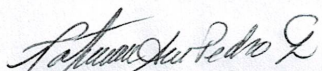


Presentación

El reporte de investigación *Industria cultural, arte y sociedad: los conceptos y la historia (1956 - 1968) (segunda parte)*, del Dr. José Othón Quiroz Trejo, es resultado del proyecto: *Vanguardias artísticas y movimientos socioculturales en México, siglo XX. Una mirada desde la sociología histórica, de la cultura y el arte* (núm. 875).

Continuando con el análisis de la industria cultural de 1956 a 1968, el trabajo inicia con una reflexión sobre el concepto de vanguardia en sus dos modalidades, artística y política, con la finalidad de ligar su comportamiento a los procesos modernizadores sobre los que se sustenta la industria cultural y la cultura de masas de EUA durante el siglo XX. El reporte retoma el tema del romanticismo progresista o conservador, ahora para explicar quienes apoyan o se oponen a la modernidad, viéndola como símbolo de progreso o decadencia. El estudio aborda, en primer lugar, la guerra fría, después entra de lleno al macartismo y la cacería de brujas que tuvo como blanco de sus ataques, además de trabajadores del Estado y científicos, a guionistas, directores y actores de cine. Ante estos embates la industria cinematográfica se mueve de acuerdo a los cambios en la sociedad y el Estado, el mercado cultural, y la correlación de fuerzas entre los que conforman ese campo. Las tesis de Daniel Bell sirven para estructurar la historia de las contradicciones culturales del capitalismo en dos fases la primera basada en valores protestantes como tradición, ascetismo, frugalidad, gratificación postergada, obediencia y disciplina, los cuales chocan con los valores de la segunda: búsqueda de lo nuevo, hedonismo, vivir el aquí y ahora, y gratificación inmediata. Finalmente, hay que destacar, como soporte de la investigación, el uso de información que proviene de fuentes relacionadas con la cultura de masas como el comic y el cine. Cabe destacar que este texto es idóneo para apoyar las UEA de México: Economía y Sociedad III y Sociedad y Cultura en México, Siglo XX.



Dra. Patricia San Pedro López
Encargada del Departamento de Sociología

REPORTE DE INVESTIGACIÓN

DR. JOSÉ OTHÓN QUIROZ TREJO

Proyecto 875: Vanguardias artísticas y movimientos socioculturales en México, siglo XX. Una mirada desde la sociología histórica, de la cultura y el arte.

Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento: Analizar el impacto de la sociedad del siglo XX, estudiando la manera en que las vanguardias artísticas y los movimientos socioculturales influyen en la sociedad y la sociología contemporáneas.

Área de investigación: Análisis Sociológico de la Historia.

INDUSTRIA CULTURAL, ARTE Y SOCIEDAD: LOS CONCEPTOS Y LA HISTORIA (1956-1968). SEGUNDA PARTE

Resumen: En esta entrega se profundiza el estudio de las características y formas de funcionamiento de las vanguardias artísticas y políticas. La modernidad y el modernismo son analizados como vehículos que modifican e influyen en el arte, la industria cultural, la cultura de masas e incluso los patrones de acumulación capitalista. Nuevamente se recurre al romanticismo progresista o conservador con el objetivo de comprender sus vínculos con la modernidad y sus adeptos y detractores. Se aborda el periodo de 1956-1968 a través de la historia del cine y sus virajes determinados por los cambios en el contexto económico, político, social y cultural; los gustos de los públicos consumidores de bienes culturales; y los enfrentamientos entre los agentes y la correlación de fuerzas al interior de las industrias culturales.

DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO**

2020

INDUSTRIA CULTURAL, ARTE Y SOCIEDAD: LOS CONCEPTOS Y LA HISTORIA (1956-1968). SEGUNDA PARTE

Las vanguardias, el arte, la política y el yo liberado

La idea de vanguardia en su sentido moderno parte de uno de los padres de la sociología, Saint Simon, que al igual que su discípulo Augusto Comte pensaba en *el arte* como parte fundamental de la sociedad. Si éste consideraba que tenía como fines educar y embellecer, Saint Simon le daba un rango más alto, consideraba al arte como el nuevo culto que tenía que sustituir a un desgastado cristianismo. El artista era, para él, como un nuevo sacerdote que a través del arte, revelaría al hombre el glorioso futuro que le esperaba en una nueva civilización. Él fue quien le dio al término vanguardia una connotación no militar cuando expresaba: “Seremos nosotros, los artistas, la vanguardia”. (Bell, 1982: 47).

El origen de la vanguardia.

El tema de las vanguardias nos lleva tratar de reconocer y reconstruir los lazos que hay entre política, sociología y arte. Si las distintas nociones de vanguardia se crearon por separado, las reflexiones de los que fueron impactados con las promesas y sueños de la revolución francesa las unieron. En un principio el sentido militar de la vanguardia corría por una ruta paralela a la de su construcción artística. La primera referencia de este tipo se remonta al renacimiento en Francia y, a pesar de haberse ligado a una indagación literaria, reencaminaba el pasado militar del término hacia una “gloriosa guerra se estaba librando entonces contra la ignorancia, una guerra en la que Scére, Béze y Pelletier constituían, diría yo, la vanguardia; o, si ustedes prefieren, ellos fueron los precursores de otros poetas...” diría el abogado, humanista e historiador francés, Etienne Pasquier (1529-1615) (Calinescu, 2003: 106). Saint Simon junto con Olinde Rodrigues, al utilizar el término y darle una connotación acorde a su tiempo, amalgamaron política, arte,

religión secularizada y una sociología –implícita y prefigurada- todavía en ciernes. Al calor inercial de la revolución francesa, el ímpetu vanguardista y la confianza en cambios futuros, maestro y discípulo proclamaban:

Somos nosotros los artistas, quienes serviremos de vanguardia. El poder del arte, en efecto, es más inmediato y más rápido: cuando queremos deseamos difundir nuevas ideas entre los hombres, las inscribimos en el mármol o la tela... y de este modo, sobretodo, ejercemos una influencia eléctrica y victoriosa. Apelamos a la imaginación y los sentimientos de la humanidad, por lo que siempre inspiramos la acción más viva y decisiva...

¡Qué bello destino el de las artes, el ejercer sobre la sociedad un poder positivo, una verdadera función sacerdotal, y de marchar enérgicamente en la avanzada de todas las facultades intelectuales, en la época de su mayor desarrollo! Este es el deber de los artistas, esta es su misión... (Bell, 1976: 47).

Al encumbrar a los artistas como vanguardia y secularizar la función y misión del sacerdote y depositándolas en los artistas, Charles-Henry Saint Simon y sus discípulos creaban el concepto moderno de vanguardia, punto de partida de las transformaciones que ha sufrido ésta y de sus implicaciones sociales durante el siglo XX, las cuales tienen su origen en el elemento político implícito en esa primera definición. Con los años, un concepto que sintetizaba arte, sociología, política, militancia y liderazgo se dividía en dos: la artística y la política. De la misma manera que algunos artistas sufrían el dilema de actuar como vanguardia artística o política, lo cual, en ciertos momentos álgidos, los llevaría a fuertes contradicciones pues más adelante la vanguardia artística autónoma, libertaria e independiente tendría diferencias con quienes buscaban que el arte se supeditara a la política, aunque está fuera encabezada por vanguardias políticas revolucionarias.

La otra vertiente que contribuye a la creación de la vanguardia decimonónica surge del romanticismo inglés, cuyos remotos precursores son John Milton y William Blake. Con sus obras *El paraíso perdido* y *Las bodas del cielo y el infierno*, respectivamente, esos poetas abrirían sendas y serias contiendas políticas dentro del ámbito religioso, dándole su lugar al demonio como un ángel oscuro y rebelde en el caso de Milton e incorporando la dialéctica del mal y el bien como parte inevitable de la condición humana por parte de Blake. Éste último

plasmaría en su poesía mitos y críticas desde el radicalismo protestante que siguió a la revolución inglesa. En sus poemas confrontaba lo que significaba un capitalismo emergente y algunas de sus figuras y metáforas anticipan la lucha de clases que más adelante formaría parte del discurso político del marxismo, baste recoger estas estrofas de uno de sus poemas para reconocer en él vestigios de lo que sería la dialéctica:

Sin contrarios no hay progreso. Atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio son necesarios para la existencia humana. De estos contrarios nace lo que los religiosos llaman el bien y el mal. El bien es lo pasivo que obedece a la razón, el mal es lo activo que surge de la energía... (Blake, 2007: 219).

En esa ruta histórica de lo cultural, que más que una línea racional moderna es un sendero sinuoso que en medio de sus propios vericuetos avanza y retrocede y, de repente, se vuelve subterráneo y surge de nuevo conectando presentes con remotos pasados, William Blake es el contestatario que antecede a Byron, Shelley, Baudelaire y a la contracultura de los años sesenta.

Las vanguardias políticas y la modernización del príncipe

A inicios del siglo XX, Antonio Gramsci, al hablar de *El Príncipe* de Maquiavelo, establece que a la modernidad le corresponde un príncipe colectivo, se refiere al partido político, expresándolo de la siguiente manera:

El moderno príncipe, el mito-príncipe, no puede ser una persona real, un individuo concreto; sólo puede ser un organismo, un elemento de sociedad complejo en el cual comience a concretarse una voluntad colectiva reconocida y afirmada parcialmente en la acción. Este organismo ya ha sido dado por el desarrollo histórico y el partido político: la primera célula en la que se resumen los gérmenes de la voluntad colectiva que tienden a universales y totales. (Gramsci, 1998: 27-28).

Entre el Renacimiento al que a momentos se remonta el autor y las luchas socialistas de los años veinte del siglo pasado, media un proceso paulatino de democratización, los partidos se hacen de masas e incorporan a un mayor número de personas al ejercicio del poder. La organización partidaria del proletariado a la que se refiere Gramsci coadyuvaría al triunfo de la revolución. Lenin entenderá el partido de la clase obrera como una agrupación proletaria encabezada por

intelectuales pequeñoburgueses y obreros convertidos en dirigentes profesionales: *la vanguardia* política del proletariado.¹ Lenin toma el término de sus contrincantes políticos en el exilio, la Unión de Socialdemócratas Rusos radicados en Ginebra, los cuáles acuñan el concepto y lo difunden en su periódico *La causa obrera*.

Vanguardias políticas y artísticas, encuentros y desencuentros

Las vanguardias artísticas y políticas fueron madurado de acuerdo a sus respectivos ritmos, tiempos y espacios, a momentos los artistas se unieron a los intelectuales que formaban parte de las vanguardias políticas y juntos se involucran en acciones colectivas. El encuentro entre ambas vanguardias llegó a su punto más alto durante los años veinte y treinta del siglo pasado.

En Francia, con la revolución de 1848, escritores, historiadores, poetas y pintores se vieron involucrados en un movimiento social de dimensiones continentales. Se estrechó la relación entre el arte y el pueblo insurrecto, a Baudelaire se le ve marchando en las filas revolucionarias y Coubert escribe:

Al renegar del ideal falso y convencional, en 1848 levanté la bandera del realismo, la única capaz de poner el arte al servicio del hombre. Por esto, lógicamente, he luchado contra todas las formas de gobierno autoritario y de derecho divino, queriendo que el hombre se gobierne a sí mismo según sus necesidades, en su provecho y siguiendo sus propias concepciones.²

He aquí el testimonio de un lenguaje y una consigna que reaparecerán en la Revolución rusa de 1917. El énfasis de Coubert en el realismo como estilo ligado a la revolución, también pasaría a formar parte de las reivindicaciones pictóricas del

¹ En el *¿Qué hacer? Problemas candentes de nuestro movimiento*, Lenin discute con otros sectores políticos en el exilio —él mismo estaba exiliado en Stuttgart, Alemania—. Los miembros de las organizaciones socialdemócratas rusas buscaban unificarse. Cada fracción tenía su propio periódico, el *Iskra* era leninista y el *Rabócheie Dielo (La causa obrera)* era medio de expresión de la "Unión de Socialdemócratas Rusos". En este órgano aparece delineada la vanguardia política en la acepción que después utilizaron los bolcheviques. Al principio Lenin debatía con la Unión y criticaba su idea de la vanguardia. Al final, en el *¿Qué hacer?*, se apropia de la noción de vanguardismo político concluyendo: "la socialdemocracia rusa saldrá de la crisis más fuerte y vigorosa, la retaguardia de oportunistas saldrá 'relevada' por un verdadero destacamento de vanguardia de la clase más revolucionaria (Lenin, V. I., 1961: 27).

² Coubert, G., "Il realismo", citado por, Mario de Micheli (Micheli, 2001: 21).

realismo socialista en la Unión Soviética. Bajo esa premisa se fundó la Asociación de Artistas Revolucionarios de Rusia que “era una organización que aglutinaba a muchos pintores de caballete, fundada en 1922 como oposición al rechazo que la vanguardia hizo del arte figurativo” (Buck-Morss, 2004: 22). Este grupo coparticipó en el cerco que el estalinismo estableció en 1933 contra las vanguardias constructivistas y el suprematismo encabezado por Kazimir Malévich (Tupitsyn, 2015: 129).

Es difícil analizar las vanguardias artísticas con herramientas sociológicas tradicionales, pues éstas no se preocupan por la consistencia entre el desarrollo de sus razones y fines, a diferencia de las conductas colectivas de otros grupos, incluyendo las vanguardias políticas. Su carácter espontáneo e impredecible, y en ocasiones su carácter efímero, difícilmente puede ser comprendido por una sociología densamente racional. En realidad durante el siglo XIX tenemos artistas, escritores y poetas que expresan sus opiniones individualmente y que, esporádicamente, se agrupan por tener metas creativas afines y para ganar espacios en las exposiciones que les eran vedados, como fue el caso de los impresionistas.³ Sin embargo, en una interpretación *a posteriori* de sus acciones y su imaginario, se pueden delinear algunas constantes: como su profundo rechazo a lo tradicional; su crítica a la aristocracia, a la religión y a la burguesía sus valores e instituciones. Políticamente los artistas manifiestan una animadversión casi estructural contra el autoritarismo. De su rechazo al pasado, en la medida que van trascurriendo los años, se desprende un culto al futuro, a lo nuevo. De aquí se deriva un cierto darwinismo social en su lenguaje (Williams, 1989: 72) y un acercamiento al progreso y a la técnica. Aparte de estos rasgos, hay dos características en sus comportamientos: su culto al yo liberado y al hedonismo.

³. Los impresionistas en 1863 se presentaron en el *Salón des refusés* y tuvieron que esperar dos décadas para que el *Salón des independants* les permitiera mostrar su obra. Sin embargo, *el rechazo* para estas vanguardias primigenias era un aliciente y representaba para ellas el ejercicio de su *libertad*, reivindicación y valor central para las vanguardias (Bell, 1982: 50).

La vanguardia, el arte y el yo liberado

Con la modernidad, el arte se encontró con la idea del yo sin trabas, cuyas raíces se ubican en el siglo XVI, cuando se proponía que la unidad de la sociedad moderna en ciernes debería ser la persona. En el siglo XVIII, junto a la continuidad del proceso de individualización se generalizó el ejercicio del “dejar hacer”, que produjo una transformación del imaginario artístico y, a su vez, trajo como resultado la creación de un yo no dispuesto a ser sujeto de ninguna restricción a su libre albedrío. Esta situación, que cíclicamente aparece en la historia de la modernidad, semejante a la que experimentamos desde el inicio de la reestructuración capitalista y la caída del socialismo, se encontró con los artistas que buscaron expresar ese yo liberado. Lord Byron, como parte de una tardía reacción al racionalismo desencantador, encabezó una de las primeras expresiones de una vanguardia artística apenas esbozada, la del grupo de los románticos ingleses. Encarnando el espíritu del yo sin trabas escribía: “El gran objeto de la vida es la sensación, sentir que existimos, aunque sea en el dolor; es esta anhelante impresión de vacío lo que nos impulsa a jugar, a combatir, a viajar, a la inmoderada pero agudamente sentida búsqueda de toda descripción cuyo principal atractivo es la agitación inseparable de su adquisición” (Bell, 1982: 29). El yo liberado es un antecedente lejano del yo narcisista y del individualismo liberal posmoderno.

Cerremos con un largo párrafo de un texto de Bauman, a su vez tomado de Stefan Morawski, que es un excelente resumen de las características de las vanguardias artísticas y que, como advierte el propio Bauman, sintetiza y une las diversas fracciones o expresiones de las diferentes vanguardias artísticas hasta la actualidad:

(...) todas ellas estaban imbuidas de un espíritu pionero, todas contemplaban el estado existente del arte con desagrado y aversión, se mostraban críticas con el papel asignado en aquel momento al arte en la sociedad, todas se mofaban del pasado y ridiculizaban las cánones que abrigaban, todas teorizaban sagazmente sobre sus propios procedimientos y métodos, imputando un sentido histórico más profundo a sus logros artísticos; todas ellas seguían la pauta de los movimientos revolucionarios, preferían actuar colectivamente,

creaban y se adherían a hermandades semejantes a una secta, discutían acaloradamente programas comunes y redactaban manifiestos; todas miraban mucho más allá del ámbito del arte propiamente dicho, considerando el arte y a los artistas como tropas de vanguardia del ejército del progreso, como heraldo colectivo de los tiempos todavía por venir como bosquejo preliminar del futuro diseño universal, y, en ocasiones como ariete dirigido a pulverizar los obstáculos apilados en el camino de la historia (Bauman, 2001: 123).

Romanticismo, modernidad e industria cultural

Ya vimos que el surgimiento de las masas en su versión moderna va acompañado del desarrollo económico, industrial y tecnológico de la sociedad. El proceso de modernización capitalista a partir de la segunda mitad del siglo XIX, va ligado a una industria cultural todavía en ciernes y, contemporáneamente, a la generación de una cultura destinada a las masas. Estos fenómenos producen reacciones intermitentes por parte de pensadores que, con actitudes conservadoras, reaccionan contra la modernidad, las masas y sus consumos culturales. Hemos historiado y analizado, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, las bases de la compleja y contradictoria relación entre intelectuales, élites y sectores sociales minoritarios, de un lado, y la parte mayoritaria de la sociedad, por el otro,. Las reflexiones de dichos intelectuales, grupos o vanguardias partidarias, fluctúan entre las críticas feroces a los comportamientos de las muchedumbres o la pretensión de orientar, encaminar sus gustos y formas de comunicación artísticos-culturales, así como de incorporarlos a procesos y luchas por la transformación sociopolítica y económica de la sociedad en general.

Los juicios de este sector de la elite intelectual en torno a la modernización –vista como decadencia o progreso-, son expresión y resultado de diferentes tipos de influencia del romanticismo sobre él. Posturas tan divergentes como las de Nietzsche, Marx o Bakunin sobre las bondades y maldades del desarrollo capitalista decimonónico se relacionan con ideas provenientes del romanticismo. Ese romanticismo nació contra las reglas de la racionalidad que predominaban en su tiempo y el empoderamiento de la ciencia natural y su instrumentalización

durante el siglo XVIII. Con propuestas artísticas y literarias confrontó culturalmente al despotismo ilustrado del antiguo régimen.

El romanticismo rechazó la ilustración y sus reglas, así comenzó su confrontación creativa con el arte, la literatura y filosofía que le anteceden y lo convierten en un modo de ser alternativo, libre y diferente a las costumbres, formas de vida y otras instituciones culturales establecidas en la época, como la familia y las relaciones sexuales. Su esencia era la rebeldía contra la razón objetiva y neoclasicista de la ilustración y sus normas. Habiendo nacido al margen de los códigos y las instituciones establecidos de su época era difícil encuadrarlo. De la misma manera que a su interior, esta corriente de pensamiento, creación y acción –nacida de la negación de las reglas establecidas-, era heterogénea, ilimitada y libertaria en sus prácticas individuales y colectivas. Ese despliegue creativo, “desordenado”, incodificable y libre dio lugar a diversas expresiones y desprendimientos tan opuestos como los romanticismo progresistas y conservadores.

En los románticos encontramos los primeros antecedentes de lo que sería en el futuro la llamada contracultura.⁴ Una característica definitoria del romanticismo es el apoyo a las causas de los desheredados o débiles, a dicha postura se suman otras expresiones y actitudes que influirían a revolucionarios del siglo XVIII y XIX. Ese conjunto de heterogéneos rasgos conforman lo que, para efectos de nuestro análisis, sería un romanticismo progresista. Sin embargo, en el romanticismo en general también confluyen conductas y miradas nostálgicas hacia pasados perdidos e idílicos o remotas edades de oro; ideas y posiciones que formarían parte de un romanticismo conservador en el que la decadencia es añoranza del pasado.

El caso de Nietzsche es un ejemplo del romanticismo conservador. El filósofo alemán mostró su rechazo al presente decadente y nihilista de su tiempo,

⁴ No es materia de esta entrega el análisis exhaustivo de la *contracultura*, sin embargo hay que adelantar que ésta se gesta a la par de la revolución francesa y las críticas poéticas a la Revolución industrial en Inglaterra. Equivale a la revolución cultural de su época y como todo fenómeno socio-cultural, a lo largo de la historia, tendrá auges y declives, idas y retornos, hasta llegar a nuestros días. Desde finales de las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX, comienza el deterioro, declive e institucionalización de este fenómeno. En el próximo reporte profundizaremos en estas consideraciones.

y a la prevalencia de la razón sobre la sensibilidad. También manifestó con expresiones escatológicas su escepticismo sobre el futuro inmediato: “Desde hace algún tiempo toda nuestra cultura europea ha estado avanzando hacia la catástrofe, con una tensión torturada que crece de década en década: intensamente, violentamente...”, escribe (Bell, 1982: 17).

La racionalidad que acompañaba a la modernidad desencantando al mundo, según este romántico pesimista y conservador no tomaba en cuenta el lado sensible del ser humano. Ante ese escenario, el propio Nietzsche plantearía que las causas del nihilismo eran “el racionalismo y el cálculo [...] cuya intención era destruir la ‘espontaneidad irreflexiva’. Y si había para él un símbolo que resumiera la fuerza del nihilismo era la ciencia moderna” (*Ibid*).

Por lo que se refiere al romanticismo progresista. Éste forma parte de la inspiración y patrimonio ideológico de las revoluciones que se inician en 1789 en Francia, continúan y se extienden a la Europa de 1848 y culminan con la Comuna de París en 1871. El romanticismo por su crítica profunda a la cultura es el origen de la larga ruta que lleva a la contracultura contemporánea, y que se inicia en la Inglaterra de William Blake (Blake, 2007) y su poema *El matrimonio del cielo y del infierno* (1790), continua con los románticos del siglo XIX y culmina en las acciones artísticas y socioculturales de las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX. La relación entre la obra de Blake y los fundadores del anarquismo es finamente tejida, argumentada y explicada por José Luis Palomares traductor del poema. En su estudio preliminar, refiriéndose a la plancha 11 del citado poema, expresa: “Este texto es en esencia un manifiesto libertario y se anticipa en poco menos de un siglo a lo que en su día dirán los teóricos del movimiento anarquista: Proudhon, Bakunin y Kropotkin” (Palomares, 2007: 68).

A partir de finales de los años setenta del siglo XX, comienza el declive del río contracultural moderno⁵ hecho de acciones y representaciones simbólicas de un imaginario sociocultural, artístico e instituyente (Castoriadis, 1998: 310); que se

⁵ Utilizando la opinión de Octavio Paz sobre el arte moderno cuando dice: “No afirmo que estemos contemplando el fin del arte: estamos contemplando el *fin de la idea de arte moderno*” (Bell, 1982: 32), me atrevo a afirmar que no estamos presenciando el fin de la contracultura sino el de la contracultura moderna.

traduce en actos individuales o colectivos, obras, hechos, objetos tangibles e intangibles con sus propios giros, vericuetos, idas y retornos, digámoslo con palabras poéticas: es un “río que se curva, avanza, retrocede, da un rodeo y llega siempre” (Paz, 1983: 237). Durante el siglo XIX el torrente semántico que a momentos se pierde y se convierte en riachuelo, reaparece en la obra *Las flores del mal* (1857) de Charles Baudelaire (Baudelaire, 1977) y un siglo más tarde, en 1956, en *El Aullido* de Allen Ginsberg (Ginsberg, 1981) y las letras de las canciones de los grupos contraculturales de rock ingleses y estadounidenses.

Frente al romanticismo del cual abrevó en su juventud, Marx sufrirá un cambio en 1848, año en que redacta con Federico Engels *El Manifiesto comunista* (Marx, 2013). Desde el inicio de la década de los cuarenta en Alemania se da una férrea confrontación entre filósofos. Muchos de los involucrados se conocían y formaban parte del grupo de los llamados jóvenes hegelianos, con ironía Rüdiger Safranski narra las riñas: “... entran en batalla Engels contra Heine;⁶ Heine contra Börne y a la inversa, Feuerbach critica a Strauss, y Bauer critica a Feuerbach. Stirner quiere superarlos a todos y luego llega Marx, que pone a todos en el mismo saco...” (Safranski, 2009: 220), inaugurando así la tradición de enfrentamientos internos de los “partidos” y grupos de izquierda de aquellos años y del futuro. Ya desde esos años Marx comenzará a dar indicios de moderación frente al Romanticismo radical, idealista e inmediateista; invitando a construir un Romanticismo realista. Safranski en su libro *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* recoge esa actitud: “Hay que despertar al Romanticismo soñador no para desencantarlo, sino para convertir la rosa soñada en otra real”. (*Ibid*: 224).

En las disputas de la citada década se presentan ataques por parte de los antirrománticos a poetas como Heine y a “los anarquistas y teóricos de la libertad inmediata” (*Ibid*: 225) como Max Stirner y Mijail Bakunin. En esos años Marx todavía respetaba a Proudhon, uno de los padres del anarquismo, admiraba a los poetas como Heine; los toleraba y pedía comprensión para ellos: “Los poetas son mochuelos especiales; hay que dejarlos ir por su camino. No es posible medirlos

⁶ Aunque Heinrich Heine no formaba parte del grupo de filósofos, pues además de ser poeta – para muchos el máximo poeta romántico de Alemania-, no pertenecía a la generación de los filósofos en pugna, aunque, por otro lado, si era un acérrimo crítico de la política Alemana de aquellos años.

con el patrón de los hombres ordinarios, ni siquiera de los extraordinarios” (*Ibid*: 227). Con la elaboración del Manifiesto comunista comienza a profundizar su realismo, opta por la racionalidad de la ciencia. Los restos de su romanticismo con matices se mezclarán con la razón y la crítica a los románticos que pregonan el socialismo utópico y, en contraposición a ellos, enarbolará la bandera del socialismo científico, con él expresa su claro deslinde del inmediatismo de los románticos radicales y los anarquistas. Marx se opone a los movimientos desordenados y espontáneos: “Hemos de contar con plazos más largos, hay que desarrollar estrategias y tácticas” (*Ibid*, 225). Más tarde Lenin aprovechará estas recomendaciones en sus batallas contra los mencheviques, social revolucionarios y anarquistas traduciéndolas en lo que llamó “Romanticismo acerado” (*Loc. Cit*).

En *El manifiesto comunista* encontramos a un Marx racional, realista y crítico de poetas, masas lumpen y de aquellos románticos radicales que en el pasado respetó. Estamos ante un Marx que del romanticismo solo mantenía su voluntad de luchar por y junto al proletariado, lo demás era razón ilustrada y científica, adelantos del pragmatismo materialista que lo deslindarían del espontaneísmo de las masas y sus dirigentes radicales como Blanqui y, al mismo tiempo, sentarían las bases para que en el futuro los bolcheviques reprimieran: al “inmediatista” socialismo sin dirigentes burocráticos de Kronstadt; a los incontrolables campesinos y obreros libertarios ucranianos encabezados por Néstor Mackno o a los propios consejos de fábrica que fueron núcleo fundamental en la revolución rusa.⁷

Modernidad, romanticismo (conservador o progresista), industria cultural y cultura de masas se conectan con la sociedad como una totalidad formada por clases, sectores de clase y grupos heterogéneos y marginales como el lumpen o las clases medias, así como con sus formas diferenciadas de consumo cultural. Cerrando esta serie de reflexiones y conceptualizaciones, hemos visto que a lo largo de la historia cualquier transformación económica, política, social o cultural que

⁷ Para profundizar en estos virajes de Lenin y los bolcheviques en aras de fortalecer sus poder y acallar a la oposición situada a la izquierda de ellos, recomiendo *A revolta de Kronstadt* (Arvon, 1980); *Historia del movimiento macknovista* (Archinof, 1975) y *Los bolcheviques y el control obrero, 1917-1921. El estado y la contrarrevolución* (Brinton, 1980).

amenace los pasados y las ideas que sustentan los presentes y los privilegios de pensadores, intelectuales, filósofos, psicólogos, sociales, politólogos o escritores, genera una reacción contraria, algunas veces acompañada de presagios apocalípticos.

El miedo a la modernidad –a un futuro desconocido- parece ser inherente al devenir de la historia humana, pues si bien hay quienes se montan sobre la ola de los cambios e incluso los propician, también hay otros que, como Nietzsche, que los rechazan. Las posturas reticentes y críticas a las mudanzas van y vienen, como las transformaciones reales y los sueños futuristas o las provocaciones al *status quo* por parte de movimientos artísticos de vanguardia, que tienen sus propios ciclos: nacen, crecen, se desarrollan y decaen. Junto a un William Blake, un Heine o un Blanqui aparecen los T.S. Elliot, los Le Bon o los Vargas Llosa. Románticos progresistas o conservadores, modernos y antimodernos se reciclan y en los ochenta del siglo XX dan lugar a una nueva confrontación entre el pasado y el presente, entre modernos y posmodernos, y se recrean polaridades que llegan hasta la actualidad.

Del Macartismo a los años sesenta

Al revisar un período de historia cultural tan largo y analizar los acontecimientos socioculturales más importantes del mismo, uno se percata que la realidad social y sociológica de esa historia diverge del imaginario instituido por positivistas o marxistas, críticos o apologistas de la modernidad. Aunque hubieran pertenecido a corrientes diferentes, unos y otros se dejaban llevar por “el espíritu de sus tiempos”, todos coincidían en el avance del presente sobre el pasado, la centralidad de la racionalidad instrumental y su confianza en la evolución progresiva de la humanidad. Todos ellos, al fin y al cabo y de una u otra manera, eran tardomodernos. Veían la historia como un proceso lineal, prometeico y desencantador que avanzaba como una locomotora: siempre hacia adelante. Sin embargo, la historia recorre caminos sinuosos, túneles oscuros, terrenos minados con trayectos de estancamiento y retroceso. Tiene períodos donde se generan

críticos desencuentros entre los imaginarios instituidos y las estructuras que los soportaban generando incertidumbres, inestabilidad y escepticismo, tal como sucedió en los años previos a la segunda guerra mundial. En la actualidad, distancias guardadas, se viven momentos semejantes, propiciados por la emergencia del proceso de globalización neoliberal y la caída del socialismo, que afectaron la relaciones entre las determinaciones estructurales y los imaginarios, entre la economía y lo simbólico, dislocando con ello la vieja sociabilidad y la totalidad de la modernidad tardía.

Esas cíclicas crisis repercuten en filósofos, sociólogos, politólogos, economistas antropólogos y psicólogos sociales para quienes, en ausencia de respuestas ante una realidad diferente recurren a teorías y conocimientos pasados buscando explicaciones. Marx y Nietzsche son los pensadores más utilizados. Parecería que en esos críticos periodos, dependiendo del sesgo y las características de los mismos, el mundo deambula entre el optimismo de Marx y el nihilismo de Nietzsche pasando por *interregnos* donde se van configurando *estados nacientes* (Alberoni, 1984) con una clara carga instituyente. El estado naciente es “un estado de transición de aquel social en el que se constituye una solidaridad alternativa y una exploración de fronteras de lo posible, dado cierto tipo de sistema social, con el fin de maximizar lo que es realizable de aquella solidaridad en aquel momento histórico” (Bobbio, Matteucci y Pasquino, 1983: 44). Es un estado donde confluye una subjetividad compartida, un “enamoramiento” entre aquellos que se solidarizan entre si, generando un movimiento que no es producto de contradicciones políticas o económicas, sino de la confrontación de modos de vida y proyectos culturales. En ese sentido ese tipo de acciones colectivas son movimientos sociales de la opulencia como diría Harold R. Kerbo (1982), citado por Jesús Casquette (Casquette, 1988: 67), no productos de la desigualdad económica, política o social.

En efecto, ante esos vaivenes de la historia, las respuestas de la academia fluctuaban entre las de un marxismo revisitado en medio de loas generalizadas al progreso; los sueños futuristas de un mundo más justo y mejor en todo aquello que lo constituye; o la de nietzschianos emergentes –resultado de la incertidumbre

que genera el desacoplamiento entre imaginarios y estructuras—, que llevan a posiciones nihilistas y críticas al progreso, al cálculo, a la razón y a la modernidad. Por otro lado, aparecen búsquedas y posiciones menos escatológicas, proclives a la procuración de síntesis contradictorias, híbridos realistas que retratan las paradojas de la sociabilidad⁸ posmoderna. Entre esas vertientes y otras menos relevantes se mueve la dialéctica histórica que nos permite situar las relaciones entre el arte, la industria cultural y la sociedad que nos interesa analizar.

Entre 1956 y la actualidad, el arte y la industria cultural han vivido una historia pendular de idas y vueltas, avances y retrocesos con períodos en que las industrias culturales⁹ —a imagen y semejanza de los gobiernos o del *stablishment* en general- se vuelven francamente conservadoras y aparecen como instancias que justifican las acciones culturales nacionales o internacionales del orden sistémico. En otros períodos, dichas industrias se adaptan a la rebeldía del momento y aceptan las obras plásticas, canciones, películas críticas o comics irredentos en contra del *status quo*, siempre y cuando se vendan. Lo cual muestra que los movimientos de la industria cultural, además de las razones económicas, dependen de los contextos y rumbos de las batallas internas en los diferentes *campos* que la conforman y, a momentos, de la presión de los gustos masivos. “Uno de los aspectos más atractivos del concepto de *campo* lo encontramos precisamente en su utilidad para mediar entre la estructura y la superestructura así como lo social y lo individual” (García, 1984: 17):

¿Qué es lo que constituye el campo? Dos elementos: la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. A lo largo de la historia, el campo científico o el artístico han acumulado un *capital* (de conocimiento, habilidades, creencias, etcétera) respecto del cual actúan dos posiciones: la de quienes detentan el capital y la de quienes aspiran a poseerlo [...] Quienes dominan el capital acumulado, fundamento del poder o de la autoridad de un campo, tienden a adoptar estrategias de conservación y ortodoxia, en tanto los más

⁸ En lenguaje de Maffesoli debería decir *sociabilidad* posmoderna pues con ese término busca contrastarla con la *sociabilidad* moderna ya que ambas poseen rasgos sociales diferentes (Maffesoli, 1990: 30-31).

⁹ En realidad deberíamos hablar en plural, pues son varias las expresiones específicas de la industria cultural. La distinción lleva a matizar las visiones y críticas sobre una industria cultural que está dividida en varias ramas, donde cada una responde a las relaciones contradictorias entre quienes forman sus respectivos campos, además de sus respectivos consumidores. Esta situación relativiza las posturas generalizadoras sobre las industria cultural pues cada una de ellas tiene su campo y funcionamiento propios.

desprovistos de capital, o recién llegados, prefieren las estrategias de subversión, de herejía (*Ibid*: 19).

Otro elemento de análisis particularmente relevante, es el del mercado que, en su acepción económica, remite al lugar donde se verifica la realización del artefacto cultural culminando así el ciclo producción-reproducción (producción-distribución-circulación-*consumo*). Observándolo desde una óptica sociológica, el mercado es la culminación del proceso de comunicación social que se reinicia cíclicamente para mantener ese *continuum* totalizador y más amplio que conforma el proceso de la reproducción social. En ese sentido la industria cultural se constituye en el emisor comunicante que genera artefactos (discos, comics, libros, películas...), los cuales, simultáneamente, representan mensajes en sus dos expresiones: como significantes y como conglomerados de signos portadores de significados que están destinados a los receptores-consumidores, circuito que opera dentro de un conjunto de códigos con funciones cifradoras y descifradoras. Todo ello en el marco de un contexto o referente, exterior e interiorizado.¹⁰

Macartismo y guerra fría (1947-1954)

Retornando a nuestra recorrido histórico-conceptual, terminada la guerra mundial (1939-1945), el conflicto de occidente con el comunismo, postergado durante la segunda parte de la misma en aras de derrotar a los países del eje, resurge, ahora entre las dos potencias que salieron fortalecidas de dicha guerra (EUA y la URSS). Estamos ante una nueva versión sorda y diplomática de confrontaciones, combinada con guerras nacionales o regionales intervenidas por esas potencias en su papel de defensoras del capitalismo y el socialismo respectivamente, hablamos de la denominada guerra fría. A partir de ella, en EUA retornan el nacionalismo, el patriotismo exacerbado, el anticomunismo, y un Estado caracterizado por un conservadurismo político-cultural en su vida interna y una desconfianza y renovada agresividad en su política exterior que, en conjunto,

¹⁰ Este esquema de análisis es una personal forma de utilizar e interpretar un diagrama creado por el gran maestro generacional Bolívar Echevarría para ilustrar el proceso comunicativo (Ver, Echeverría, 2010: 77).

llevaron a fenómenos tan deleznable como el macartismo del lado del corifeo del capitalismo o a los sangrientos procesos de Moscú en el país baluarte del socialismo. Entre los comics populares de la época es interesante observar el renacimiento del superhéroe Capitán América, vestido con los colores de la bandera americana y destinado a defender la democracia contra Alemania y sus aliados. Personaje que surgió en 1941 y desapareció durante la segunda parte de la guerra, resurgiendo en 1953, en plena guerra fría.

Para comprender la génesis del macartismo, hay que remontarse a la década de los treinta, pletórica de hechos políticos que reflejaban una situación externa de enfrentamientos –años de la emergencia del fascismo y el nazismo-, e internamente, un ambiente de sospecha y desconfianza por parte de los gobiernos hacia los ciudadanos propios y extranjeros. En ese contexto, en 1938, durante el gobierno de Harry Truman se crea en EUA el Comité de Actividades Antiamericanas (CAA), para investigar a los ciudadanos involucrados en posibles actividades fascistas o comunistas. A la larga, durante los años cincuenta, dicho comité poco había investigado a los fascistas y nazis y mucho a los comunistas. Ese mismo año, la industria cultural del comic lanza el superhéroe Superman, versión caricaturizada del superhombre nietzschiano¹¹ para consumo de masas y mito para exaltar el patriotismo y nacionalismo norteamericanos.

Pasada la guerra, en 1953, el senador Joseph McCarthy encabeza la Subcomisión Permanente de Investigaciones del Senado y, en colaboración con el CAA, llama a comparecer a lesbianas y homosexuales que trabajaban en el gobierno y a otros empleados del Estado incluso a miembros de ejército; extiende sus llamados a intelectuales, científicos y personajes de la industria cinematográfica –considerada estratégica por su influencia en las masas. La subcomisión y el comité centraban sus interrogatorios en la presuposición de su

¹¹ Entre los nazis, con su particular interpretación, la figura del superhombre fue retomada de Nietzsche. Difícil deducir que en la concepción y confección de los superhéroes norteamericanos este la lectura de *Así habló Zaratustra* (Nietzsche, 1983) Sin embargo, parece haber una clara relación entre la mitificación de superhombres de acuerdo a países y regiones del mundo en diferentes momentos de la historia reciente, y los momentos de alta condensación nacionalista y exaltación de patriotismos exacerbados a través de seres míticos o mitificados: como los héroes del trabajo en la URSS o los superhombres de historieta producidos por la industria cultural norteamericana o las versiones siniestras de superhombres basados en la pureza de razas y pasados heroicos por parte del fascismo y el nazismo.

vinculación con el partido comunista estadounidense, en ese momento o en el pasado. Las investigaciones llevaron a comparecer al llamado del “grupo de los 10”, conformado por guionistas, escritores y un director del cine hollywoodense.

Las acciones del CAA en manos de McCarthy se convirtieron en un ejemplo de represión “legal” propia de la democracia americana, eficaz en la destrucción de reputaciones y vidas públicas de varias personas mediante interrogatorios espectaculares que –para deleite de las masas exacerbadas por su patriotismo anticomunista-, contaban con la presencia de la prensa y la televisión. Esos eventos generaron actos públicos de franca humillación hacia los comparecientes, además del desempleo de algunos de ellos, la creación de listas negras, la delación de colegas –por patriotismo como fue el caso Walt Disney o por no perder el empleo como el director Elia Kazan-, la cacería de brujas, el exilio, varios suicidios y la ejecución por espionaje del matrimonio formado por Ethel Greenglass Rosenberg y Julius Rosenberg en 1953. Uno de los miembros del grupo de los 10 fue Dalton Trumbo quien tuvo que emigrar a México y escribir guiones para Hollywood, que eran firmados por escritores no perseguidos, esas prácticas se generalizaron entre los guionistas condenados por el CAA y fueron tema de una película con la actuación de Woody Allen, titulada en México como *El prestanombres* (1976). Dalton Trumbo vivió la persecución, la clandestinidad y, años más tarde, superada la cacería de brujas macartista, el reconocimiento de su obra y la reivindicación de su persona en una entrega de óscar [Trumbo, (2008)].

El cine, concordando parcialmente con Horkheimer y Adorno, es un entretenimiento que hace que el público olvide sus problemas diarios –sean laborales o de la vida doméstica y sentimental-, en ese sentido cumple una función rutinaria y cotidiana, de acuerdo con el ciclo de producción-reproducción social que se inicia en el trabajo y se complementa con la vida extra laboral adecuada a la repetición del ciclo. No hay ruptura o separación entre el tiempo laboral y el tiempo libre, sino una prolongación del mundo del trabajo hacia el mundo de la vida cotidiana: cine como distracción para volver a trabajar y aceptar las condiciones rutinarias del proceso de producción (Horkheimer y Adorno, 2003:

181). Entre los treinta y finales de los cuarenta el cine se convirtió en la principal diversión para los estadounidenses, en 1946 se vendieron cinco millones de entradas (Sadoul, 1998: 325). Ese mismo año antes de que se abriera el período de la guerra fría, que antecedió a los nefastos días del macartismo, es producida una película que según Georges Sadoul –uno de los grandes historiadores del cine del mundo-, fue un film “sincero y cuidado” de William Wyler, me refiero a *The Best Years of our Life* (1946). El filme acumuló óscares y grandes ingresos (*Ibid*) e hizo una fina crítica a los efectos posteriores de la guerra en la vida americana. La película narra con una sobria visión no apologética, los avatares de tres excombatientes de la segunda guerra para reinsertarse dificultosamente en la vida laboral y cotidiana. En ella hay varias escenas que retratan críticamente el patriotismo y el anticomunismo de ciertos personajes circunstanciales. A pesar de su hollywoodense final feliz, mostró con realismo la atmósfera existencial de aquellos años. En una escena catártica, un ex piloto convertido en *barman* golpea a un cliente reaccionario que le dice: “Os equivocasteis de guerra. Habrá que hacer otra: contra los rojos”, secuencia que exhibía el ambiente que anunciaba el inicio de lo que sería la “cacería de brujas” en Hollywood a partir de 1947 (*Ibid*).

El cine en EUA refleja lo que acontece en su sociedad. Es como un diario nacional, íntimo y público a la vez. Es el pedagogo encargado de transmitir – mediante imágenes e historias-, experiencias de todo tipo a una sociedad ávida de educación sentimental mediática, o de olvidar del trabajo y evadirse de sus problemas diarios. Es el espejo donde se reflejan las multitudes y –por alteridad o identidad- las lleva fugarse de la realidad o a reflexionar sobre cuestiones existenciales de la vida diaria; en ese sentido es también el psicoanalista nacional que ayuda a que la sociedad norteamericana procese sus males físicos, sus patologías psicológicas y los traumas de un pueblo constantemente involucrado en guerras: confrontándolos dramática o trágicamente con la realidad o evadiéndolos de la misma mediante comedias o fantasías insulsas.

En la historia el cine estadounidense como industria cultural, hay ciclos donde predominan las películas críticas que invitan a la reflexión y períodos donde se realizan planas apologías del *stablishment* norteamericano a través filmes

particularmente insulsos. La industria cinematográfica es heterogénea; su producción combina dramas, melodramas, comedias y tragedias; películas cómicas, musicales o filmes de ficción fantástica que no pueden ser analizados como conjuntos homogéneos sujetos a críticas devastadoras como las de Horkheimer y Adorno (2003). Si bien las industrias culturales se mueven por el lucro y son una prolongación en el tiempo libre de la dominación que ejerce el capital en el proceso laboral, también es cierto que cuando existe la inquietud de hacer películas críticas, reflexivas o simplemente buenas y más cercanas al arte que al espectáculo, se pueden aprovechar los géneros cinematográficos para lograr filmes que inviten al comentario o reflexión posteriores, como el cine cómico de Charles Chaplin, los hermanos Marx o Woddy Allen, y demostrar que no todo “colectivo de los que ríen es una parodia de la sociedad” como planteaban Horkheimer y Adorno (Ibid: 185). La industria del cine también puede realizar comedias o dramas musicales que superen el entretenimiento meloso de Fred Astaire y Ginger Rogers o aquellas películas anodinas para distraer y mostrar las habilidades de algunos deportistas famosos como la nadadora Esther Williams o el ex clavadista Johny Wessmüller, un ejemplo de ese cine destinado al mercado de masa pero con calidad y mensajes que alimentan la reflexividad crítica fue el caso de *Amor sin Barreras* (1961), filme donde directores, actores, músicos y bailarines le sacaron jugo al género musical y lograron una película entretenida, con destellos de arte musical y dancístico y, al mismo tiempo, concretaron un relato cinematográfico serio de las bandas juveniles neoyorquinas y una crítica a la discriminación racial en los años sesenta.

Pero centrémonos en el papel que juega la cinematografía en la crónica e historia audiovisual, individual y colectiva del estado de la vida sociocultural norteamericana, sin olvidar a la televisión, la música y los comics que para efectos de este estudio, en conjunto, dan cuenta de los contextos políticos y socioculturales de la Norteamérica de la posguerra. El cine es un termómetro para medir y observar los giros políticos en sus gobiernos y los imaginarios de sus masas. La guerra fría fue aprovechada para golpear cualquier intento de oposición fuera de los causes de un cerrado *stablishment* bipartidista, que utilizaba el

fantasma de la amenaza comunista como pretexto para ejercer la censura y la persecución de creadores que pensaban diferente. A principios de los años cincuenta el americanismo experimentó el apogeo de su versión más reaccionaria. La expresión más acabada de este fenómeno sociopolítico en el cine fue la presencia del héroe triunfalista y fanfarrón resultado de un concepción maniquea del mundo; seguido por los públicos de la guerra fría que aplaudían sus nefastas hazañas, como matar indios salvajes o amarillos comunistas de Corea del norte (1950-1953) –guerra en que los norteamericanos participan “defendiendo la democracia” a imagen y semejanza del Capitán América en la segunda guerra mundial-, me refiero a John Wayne quien en *Iwo Jima* representaba al soldado que enseñaba “a sus hombres a morir ‘sin tratar de comprender’ y cantó la alegría de asar a los amarillos con el lanzallamas” (Sadoul, 1976: 329).

Los tempranos sesenta

Culturalmente, los años sesenta se gestan en la segunda mitad de los cincuenta. A pesar del ataque a guionistas y directores alternativos, paralelamente, se comienza a realizar un cine que a través de un nuevo actor social y consumidor emergente: el joven, reinicia una crítica cultural de la familia en la sociedad norteamericana. En 1954 las acciones de Joseph McCarthy ya eran fuertemente criticadas y consideradas una amenaza para la democracia. Además, el convencido anticomunista, en plena paranoia desaforada, extendió sus investigaciones al ejército incluyendo al presidente en turno, Dwight Eisenhower, un militar. Acusó a algunos miembros del ejército de actividades procomunistas cuando su popularidad iba en franco declive. Miembros de su propio partido (el Republicano) le hicieron una moción y comenzó la decadencia política de este personaje que hizo recordar la cacería de las brujas de Salem, hecho vergonzoso que forma parte de las raíces del represivo cristianismo de sectas y de la intolerancia hacia lo diferente, propios de los norteamericanos de derecha.

El cine seguía su marcha, la situación dentro del campo de la industria cinematográfica se reacomodaba. En 1953 se estrenó *El salvaje* (1953) con

Marlon Brando, donde el actor interpretaba a un joven de clase baja, jefe de una pandilla juvenil de motociclistas. El romántico melodrama mostraba en las pantallas a jóvenes incomprendidos y en conflicto generacional con adultos representantes del orden establecido. Dos años más tarde la película *Rebelde sin causa* (1955) con James Dean,¹² desde otro ángulo, trataba la misma temática de la confrontación generacional, con la diferencia de que aquí el protagonista era un joven de clase media y la autoridad estaba representada por la figura de un padre con los valores americanos de la posguerra. Pero la película que marcó definitivamente el fin del macartismo y la reapertura a un cine crítico del *stablishment* fue *Espartaco* (1960). Hay varios elementos simbólicos en su estreno que reflejan una postura política del productor (Kirk Douglas). Por un lado, la realización y exhibición de la película fue una “cachetada con celuloide” a lo que fue el macartismo. No era un hecho gratuito filmar una película basada en la novela del mismo nombre de Howard Fast, escritor y guionista que había formado parte del partido comunista y había sido encarcelado en 1950 por desacato. Por otro lado, gracias a la decisión del productor apareció en los créditos el nombre de Dalton Trumbo, guionista que años antes fuera perseguido por McCarthy, colocado en las listas negras de Hollywood y obligado a escribir clandestinamente y recurrir a prestanombres para cobrar sus guiones.

La reconfiguración de una industria cultural relativamente instituyente, fue lograda desde diferentes vías y frentes. En el campo de las letras, durante el año de 1957, en la ciudad de San Francisco, el poeta y editor Lawrence Ferlinghetti tuvo que dar la batalla en los tribunales para que *Aullido* –largo poema de Allen Ginsberg (Ginsberg, 1981)-, no fuera retirado de las librerías bajo acusaciones de obscenidad y que el editor no fuera arrestado por “publicar y vender material indecente” según el fiscal público Chester McPhee (Link, 2010), émulo tardío de McCarthy. El juicio se desarrolló durante ese año y el 2 de octubre. Finalmente

¹² El mismo actor protagonizó otro film clásico que mostraba las problemáticas de un joven incomprendido y la búsqueda y disputa con su hermano por el amor del padre, *Al este del paraíso* (1955).

Ferlinghetti fue declarado inocente y se levantaron las restricciones sobre el contracultural y controvertido poema.¹³

Las transformaciones en la cultura y la industria cultural de la segunda parte del siglo XX representan en Norteamérica ejemplos de la continuidad y prolongación de las influencias de las vanguardias denominadas históricas de inicios del siglo –futuristas, dadaístas, suprematistas rusos, surrealistas-, a los que se les sumaron grupos y movimientos que surgieron en los años cincuenta y sesenta provenientes del viejo continente, principalmente de Francia, como el existencialismo cuyo equivalente en EUA fue la llamada generación Beat de la cuál formaban parte Allen Ginsberg, Jack Kerouak y William S. Burroughs. Durante la segunda mitad del siglo XX se consolida la hegemonía cultural norteamericana en el mundo.

Un grupo que serviría como bisagra para ligar los cincuenta a los sesenta es el de los situacionistas cuyos antecedentes se remontan a la llamada Internacional Letrista. En 1950, en Francia tuvo lugar un acontecimiento que contenía todos los elementos de la protesta *performativa* de la década siguiente. En la Catedral de Notre Dame se registró un acto insólito, el 9 de abril de ese año ante 10 000 personas un joven disfrazado de monje dominico “aprovechó la pausa que siguió al rezo del credo y subió al altar. Comenzó a leer un sermón escrito por (...) Serge Berna (Marcus, 1999: 299)”, quien formaba parte de grupo de los letristas fundado por Isidore Isou, el cuál antecedió a la internacional letrista y al posterior grupo de los situacionistas. El sermón concluía diciendo: “Hoy día de Pascua del año Santo/ Aquí en la insigne iglesia de Notre Dame de Francia/ proclamamos la muerte de Cristo-dios, para que el hombre pueda vivir por fin”. El escándalo y la persecución de los que participaron en el llamado incidente de Notre Dame, fueron parte de la represión a la significativa acción colectiva de vanguardia (*Ibid*: 300).

Coincidimos que los sesenta fueron una reacción progresista a la sensibilidad de los cincuenta y una recuperación de la sensibilidad del modernismo conformado por la cultura alternativa y contestataria de las

¹³ Una buena película que recoge la vida de Allen Ginsberg y las peripecias del juicio en contra del El Aullido es *Howl* (2010).

vanguardias de los años que antecedieron a la primera guerra mundial (Bell, 1982: 121). La década se inicia con el éxito taquillero de *Amor sin barreras* (1961). Película que como ya adelantamos, presenta rasgos de lo que será la industria cultural de un período marcado por la presencia de la juventud como sujeto político y público consumidor, en ella se narran con un lenguaje cinematográfico claro, los enfrentamientos entre dos bandas juveniles del West Side de Nueva York: los *Jets* formada por jóvenes anglosajones y los *Sharks* cuyos miembros son portorriqueños radicados en Manhattan; en una versión moderna de Romeo y Julieta con todos los elementos propios de la estética de los años sesenta: la utilización de la danza moderna para mostrar coreográficamente la vida de los suburbios pobres de Nueva York, la música clásica convertida en acompañamiento de escenas de un melodrama musical que Horkheimer y Adorno seguramente hubieran criticado, a pesar de la excelente coreografía dirigida por Jerome Robbins, la música de los talentosos compositores Leonard Bernstein e Irwin Kostal y el vestuario de Irene Sharaff. El vestuario marcó el rumbo de la moda juvenil de los primeros años de la década con sus camisas de colores chillantes y trajes baratos acompañados de los imprescindibles zapatos tenis. Valga mencionar que aquellas bandas serían un antecedente de las tribus posmodernas (Maffesoli, 1998: 22), la diferencia es que aquellas identidades eran más perdurables y se fundaban en sólidos vínculos étnicos o de clase, mientras que las contemporáneas son más efímeras y se sustentan sobre lazos sentimentales y emocionales.

Reflexiones finales

En las *Contradicciones culturales del capitalismo*, Daniel Bell (1982), hace una lectura sociológica del paso de aquellos años que significaron el tránsito de un capitalismo basado en la ética protestante –con base territorial centrada en pequeñas ciudades y una economía basada en el ahorro, la exaltación de la autodisciplina y la gratificación postergada-, hacia un capitalismo seductor y complaciente con los deseos de un amplio mercado juvenil. La visión del mundo

de la burguesía – racionalista, empírica y pragmática- se veía rebasada por un modernismo: “obstinado esfuerzo de un estilo y una sensibilidad por permanecer en el frente de la ‘conciencia de avance’ ” (Ibid: 56), que, con su culto a lo nuevo y al triunfo de la voluntad, avanzaba desde el siglo XIX invadiendo todas las artes y, desde ahí, la cultura, hábitos, gustos y formas de ser en y de la sociedad.

Atrás quedaba la ética protestante y sus valores conservadores. El auto, el cine y la radio fueron los vehículos de la modernidad que modificaron las nociones de tiempo, espacio y uso del tiempo libre de la sociedad a la mitad del siglo XX. El auto rompió la barrera de las distancias y los tiempos rurales y tradicionales; el cine impactó la mirada de las nuevas generaciones y transmitió modos de vida lejanos y diferentes; el radio captó al oído, para que escuchara la música y canciones de una dinámica industria cultural ligada a la producción de discos y al desarrollo económico de la posguerra. En la industria manufacturera se modificó el mundo del trabajo, y con la producción masiva de mercancías encabezada por los electrodomésticos y el auto también transformó el mundo extra laboral, las formas de uso del tiempo libre y el consumo sociales. Con el autocinema y las ventas a crédito como ofertas culturales y financieras de la modernidad, las bases del capitalismo protestante de la pequeña ciudad, tradicional, rural, religiosa y racista fueron desmontadas. El modernismo antirracional y a momentos anti-intelectual, con su impulso hacia la incesante novedad, al hedonismo y al culto del yo liberado, al triunfo de la voluntad y del presente y futuro sobre el pasado, fue minando las tradiciones, el ascetismo, la frugalidad, el freno de la sexualidad, la obediencia y la disciplina de la sociedad que formó parte de un capitalismo de “ética protestante y temperamento puritano” (Ibid: 63).

Mientras tanto, en el frente cultural, jóvenes, intelectuales y artistas atacaban al puritanismo con acciones colectivas y una literatura y arte críticos, acompañados de una ética alternativa en construcción basada en el hedonismo, la gratificación inmediata del aquí y ahora, el consumo cultural alternativo, el arte subversivo y el ludismo que sentarían las bases de la rebelión juvenil de los años sesenta y setenta.

Después de la revueltas de 1968 y los movimientos sociales y culturales en contra del orden establecido, el mundo ya no sería el mismo. Las contradicciones que albergaban el capitalismo y el socialismo y la modernidad en general, se expresarían y comenzarían a ser superadas en el campo de la cultura en aquellos años que representaron un periodo de transición donde, culturalmente, lo viejo comenzaba a derrumbarse y lo nuevo comenzaba a erigirse.

Bibliografía

Al este del paraíso (1955) Dirigida por Elia Kazan. EUA: Warner brothers. [Film].

Alberoni, Francesco (1984) *Movimiento e institución. Teoría general*. Madrid: Editora Nacional.

Amor sin barreras (1961) Dirigida por Robert Wiese y Jerome Robbins. EUA: The Mirisch Corporation y Seven Arts Production. [Film].

Archinov, Pedro (1975) *Historia del movimiento macknovista*. Barcelona: Tusquets.

Arvon, Henri (1980) *A revolta de Kronstadt*. Sao Paulo: Editora brasiliense.

Baudelaire, Charles (1977) *Obra poética completa (Edición bilingüe)*. España: Libros río nuevo.

Bauman, Zigmunt (2001) *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.

Bell, Daniel (1982) *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza Universidad.

Blake, William (2007) *El matrimonio del cielo y del infierno*. España: Hiperión.

Bobbio, N., Matteucci, N. y Pasquino, G. (1983) *Diccionario de Política, Vol. 2*. México: Siglo XXI Editores.

Brinton, Maurice (1980) *Los bolcheviques y el control obrero, 1917-1921. El Estado y la contrarevolución*. México: El milenio.

Buck-Morss, Susan (2004) *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*: Madrid: Antonio Machado libros.

Casquette, Jesús (1998) *Política, cultura y movimientos sociales*. Bilbao: Editorial Bakeaz.

Castoriadis, Cornelius (1998) *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*. Buenos Aires: EUDEBA.

Calinescu, Matei (2003) *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*. Madrid: Técnos-Alianza Editorial.

Echeverría, Bolívar (2010) *Definición de cultura*. México: FCE-Itaca.

El prestanombres (1976) Dirigida por Martin Ritt. EUA: Columbia Pictures. [Film].

El salvaje (1953) Dirigida por Laszlo Benedek. EUA: Columbia Pictures. [Film].

Espartaco (1960) Dirigida por Stanley Kubrick. EUA: Bryna Productions. [Film].

García, Néstor (1984) "La sociología de la cultura en Pierre Bourdieu" en *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo-Conaculta.

Ginsberg, Allen (1981) *Aullido y otros poemas*. Madrid: Visor.

Gramsci, Antonio (1998) *Notas sobre Maquiavelo. Sobre la política y sobre el Estado moderno*, México: Juan Pablos.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor (2003) *Dialéctica del la Ilustración*. España: Trotta.

Howl (2010) Dirigida por Rob Epstein y Jeffrey Friedmann. EUA: Producción Gus Van Sant y Jawal Nga. [Film].

Kerbo, H. (1982) "Movements of 'crisis' and movements of 'affluence'. A critique of deprivation and Resource Mobilization Theory", *Journal of conflict resolution*, 26 (4).

Lenin, V. I. (1961) "¿Qué hacer?" en *Obras escogidas, tomo I*. URSS: Editorial Progreso.

Link, Daniel (2010) "Aullido, el mítico poema de Allen Ginsberg en versión cinematográfica". <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1214-2010-02-11.html> [Consultado el 18 de octubre de 2018].

Maffesoli, Michel (1990) *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaria

Maffesoli, Michel (1998) "Sobre el tribalismo", *Estudios Sociológicos*, XVI (46).

Marcus, Greil (1999) *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona. Anagrama.

Marx, Carlos y Engels, Federico (2013) *El Manifiesto del Partido Comunista*. Madrid: Fundación de investigaciones marxistas.

<http://www.partitcomunista.es/wp-content/uploads/2017/07/manifiestocomunista.pdf>

[Consultado el 2 de enero de 2019]

Más Allá del bien y del mal (1977) dirigida por Lilia Cavani. Italia: Coproducción Italo-franco-alemana.

Micheli, Mario de (2001) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

Nietzsche, Friedrich (1983) *Así habló Zaratrustra*. México: Editorial Origen.

Palomares, José Luis (2007) “La génesis del pensamiento radical en William Blake” en *El matrimonio del cielo y del infierno*. España: Hiperión.

Paz, Octavio (1983) “Piedra de sol” en *Libertad bajo palabra*. México: Lecturas mexicanas 4, FCE-SEP.

Rebelde sin causa (1955) Dirigida por Nicholas Ray. EUA: Warner Brothers. [Film].

Sadoul, Georges (1998) *Historia del cine mundial*. Siglo XXI editores, México.

The best years of our life (1946) Dirigida por William Wilder. EUA: Samuel Goldwyn Productions. [Film].

Trumbo (2008) Dirigida por Peter Askin. EUA: Safehouse Pictures. [DVD].

Tupitsyn, Margarita (2015) “Eclipse parcial de la vanguardia rusa” en *Vanguardia Rusa: El vértigo del futuro*. México: Museo del Palacio de Bellas Artes-Fundación Mary Street Jenkins-Amigos del Museo del Palacio de Bellas Artes.

Williams, Raymond (1989) *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Argentina: Manantial.