan con una intensidad que rara vez se escucha en la radio hoy en día. El narrador es un obrero de la industria del automóvil, de edad madura y en paro (o a punto de estarlo), el cual echa de menos su juventud: «Allá en los años 50 fabricábamos los Thunderbirds». «Fabricábamos los Thunderbirds, fabricábamos los Thunderbirds. Eran largos y bajos, elegantes y rápidos, y todo lo que hayas oído de ellos. Eramos jóvenes y fuertes, fabricábamos los Thunderbirds».

El Thunderbird, un espléndido coche de los años cincuenta, es un símbolo del mundo que hemos perdido: cuando un trabajador podía identificar su juventud y su energía sexual con aquello que producía; «cuando se movía la gran línea de producción» y provocaba emoción formar parte de su ímpetu; cuando los jóvenes obreros de Detroit podían sentirse la vanguardia de América y América podía sentirse como el Número Uno del mundo. El poder simbólico descansa tanto sobre la música como sobre el texto; el ritmo y el tempo y la guitarra hacen eco de la música de 1955, cuando el *Rock and roll* era joven y la vida entera estaba por delante. «Los Thunderbird» se relaciona especialmente con Chuck Berry, cuyo «Maybelline» definió un rito americano clásico —a saber, que el obrero realmente podría ser varonil, más varonil que sus superiores sociales, en y por medio de su coche— e intentó crear una canción que fuese el equivalente moral de ese coche.

Seger nos arrastra hacia atrás con aquellas canciones y aquellos coches para hacernos sentir la profundidad de lo que hemos perdido. Pues el mundo que aquellos trabajadores construían, o creían estar construyendo, se ha ido con el viento; ya no jóvenes, ni fuertes, ni orgullosos, ni siquiera empleados, son abandonados, junto con sus coches, junto con Detroit —acaso junto con la propia América. El texto de la canción parece decir «no hay futuro», pero la música lucha con el texto con una urgencia desesperada. Puede que el narrador sienta que ya no le queda nada; el cantautor, en cambio, sabe y muestra que posee más de lo que piensa. Lo que tiene ante todo es su pasión, la profundidad y el coraje para cantar y enfurecerse ante la muerte de la luz.

Es una tarde helada de sábado justo antes de Navidades. Estoy cruzando a pie la calle Houston en el barrio Lower East Side de Manhattan, cegado por el sol bajo que me da en la cara. Es éste un barrio pobre, lleno de humildes viviendas abandonadas, pequeños talleres, serrerías, talleres de carrocería y repuestos de automóviles, desguaces y chatarrerías. Cerca de East River, congregados en torno a pequeñas hogueras, los alcohólicos y los *yonkis* son casi las únicas personas que se ven en la calle; ni siquiera hay niños, hace demasiado frío para jugar afuera. A medida que voy avanzando más hacia el Oeste aparecen unas pocas familias jóvenes —hispanos, bohemios, blancos, interraciales— yendo hacia el otro lado de la ciudad y en expediciones de compra de fin de semana.

En un bloque especialmente desolado, entre una fábrica abandonada y una gasolinera, aparece una escena chocante. Delante de un jardín lleno de muebles rotos,

viejos frigoríficos y fregaderos, apoyadas en una valla, se encuentran diez figuras encadenadas en fila. Ya de cerca veo que son esculturas en escayola o cartón-piedra, pero sus proporciones son alarmantemente reales. Las figuras están tapadas con bolsas de plástico para la basura; las bolsas están cortadas o rotas aquí y allá y empiezan a salirse trapos, peladuras de naranja, periódicos viejos, envolturas para alimentos, bebidas, pañales y aparatos electrodomésticos. Aunque los rostros están cubiertos, las figuras son sutilmente detalladas, diferenciadas y asombrosamente vivas, y resulta espantoso verles frente a frente, a unos pocos centímetros de distancia, hundiéndose o desmoronándose, apretadas contra sus cuerdas mientras se pudren.

¿Qué demonios es esto? Es una obra de arte ambiental, creada para este particular lugar y momento, para este solar y este barrio y este público, por un joven escultor de nombre David Finn, quien vive a unas manzanas de aquí. Dentro de pocos días lo desmantelará y se lo llevará algún amante o enemigo del arte. Posee una especial resonancia para este barrio y su gente, cuyo destino acaso simbolice. (Una de sus referencias más fuertes es una amarga meditación acerca del significado de «chatarra».) Les pregunto a un par de vagabundos locales que rondan por allí qué es lo que les parece, y uno meneaba la cabeza tristemente diciendo: «Alguien tiene que pagar el pato. Ya lo sabemos». Pero también tiene repercusiones más amplias. Hemos visto estas figuras ya en otros lugares. ¿Fue El Salvador, o Líbano, o...? Esta pieza satisface de modo brillante uno de los principales objetivos de la Izquierda durante la era del Vietnam: *¡Trae la guerra a casa!* Sólo que, ¿qué guerra es ésta, tan cerca de casa? El artista no nos lo dice; lo hemos de descubrir por nuestros propios medios. Pero sea el que sea el significado que le demos, esta obra de arte nos ha puesto a nosotros, los espectadores, dentro del cuadro, nos ha implicado de forma mucho más profunda de lo que quizá nos guste. Las figuras desaparecerán de nuestra calle pero no serán tan fáciles de expulsar de nuestras mentes. Nos perseguirán como fantasmas, al menos hasta que las reconozcamos como *nuestros* fantasmas y nos enfrentemos a ellos cara a cara.

Viene a verme otra estudiante: Lena, de 17 años, con un tipo como Marilyn Horne. Lena se crió en la bodega familiar en Puerto Rico, la adorable chica única en un hogar predominantemente masculino, y en la iglesia Pentecostés, instalada en una tienda, donde cantaba desde temprana edad. Dice que su existencia era tranquila hasta que llegó a la universidad, donde despertó a la vida su mente y su mundo se amplió bruscamente. De repente se encontró reaccionando a la poesía, la filosofía, la psicología, la política, la sexualidad, el romance, el feminismo, el movimiento por la paz, el socialismo. Impulsos, intenciones, ideas, todo le fue surgiendo de forma torrencial; al principio su familia creyó que estaba embrujada. No obstante, al cabo de poco tiempo fue excomulgada por la iglesia por sus ideas acerca del aborto, la sexualidad y la igualdad de derechos para las mujeres. Después de aquello, su familia se encontraba entre la espada y la pared debido a la postura de los demás creyentes de su iglesia, que eran gran parte de sus clientes. ¿Hasta cuándo iban a tolerar en su hogar y tienda la presencia de un alma maldita que llevaba puesta la señal de la bestia? Su familia resistió a las presiones y valientemente la secundaron: estaban dispuestos a morir por ella —pero ni siquiera empezaban a comprenderla. En medio de esta crisis su padre fue tiroteado y casi muerto por ladrones. La familia ha tenido que unirse más que nunca en torno a la tienda, y puede que Lena tenga que pedir la baja en la universidad, al menos durante unos meses para ponerse a trabajar allí el día entero. Estará dispuesta a morir antes que abandonar a su familia en un apuro. Sin embargo, sabe que cuando la vida vuelva a su curso normal, si es que alguna vez lo hace, por el bien de su familia tanto como por el suyo propio va a tener que marcharse. Pero, ¿marcharse a dónde? En el mundo de hispanos emigrantes de clase

obrero, que es el único mundo que conoce y ama —un mundo que le dio gran parte de la fortaleza que posee, si bien se volvió contra ella en cuanto intentó utilizarla— la única alternativa a la familia es «la cuneta». Hay gran cantidad de «disidentes» en ese mundo, pero pocos rebeldes y poquísimas chicas que sean intelectuales rebeldes. Es más, ella se da cuenta de que en muchos aspectos es todavía una niña, mucho más débil y vulnerable de lo que parece, empieza ahora a descubrir qué es lo que quiere de la vida. Yo intento decirle que su lucha por la libertad y la autonomía tiene una larga y honrosa historia, que puede encontrar multitud de espíritus afines y compañeros en los libros, y mucho más por toda la ciudad y el país, probablemente más cerca de casa de lo que ella piensa, librando batallas como la suya, creando y sosteniendo instituciones de mutuo apoyo. Ella me cree, pero dice que todavía no está preparada para conocerlos: tiene que cruzar ese solitario valle por sí misma, que llegar al otro lado antes de unir sus manos con alguien más.

Carolee Schneeman es pintora, escultora, bailarina, creadora de *collages*, productora de cine y artista de teatro de variedades en Nueva York; ha sido una mujer activa e innovadora en muchos campos desde el auge del *Judson Dance Group* hace veinte años. Se le conoce mejor por su «arte corporal» y sus actuaciones teatrales, las cuales han mostrado su cuerpo, su sexualidad y su vida interior en formas atrevidas y fructíferas, transformando autobiografía en iconografía. Hubo un momento, hacia el final de los años sesenta, en que su tipo de imaginación radical se consideraba «chic»; ella es un espíritu tan libre como siempre, pero en la era Reagan uno se siente más solitario y vulnerable que antes. En la primavera de 1982 Schneeman empezó una serie de *collages sexy* e íntimos que habría de llamarse «Souvenirs domésticos». La obra evolucionaba tranquilamente cuando de repente, aquel mes de junio, Israel invadió el Líbano y, como luego lo describió ella, «el Líbano me invadió a mí». La obra que eventualmente produjo aquel verano y otoño, y que exhibió en Nueva York un año más tarde, parece radicalmente distinta de todo lo que había hecho con anterioridad. En estos *collages*, las imágenes de sexualidad en un ambiente de tranquilidad doméstica y dulce comunión se encuentran entrecortadas por espantosas visiones expresionistas de los desastres de la guerra. El «Líbano» de Schneeman incorpora muchas de las imágenes que ha ido elaborando a lo largo de años, pero les da un significado más profundo y negro. Como siempre, hay gran cantidad de carne desnuda, pero ahora muchos de los brazos, piernas, pechos, etc., parecen hallarse contorsionados por el terror, o retorcidos y mutilados. La desnudez, antaño (y aún hoy) un símbolo del gozo y la energía sexual y la autenticidad personal, ahora expresa la debilidad y vulnerabilidad humanas —¿no es el hombre más que esto?—, en escenas donde cuerpos sexualmente en tensión o en estado de relajación poscoito se mezclan con cuerpos tensos por el miedo o poseídos por la tranquilidad de la muerte. La sangre, cuyo flujo menstrual solía emplear Schneeman para expresar tanto la fertilidad de la mujer como las profundidades interiores del yo, ahora sugiere el estallido de cuerpo y alma por igual. Las vestimentas diáfanas, antes imágenes del juego erótico, aquí evocan harapos y mortajas. Un motivo central obsesivo es un cuadro en triángulo de una mujer corriendo hacia adelante al tiempo que dos hombres la siguen y la sujetan por detrás: reproducido en muchas texturas y tonalidades diferentes, sugiere tanto un sueño erótico romántico como una pesadilla política de heridas, terror y huida desesperada. En todas estas obras, los dos modos de significado se penetran y profundizan mutuamente. En medio de nuestra felicidad doméstica sus hogares están siendo arrasados. Por otra parte, las mutilaciones y asesinatos que se dan allí son tan horrorosos precisamente porque sus víctimas son hombres y mujeres cuyos cuerpos están hechos para abrazarse, y cuyas imaginaciones están hechas para el amor, al igual que los nuestros.

En «Libano», de Schneeman, la política invade los espacios más íntimos del ser, envuelve nuestros cuerpos e irrumpe en nuestros sueños. De esta unión nace una terrible belleza. La artista empezó hablando de forma personal, no política; terminó demostrando que lo político es personal y es por eso que importa tanto la política. Por desgracia, su público no parece querer ver lo que quiere mostrar; hasta la fecha, esta exhibición no ha atraído ninguna crítica ni se ha hecho ninguna venta. Resulta irónico el que un público bastante amplio (como público de las artes), a lo largo de años, haya sido feliz mirando en sus espacios más privados; pero que en cuanto su visión se abrió y derramó en el espacio público, en el momento en que su arte penetró en un espacio político compartido por todos, buena parte de este público volvió la cabeza. Uno de los romances perennes de los tiempos modernos es la fusión de la vida personal con la vida política. Todo el mundo sueña con esto, al menos de vez en cuando; pero cuando realmente sucede, como le pasó a Schneeman el verano pasado, acaso sea demasiado difícil de aguantar para muchas personas, demasiado siquiera para contemplarlo, algo así como mirar directamente al sol. De modo que precisamente entonces —probablemente debido, justamente, a ello—, cuando ella ha trabajado más duro que nunca para entablar diálogo, se encuentra hablando sola. No obstante, ahí están las obras, y ella y nosotros podemos esperar que se renueve el diálogo.

Cada uno o dos años vuelvo a la zona del *Bronx* donde nací. No es un viaje fácil a pesar de que sólo dista unas cinco millas al noroeste de donde vivo actualmente. El *South Bronx* de mi juventud, un *ghetto* para inmigrantes de segunda generación con aire limpio y árboles, celebrado como un ambiente ultramoderno durante los años veinte y treinta, fue dejado de lado por el capital en los sesenta como algo obsoleto. Abandonado por los bancos, las empresas de seguros, la industria de compraventa de terrenos, el gobierno federal, y encima devastado y surcado por una enorme autopista que le penetra hasta el mismísimo corazón, el *Bronx* rápidamente se fue desmoronando. (Hablo de esto en el último capítulo de *All that is Solid Melts into Air*; la experiencia de haberlo vivido fue precisamente una de las cosas que me llevaron a pensar en las ambigüedades de la modernidad.) Durante la década de los 70 su industria principal probablemente fueron los incendios premeditados con fines lucrativos; durante algún tiempo parecía que la propia palabra «Bronx» se había convertido en símbolo cultural de muerte y destrucción urbanas. Cada vez que oía hablar de, o leía acerca de la destrucción de algún edificio que había conocido, o lo veía quemarse en el informativo local, sentía que se me arrancaba un trozo de mi propio ser.

Siempre he dado la vuelta a la vieja esquina con temor: ¿Qué pasa si cuando llegue a la casa donde crecí ya no queda nada? No sería de sorprender: tantísimos edificios en este barrio han sido precintados o demolidos; calles que eran bulliciosas y ruidosas y demasiado estrechas para las multitudes de hace veinte años, hoy en día están abiertas y tan vacías como los desiertos. Pero no ha sucedido, al menos todavía no; sorprendentemente el edificio parece estar en buenas condiciones, una pequeña joya del *Art Deco* en medio de la ruina. Un encargado heroico y unos inquilinos organizados lo han mantenido en su sitio; y su actual propietario parece mostrar cierto interés en conservarlo en vez de demolerlo. Experimento una sensación de alivio metafísico. A medida que sigo explorando veo que algunos de los edificios que hacía unos años eran unos cascarones quemados han sido o están siendo hoy cuidadosamente rehabilitados. Es un proceso muy lento y frágil; bajo la administración de Carter había poco dinero para rehabilitación, y bajo la de Reagan aún menos, y en cuanto al capital privado, éste dio por perdido al *Bronx* hace más de veinte años. No obstante, un poco aquí, un poco allá, el ritmo y pulso de la vida está empezando de nuevo.

Subo la empinada cuesta de la calle *East 170*, nuestro viejo centro comercial. El primer cuarto de milla al lado de nuestro bloque carece totalmente de vida, pero el trecho si-

guiente ha sido conservado y parcialmente rehabilitado, y aunque sucio y polvoriento está pletórico de vida. La calle está hasta los topes de familias negras e hispanas —y ahora también algunos orientales (¿de dónde vienen?, ¿cuándo llegaron aquí?, ¿a quién se lo puedo preguntar?)— cargándose hasta arriba de comida, ropa, electrodomésticos, telas, juguetes y todo lo que puedan llevarse de las rebajas posnavideñas.

Monto en un autobús en dirección sur, hacia Manhattan. Justo detrás de mí se sube una enorme mujer negra, cargada de bultos, le cedo mi asiento. Detrás de ella viene su hija de unos quince años, meneándose por el pasillo, radiante, deslumbrante en el apretadísimo pantalón de color rosa que acaba de comprarse. La madre no la quiere mirar, hunde su cabeza en las bolsas de la compra. Reemprenden las dos una discusión que evidentemente ha seguido su curso desde que salieron de la tienda. La hija dice que, después de todo, compró esto con su propio dinero que ganó en el trabajo; la madre responde que si esto es todo lo que se le ocurre comprar, no está lo bastante madura para que se le confíe su propio dinero, o siquiera para trabajar. «Anda mamá», dice la chica dándose la vuelta y haciendo girar la cabeza de todos los pasajeros del autobús, «mira ese color rosa, ¿a que es precioso?, ¿no estará estupendo para primavera?». Es enero y todavía falta mucho para la primavera. La madre se niega a mirar, pero al cabo de un rato levanta lentamente los ojos, luego meneando la cabeza, «con ese culo», dice, «nunca saldrás de la escuela secundaria sin un bebé. Y yo ya no pienso cuidar más bebés. Tú eres mi último bebé». La chica le aprieta el brazo: «No te preocupes, mamá. Somos modernos. Sabemos cuidarnos». La madre da un suspiro y se dirige a sus paquetes: «¿Moderna?, más te vale que no me traigas ningún bebé moderno». Pronto me bajo, sintiéndome tan feliz y entero como la chica del autobús. Es dura la vida en *South Bronx* pero la gente no se rinde: la modernidad está «vivita y coleando».

La pérdida de un halo

Estas son algunas de las personas que se encuentran dentro de mi horizonte. Es más amplio y abierto que el que percibe Perry Anderson, y está lleno de pasión humana, inteligencia, aspiración, imaginación, complejidad y profundidad espirituales. También está plagado de opresión, miseria, brutalidad cotidiana y una amenaza de aniquilación total. A pesar de ello, las personas en la multitud están empleando y estirando sus poderes vitales, su visión, cerebro y coraje, para enfrentarse con, y combatir, los horrores; muchas de las cosas que hacen, sencillamente para sobrevivir de un día al siguiente, revelan lo que Baudelaire llamó «el heroísmo de la vida moderna». Los rostros en la multitud pueden ser distintos de aquello de tiempos de Baudelaire; no obstante, las fuerzas que les impulsan no han cambiado desde que empezaron los tiempos modernos.

Algunas de estas personas, en mi libro y en los párrafos anteriores, son artistas. Están atrapados en el mismo caos que el resto de nosotros; son especiales en su capacidad para darle forma expresiva, para iluminarlo, para ayudarnos a navegar y reponernos y encontrarnos, de modo que podamos sobrevivir y a veces hasta florecer en medio del torbellino. Estos artistas son como el poeta del poema en prosa de Baudelaire, «La pérdida de un halo»:

«Amigo mío, ¿usted sabe lo que aterrorizan los caballos y vehículos? / Pues, justo ahora que estaba cruzando el bulevar con mucha prisa, salpicado por el barro, en medio de un caos en movimiento con / la muerte acercándoseme a galope por todos lados, hice un movimiento brusco, / y se me escurrió el halo por la cabeza, cayéndose en el lodo de la / calzada. Estaba demasiado asustado para recogerlo. Pensé que era / mejor perder mi insignia que conseguir unos huesos rotos. Además, me dije, toda nube tiene un forro

de plata. Ahora puedo pasearme de incógnito, hacer cosas bajas, lanzarme dentro de toda clase de inmundicias, al igual que los mortales normales. Así que, heme aquí, tal y como usted me ve, igual que usted...»

Para los artistas y escritores de hoy, tanto como para Baudelaire, esta pérdida de aureola puede ser un paso adelante en la liberación del arte; la reducción del artista moderno a un mortal normal puede abrir nuevas líneas de vida y campos de fuerza por los que tanto el artista como su público pueden madurar.

Le agradezco a Perry Anderson por acordarse de *The politics of Authenticity* («La política de la autenticidad»), y por señalar las continuidades entre aquella obra y lo que estoy haciendo actualmente. Entonces como ahora he estado intentando desarrollar una visión teórica de las fuerzas unificadoras de la vida moderna. Todavía creo que es posible que los hombres y mujeres modernos que comparten el deseo de «ser ellos mismos» se unan, primero para luchar contra las formas de opresión clasista, sexual y racial, que obligan a las identidades de todo el mundo a conformarse en moldes rígidos e impiden el desenvolvimiento del ser de todos; y después para crear la «asociación en la que el libre desarrollo de cada uno es la condición para el libre desarrollo de todos», anhelada por Marx. No obstante, *All that is Solid...*, y lo que he escrito aquí, poseen una densidad mucho mayor y un ambiente más rico que mis trabajos anteriores. Ello es debido a que he intentado, progresivamente, situar mi exploración del Yo moderno dentro de los contextos sociales en los que devienen todos los seres modernos. Escribo más acerca de los ambientes y espacios públicos de los que dispone la gente moderna, y los que ellos van creando, así como los modos por los que ellos actúan e interaccionan en dichos espacios en el intento que hacen de acomodarse. Estoy subrayando aquellos modos de modernismo que buscan tomar o rehacer el espacio público. Es por esto que *All that is Solid...* trata tan ampliamente de luchas y encuentros públicos, diálogos y confrontaciones en las calles; y es por ello que he llegado a ver en la calle y las manifestaciones símbolos primordiales de la vida moderna.

Otra razón por la que he escrito tanto acerca de las personas normales y la vida cotidiana en la calle, dentro del contexto de esta controversia, es que la visión de Anderson está muy alejada de ellos. Sólo tiene ojos para revoluciones internacionales e históricas y obras maestras de nivel mundial en la cultura; reclama las alturas de la perfección metafísica y no se digna en fijarse en algo de menos categoría. Esto estaría bien, supongo, salvo que se encuentra muy desdichado por la falta de compañía allá en las alturas. Pudiera ser más fructífero si, en vez de preguntarnos si la modernidad es todavía capaz de producir obras maestras y revoluciones, preguntásemos si puede generar fuentes y espacios de significado, de libertad, dignidad, belleza, gozo, solidaridad. Entonces tendríamos que confrontar la desordenada actualidad en la que viven los hombres, mujeres y niños modernos. El aire acaso sería menos puro, pero el ambiente será mucho más nutritivo; nos encontraríamos con que, siguiendo la frase de Gertrude Stein, existe mayor realidad allí. Quién sabe —es imposible saberlo de antemano—, a lo mejor hasta encontraríamos algunas obras maestras o revoluciones en vías de desarrollo.

Esto no es tan sólo un problema de Anderson. Creo que es un riesgo ocupacional para los intelectuales, con independencia de su política personal, la pérdida del contacto con la sustancia y el flujo de la vida cotidiana. Pero esto es un problema más grave para los intelectuales de la Izquierda, puesto que nosotros, entre todos los movimientos políticos, tenemos por motivo especial de orgullo el que nos fijemos en las personas, en respetarlas y escuchar sus voces, en preocuparnos por sus necesidades, en unirlos, en luchar por su libertad y felicidad. (Esto es, cómo nos diferenciamos —o intentamos diferenciarlos— de las diversas clases dirigentes del mundo y sus ideólogos, los cuales tratan

a las personas a las que mandan como animales o máquinas o piezas en un tablero de ajedrez, o que hacen caso omiso por completo de su existencia, o que las dominan a todas enfrentándolas entre sí, enseñándoles que pueden ser libres y felices sólo a expensas de los demás.) Los intelectuales pueden hacer una contribución especial a este proyecto continuo. Si nuestros años de estudio nos han enseñado algo deberíamos ser capaces de extendernos más allá, de observar y escuchar más atentamente, de ver y percibir por debajo de la superficie, de hacer comparaciones a lo largo de una gama más amplia del espacio y el tiempo, de captar configuraciones, fuerzas y relaciones ocultas, con el fin de mostrar a las personas que parecen y hablan y piensan y sienten de modos diferentes —que se ignoran o temen mutuamente— la realidad de que poseen más cosas en común de lo que ellos creen. Podemos contribuir con visiones e ideas que provoquen en la gente un sobresalto de reconocimiento, reconocimiento de ellos mismos y de los demás, lo que unirá sus vidas. Esto es lo que podemos hacer para la solidaridad y la conciencia de clase. Pero no podemos hacerlo, no podemos generar ideas que acerquen las vidas de las gentes si es que perdemos el contacto con la realidad de esas vidas. A menos que sepamos reconocer a las personas, tal y como parecen y sienten y experimentan el mundo, jamás podremos ayudarles a reconocerse ni a cambiar este mundo. La lectura de *El Capital* no nos ayudará si no sabemos, además, leer las señales en la calle.

Traducción: J. C. Navascués
© New Left Review
