Iris M. Zavala

Espejos, reflejos: Anarquismo y literatura

Quisiera iniciar mi incursión en esta experiencia de la negatividad, con algunos conceptos metodológicos: *espejo, representación, ideología*, lo *'imaginario' social*. Todo ello está íntimamente ligado a los problemas de referencialidad y representación en los textos literarios. En nuestro caso en particular, las propuestas discursivas en un corpus aparentemente conflictivo de escritores anarquistas, socialistas y modernistas y bohemios finiseculares: eso que Bakunin fue de los primeros en difundir como 'proletariado intelectual' en 1873, concepto que en recepción de Max Weber se retraduce a 'intelligentsia proletaria'. El término hace visible el estallido de nuevas representaciones del sujeto. El "proletario intelectual" de Bakunin significa, en sus palabras, una nueva clase:

> La gente de distintos estratos de la sociedad rusa, de distintos niveles de educación, pero alienada por el "establishment" de un modo rebelde y buscando una salida de sus frustraciones.[1]

En España, el término lo emplea Ernesto Bark, relacionando el "proletario intelectual" con la bohemia literaria. Bark - de origen polaco/ruso - distingue, asimismo, entre este "proletario intelectual" y el "intelectual". Este último sustantivo se difundió en suelo español hacia 1890, y fue significativo entre los sectores del 98.[2] 'Proletario intelectual' e 'intelectual' en su propia identidad tienen una escenografía semejante en el orden discursivo.

Comencemos por lo central, que hablamos en realidad, de nuevas formaciones discursivas (en el sentido que Foucault le da a este término), para representar la 'modernidad', lo 'moderno'. Aludo, pues, a modelos referenciales que - en el caso específico de anarquistas y socialistas - ilustran con mayor convicción la ideolo-

---

1 Véase "Precondiciones de una revolución social en Rusia", en *La anarquía según Bakunin*, Sam Dolgoff (ed.) (Barcelona, 1977), p. 427.

2 El término es básico en *El internacionalismo* (Madrid, 1900), p. 92. Bark pertenecía al grupo de *Germinal*, de orientación anarquista; era profesor de lengua, residente en Madrid. Sus textos revelan un conocimiento a fondo del movimiento obrero europeo. E. Inmann Fox, "El año de 1898 y el origen de los "intelectuales", en *La crisis intelectual del 98* (Madrid, 1976), estudia la difusión del sustantivo 'intelectual' a partir de revistas de la época; lo asocia con el Caso Dreyfus.

gía (plural) y el sistema político dominante de intercambio que sustenta el modelo de representar la realidad. En palabras de Louis Marin sobre la ideología:

> L'idéologie (est) une philosophie moyenne des idées-représentations mais, aussi d'une représentation spéculaire et médiée des autres circuits d'échanges.[3]

Ideología, espejo, duplicación. No muy otra es la definición clásica de Althusser: la dialéctica entre la represión externa y la sujeción interna ('ideología'). Este se 'representa' como un tipo de lenguaje y su realidad interna y, además, como una fuerza alternativa de revertir e invertir las estructuras de poder, los de explotación y los de la ley (o leyes) como 'espejos' que se reflejan mutuamente, dialécticamente en su realidad y su contrario.[4] Comenzamos, pues, por recuperar el significado y la designación materialista de la metáfora del 'espejo' en teoría del conocimiento.

Dije 'moderno', 'modernidad', fin de siglo, época que, según Lenin apunta el más alto grado de imperialismo.[5] Esta nueva formación discursiva que proviene de múltiples campos, incorpora diversas ideologías, posiciones del sujeto, preguntas en torno a la 'representación'. Si evitamos caer en la trampa de definiciones limitadas a la lingüística, teoría literaria y los cánones discursivos, el episteme de la modernidad 'representa' un proyecto colectivo, la formación de una *narrativa*, o sea, integraciones históricas del pasado con anticipaciones correlativas al futuro de los pueblos, naciones o comunidades, que funcionan como ejes de integración y de legitimación política (y parafraseo a Habermas).[6] O, desde otros supuestos, este episteme se revela como un 'sociograma' del anarquismo en sus variados tipos de inscripción textual en esa particular conjunción histórica; lo que los contemporáneos llamaban 'anarquismo literario', 'modernismo'.

Las posiciones del sujeto están socialmente orientadas con el propósito de interlegitimar su propia 'narrativa' de emancipación política, intelectual y social. Se levanta a su vez contra la 'narrativa' de lo material y de la riqueza (el capitalismo, el imperialismo) y contra la exclusión (la represión del movimiento obrero, por ejemplo). El problema que se plantea el sujeto emisor concreto (el 'yo', el narra-

3 Louis Marin, *La Critique du discours: sur la "Logique de 'Port-Royal'" et les "Pensées" de Pascal* (París, 1975), p. 59.

4 Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays* trans. Ben Brewster (New York and London, 1971), pp. 162-177.

5 De esta fecha parte Vladimir Lenin en su gran estudio de 1905, *Imperialism, the Highest Stage of Capitalism*, en *Selected Works* (New York, 1964).

6 *Habermas. Autonomy and Solidarity. Interviews with Jürgen Habermas*, Peter Dews (ed.) (London, 1986), p. 6.

tario), por su relación 'imaginaria' con lo real, es elaborar el potencial artístico y político de la praxis de la imaginación. Problema muy moderno, muy siglo XXI.

Lugar de la escritura, zona de la ideología. En este fin de siglo el discurso moderno insta el receptor/lector a interrogar los textos de forma crítica, para representar lo que llamo 'lo imaginario social', el espejo recíproco del objeto y su antítesis. El espejo o la mímesis especular - mímesis en el sentido de Adorno[7], es decir, 'formas de representación' ficticia no reales o referenciales, 'acercamiento lejano' - equivale a otra forma de decir lo 'imaginario', lo 'ilusorio', espejos todos que reflejan las condiciones materiales de la existencia. El valor cognitivo de la 'imaginación' especular radica en sacar a la luz estas operaciones y, mediante un proceso de 'identificación' incorporar a su auditorio social en el acto de lenguaje. 'Identificaciones' en una historia de las semejanzas, las contigüidades, las correspondencias, dictadas por la situación histórica, que se inscriben en las superficies textuales como oposiciones con signos negativos y positivos: burgués/proletario, explotación/igualdad, salario/capital, escasez/opulencia, ricos/pobres. La función semántica y la sintáctica permiten que un vocabulario (burgués, patria, país, obrero, familia, religión, arte) se produzca y distribuya las significaciones con una función de identidad o 'reconocimiento' o de 'otredad' y distorsión. En estas condiciones de quiasmos y cesuras, se reflexiona sobre las relaciones de semejanzas o de equivalencia que se fundamentan en las palabras, las clasificaciones y los cambios de sentido. Recojamos aquí unas palabras de Foucault en *El discurso del poder*: "La historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo - de aquello que, para una cultura es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en identidades".[8]

Si el signo es ideológico, solo mediante el discurso se pueden lograr identificaciones e identidades ideológicas (en precisiones de Bajtin, Benveniste, Althusser desde distintos *supuestos*).[9] Y veamos ahora el signo anarquista (y socialista) que se inscribe en esta 'modernidad' de fin de siglo. Y, recordemos al pasar que con toda razón Paul Ricœur incorpora a Marx con Nietzsche y Freud (si bien debió también añadir a Bakunin y a Kropotkin), entre lo que llama 'escuela de la sospecha'; aquellos que examinan críticamente la verdad o la falsedad de unas determinadas proposiciones, y desenmascaran ilusiones y autoengaños.[10] Es

7 Theodor Adorno, *Minima Moralia* (London, 1974), p. 20.
8 Michel Foucault, *El discurso del poder* (Buenos Aires, 1985), p. 62.
9 Mikhail Bakhtin [V. N. Voloshinov], *Le marxisme et la philosophie du langage* (París, 1977); Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2 vols. (París, 1966), I cap. VII; Althusser, *Lenin and Philosophy*), pp. 159-162.
10 Paul Ricœur, *De l'interprétation. Essai sur Freud* (París, 1966), p. 32.

decir, cuantos nos inducen a sospechar de aquello que se nos ofrece como verdadero. Entre otras sospechas, la de las mitologías (si entendemos por 'mitologías' representaciones ideológicas). En palabras de Marx: "Todas las mitologías domeñan, dominan, moldean las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y por la imaginación: desaparecen, pues, cuando estas fuerzas son dominadas realmente".[11] Se observará que Marx alude, muy directamente, a problemas de 'representación', 'imaginación' y sujeto representador. Las oposiciones (u oximorones) a los cuales he aludido, revelan construcciones enunciativas de la lucha de clases; la metáfora del 'espejo' permite establecer nexos entre ideología, representación e identificación. El espejo (cóncavo para Valle) ayuda al sujeto a reconocerse pero, a su vez, el sujeto debe romper el espejo que le presenta una realidad prefabricada, y moverse hacia la verdadera realidad social.

A final de siglo, representantes diversos de un universo gráfico y teatral (los caricaturistas, los 'modernos') incorporan todo un lenguaje que se levanta contra la norma, que pone de relieve los conflictos entre la palabra constativa y la performativa, en juegos especulares. Estos textos (con los cuales en particular dialoga Valle-Inclán), revelan la función de disimulo y enmascaramiento de los lenguajes de la autoridad, en derroche de significantes y confluencia de inversiones. Son discursos que deconstruyen la supuesta 'sobriedad', el honor y la verdad de los mitos (mitologías) nacionales. Redirigen sus inversiones. En particular, importa recuperar la crítica del teatro burgués; espacios privilegiados del universo contestatario y anti-burgués de anarquistas y socialistas. Esta crítica se inclina, sobre todo, hacia el ejercicio del espejo y sus alternativas como degradación de todo saber anterior, de toda autoridad, como negación final de los referentes y con una redefinición de la cultura.

Partamos de algunas premisas. El proyecto cultural anarquista se funda en las siguientes propiedades: el 'ideal' del arte, que implica a su vez una negación del concepto burgués del arte por el arte; el arte como fenómeno social, por tanto el 'arte nuevo' habría de expresar las tendencias y aspiraciones de la sociedad contemporánea; el arte como expresión de la 'vida' fuerte y exuberante; el arte como expresión de la libertad y de la rebeldía (no sólo ideal revolucionario); un arte 'realista', es decir, en estrecha relación con la realidad, pero real, auténtico, científico.[12] Hasta aquí las categorías de la formación discursiva que proponen los

11 Karl Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*, en Carlos Marx, Federico Engels, *Sobre la literatura y el arte* (Cuba, 1965), pp. 115-116.

12 José Alvarez Junco, *La ideología política del anarquismo español (1861-1910)* (Madrid 1976), pp. 65-92; Jesús Rubio Jiménez, *Ideología y teatro en España: 1890-1900* (Zaragoza, 1982), pp. 110-111.

grupos intelectuales anarquistas es prácticamente idéntica a la de los 'modernos' o 'modernistas' hispanoamericanos (Martí, Silva, Darío, Rodó), que también valoraban en un doble movimiento (dialéctico si se quiere) un arte de la negación y la afirmación; negación en cuanto se desmitifica el (los) discurso(s) del poder oficial y afirmación de libertad ante un mundo nuevo, un aquí y un ahora de 'democratización' social y política.

Les preocupa - a unos y otros - la 'cuestión social'; desde la posición discursiva de anarquistas y socialistas ésta se entiende como los enunciados socializados que 'representan' los anti-valores de la sociedad burguesa utilitaria, pragmática y defensora de los intereses de los pocos. Darío no les va a la zaga en este final de siglo en su anti-imperialismo y anti-militarismo 'intuitivo'.[13] El arte es, en definición de un anarquista, 'espejo de la sociedad'; espejo que debe reflejar costumbres y moral. Este es el espejo que, en definitiva, debe quebrarse para revelar las 'identidades' impuestas por los discursos dominantes. En vocabulario de la *Revista Blanca*, un autor lamenta que en el teatro predominen los temas tradicionales del honor conyugal y patriótico, de la dignidad; desde nuestra postura histórica actual contemporánea el discurso dominante se inscribe desde un mundo jerárquico medieval o feudal. En el espejo dialéctico la 'representación' interrogativa que podría inscribirse sería qué honor y qué patria. Es decir, desde qué jerarquía social se inscribe la dignidad.

Cóctel ideológico (según dijo Alvarez Junco en su día), la recepción pluriorientada de los discursos contestatarios que se incorporan al anarquismo, que permite la complementariedad y la contigüedad de otros discursos provenientes de campos intelectuales diversos (republicanos, socialistas, gente nueva, naturalistas, modernistas). Contigüedades que permiten hoy, a casi cien años de distancia de este fin de siglo, recuperar el concepto de 'anarquía literaria', en frase del uruguayo José Enrique Rodó, de Rubén Darío, de Martínez Ruiz. Quizá sea esta contigüedad de enunciados nuevos o 'modernos' (en el sentido que he expuesto), lo que lleve a Federico Urales a hablar de un arte nuevo que refleje "una realidad excepcional, en sentido elevado, bello, armónico".[14] "El artista - continúa - debe establecer una relación moral dentro de las dos realidades en que se divide la vida, y tomar partido por la bella, genial, optimista y simpática, y su superior estado intelectual". Si bien envuelto en léxico decimonónico, la metáfora del espejo y sus dos realidades parecería ser el trasfondo de este discurso que se afirma en

13 Iris M. Zavala, "Lírica y fin de siglo: Rubén Darío bajo el signo del cisne", *Utopías* III, I (1987), pp. 179-196.
14 *La Revista Blanca* 15. III. 1903.

negaciones. No muy distante de la concepción especular de Kropotkin en sus *Ideales y realidades en la literatura rusa* (1905).

No debe extrañarnos que desde las páginas de *El Progreso* (2.1.1898), en campaña para la revisión del proceso de los anarquistas en Montjuich, Urales se exprese en 'afirmaciones': la función del arte es embellecer la vida desde una posición de sujeto 'modernista'. En sus palabras:

> declaro que si por modernismo se entiende llevar a las tablas nuestras pasiones, nuestros infortunios y nuestros *problemas*, soy modernista. [...] No somos modernistas porque queremos. Lo somos porque el alma nuestra no se satisface con el manjar artístico que priva hoy. Nuestros gustos han de obedecer a una evolución del gusto, de ninguna manera a un capricho del escritor ni a una extravagancia del neurótico.[15]

Importa destacar aquí dos cosas: su 'modernísima' percepción de la evolución del gusto (estudiada hace pocos años por Galpano de la Volpe), y que la última aseveración niega el discurso de Max Nordau, y todas aquellas grotescas taxonomías de los 'degenerados'.

Además de Urales, recordemos a Salvador Canals, y su crónica de 1894 "El teatro anarquista: la cara y el espejo", donde califica de 'melodrama' la exitosa obra *El pan del pobre*, de Francos y Llana.

En su violenta repulsa, juega con las nociones espejo/cara, realidad/retrato y finaliza que mientras la realidad madrileña sea de abusos de los señoritos, nadie puede protestar. "La realidad es lo que hay que cambiar, y entonces cambiarán sus reflejos".[16] La noción especular - en nuestra lectura - aparece también en crónica temprana firmada por las iniciales V.S. en *El Socialista* (1887). En ella se somete al teatro burgués a una durísima crítica, porque éste refleja - escribe el autor - la imagen de crisis y descomposición interna: la corrupción, las posturas lascivas, lo más hediondo de la sociedad, las canciones indecorosas, las escenas de taberna y de café, el eclipse de lo serio y el triunfo de lo grotesco, la sustitución del actor por payaso, la guasa, la broma. En fin, "todo eso gusta al público que aplaude estúpidamente su propia caricatura".[17] El léxico parecería provenir del moralismo de Jovellanos, sino fuera porque en realidad su crítica va dirigida contra un teatro anti-especular, que revela no la realidad, sino su simulacro. O, en palabras de Marx, el estridente desacuerdo entre la 'representación' o lo 'representado' y el 'representador', núcleo de su *Dieciocho Brumario* (1852). Conviene recordar el pasaje: "Los portavoces y escribas de la

15 Citado por Rubio, *Ideología y teatro*, p. 120.
16 Apud Rubio, *Ideología y teatro*, p. 156.
17 *Ibid.*, p. 156.

burguesía, su tribuna y su prensa, en una palabra, los ideólogos de la burguesía y la burguesía misma, los representantes y los representados aparecían divorciados y ya no se entendían más."[18]

Más inequívocamente ponen de manifiesto los anarquistas su furia contra sus 'representantes' literarios. Para Bakunin 'ficciones' y 'representaciones' son las que utiliza el "orden establecido, un orden que se ha beneficiado de todas las infamias religiosas, metafísicas, políticas, jurídicas, económicas y sociales de todos los tiempos, a fin de brutalizar y esclavizar al mundo".[19] Contra estos discursos dominantes - que diríamos hoy - se levanta como contra-discurso lo que Bakunin llama la "nueva filosofía social". Ciencia "llamada a partir de ahora a representar la conciencia colectiva de la sociedad".[20] Su propuesta, que antecede el concepto de "representaciones colectivas" de E. Durkheim, va dirigida a legitimar la representación en lo 'imaginario social' de una nueva narrativa emancipatoria.

Volvamos a suelo hispánico. De círculos socialistas surge en 1900 otra crítica que se puede poner en diálogo con las anteriores. Un anónimo autor levanta su contra-palabra en "Los obreros y el arte", artículo en desafío al 'teatro por horas', de estupideces pornográficas, atento "sólo a facilitar la digestión o a provocar las carcajadas de la multitud famélica e ignorante".[21] En cambio, el verdadero teatro - dice - entra resueltamente por la senda progresiva que le trazan las nuevas ideas.

En síntesis, casi podría decirse, que estos textos mencionados apuntan al potencial del esperpento valleinclanesco, que mediante inversiones, y los reflejos mutuos de espejos cóncavos y convexos, no facilita la digestión de los satisfechos, ni está encauzado a provocar la carcajada de los ignorantes. Las voces de la 'modernidad' exigen - en posiciones de sujeto diversas y desde espacios históricos diversos - la creación de un discurso de libertad para destronar el *miedo*, en su insubordinación contra las reglas establecidas y en conspiración contra el poder.

La crítica de la realidad burguesa de anarquistas (y socialistas y 'modernos') y su visión de un teatro especular-mimético se inscribe como voz o *sociograma*, en particular, en el esperpento deformante de Valle.[22] Lo que deseo señalar es que, desde diversos supuestos, y en contigüidades (no yuxtaposiciones ni exclusiones), el 'arte nuevo'/moderno que perfilan es un discurso que 'represente' la realidad en

18 Karl Marx, *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* (Moscú s.f.), p. 82.
19 *La Comuna de París y el Estado*, en *La anarquía según Bakunin*, p. 310.
20 Bakunin, "Dios y el Estado", en *ibíd*, p. 275.
21 Apud Rubio, *Ideología y teatro*, p. 157.
22 Iris M. Zavala, "El carnaval político: Esperpento", en *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán* (Madrid, 1990), pp. 117-142.

juego de sistemas y de dos paradigmas, el de la realidad/espejo, y el del disfraz/realidad, en movimiento ondulatorio. Contraposiciones, oximorones, que pongan de manifiesto, simultáneamente, dos versiones de sus estados y clases, en el bifurcado carácter de la realidad social, en contigüidad de las dos 'voces' y de las dos 'realidades' que el espejo (deformante o no), representa en sus antagonismos, con impulsión motora.

¿Teatro 'realista'? ¿Teatro didáctico? ¿Y por qué no? Lo que en realidad estamos presenciando en estas voces finiseculares es un anticipo de la gran contienda sobre el realismo y la vanguardia, que en la década de 1930 sostuvieron Adorno, Benjamin, Brecht, Lukács[23], y en Rusia, el Círculo Bajtin contra la ahistoricidad de los formalistas. Como es sabido, el problema que se debatía era la forma artística precisa de 'representar' la emancipación política a través de las estructuras, códigos y lenguajes literarios. Para unos, tal Lukács, el 'realismo' y sus paradigmas de 'identidad' o 'reconocimiento', para Brecht (defensor del poder emancipatorio del arte de vanguardia), el 'distanciamiento' mediante las imágenes negativas y la multiplicación de identidades que le ofrecen al espectador el espejo de su contrario. Hoy por hoy, esta importantísima disyuntiva es - en Alemania al menos - interrogante primordial de la *Ideologiekritik*: el empleo de la parodia con fines satíricos, como potencial revolucionario y motor de concientización histórica.

La propuesta general de fin de siglo que he delineado, esta formación discursiva sobre el arte y la representación, parte de una teoría de la modernidad, se configura mediante el entrecruzamiento de distintas líneas significativas. A partir de este discurso (plural), se organizan nuevas formaciones reactivas ante los problemas del sujeto representado (los personajes, cómo se focalizan las relaciones sociales y sexuales, desde qué punto de vista se habla) y el sujeto representador (el discurso artístico institucionalizado o aquél que se quiere legitimar). El proletario o el burgués son figuras recortadas, acotadas y construidas desde las 'representaciones' de las ideologías políticas (partidos, grupos de presión), pero igualmente a partir de las tácticas políticas, la crónica, los sermones, las taxonomías médicas, las opiniones psiquiátricas-criminológicas, las prácticas policiales. El discurso sobre la 'representación' (en las variantes que he expuesto), está formulado desde múltiples y heterogéneas instancias. Por ejemplo - y no es caso privilegiado - hoy sabemos que hacia fines del siglo pasado, como parte del pro

23 Véase la compilación de textos sobre esta polémica, en *Aesthetics and Politics. Debates between Ernst Bloch, Georgy Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno* Ronald Taylor (trans, ed.) (London, 1979), y la crítica antiformalista del Círculo Bajtin en Mikhail Bakhtin (P.N. Medvedev), *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics* (Cambridge, 1985).

ceso de urbanización y desarrollo industrial, se constituyen los personajes de la 'multitud', del obrero(a) industrial citadino, en los diferentes discursos literarios lo que Marx y Engels llamaban 'Lumpenproletariat' y Bakunin 'los desheredados' Piénsese en la novela y el teatro naturalista.

Lo moderno/el modernismo entendido desde los supuestos de un conocimiento teórico, como parte de una filosofía del conocimiento (episteme para Foucault), no se debe entender como un repentino corte brusco que inscribe un 'nuevo' discurso cultural, sino como una multiplicidad de procesos de origen diferente, de localización diseminada, que coinciden, se repiten o se imitan, se apoyan unos a otros, se distinguen, según su dominio de aplicación, entran en convergencia y dibujan poco a poco el diseño de un método general, parafraseando *La arqueología del saber*.[24]

Y es justo en este punto de intersección y convergencia que algunos sectores del anarquismo y del socialismo coinciden con 'los modernos', los 'anarquistas literarios', la bohemia (Alejandro Sawa, si bien no es caso privilegiado). Es decir que el anarquismo se inscribe como *sociograma* en el discurso. Lugar de la escritura, zona de la ideología. Si la modernidad en este fin de siglo ubica lo que llamo 'lo imaginario social' en la 'identificación' (el espejo), en una recepción emotiva de los textos que a su vez induce al receptor/lector a interrogarlos de forma crítica, como reflejo de la lucha de clases. Otros (Valle, por ejemplo) se concentran en la 'desfamiliarización', la 'distanciación' (el espejo cóncavo), cercano al *Verfremdungseffekt* brechtiano: se 'representa' en lo 'imaginario social' el espejo recíproco del objeto y su antítesis, en anti-valores y por negaciones. Este espejo equivale al objeto/tesis y antítesis que se confrontan mutuamente de forma crítica con toda la fuerza de la 'ideología revolucionaria'. En esto, precisamente, la formación discursiva moderna que los anarquistas que he señalado (y valdría la pena de emprender un estudio sistemático) comienzan a articular a través de las metáforas especulares. El reflejo y su inversión. Por un proceso de 'identificación' y su contrario, y en lo 'imaginario social'[25] llegar a 'representar' el 'asesinato simbólico' de los opresores y de las clases explotadoras. El 'espejo' anarquista refleja esta lucha emancipadora. (En el caso de la modernidad americana, él del invasor, en la coyuntura histórica de 1898).

La elaboración secundaria que me gustaría ilustrar precisamente a la luz de la lengua como ideología o del signo ideológico, es de lo moderno/modernismo como el discurso de una 'gran narrativa', de una teoría de la modernidad (proyecto

24 Michel Foucault, *La arqueología del saber* (México, 1979), p. 198 y 336.
25 "Lo imaginario social", en *Rubén Darío bajo el signo del cisne* (Puerto Rico, 1989).

que aún encierra un potencial y movilidad en el lenguaje articulado), y de la imaginación como facultad cognitiva. La gran narrativa (formación histórica) que reevalúa a su vez la posibilidad de soñar (el trabajo del sueño, la lógica del sueño), o en vocabulario de Federico Urales "una realidad excepcional, en sentido elevado, bello, armónico". Esta 'realidad' significaría - desde nuestra actual y contemporánea posición discursiva - que el sujeto constituye su proyecto político-cultural difuminando los contornos entre lo estético y la vida cotidiana, para sobrepasar la línea divisoria impuesta por otros sistemas de representación. La subjectividad y la 'representación' especular así entendida se determina mediante el lenguaje: el sujeto encuentra su propia identidad a través del 'otro', la 'otra', del discurso ajeno, de la relación dialógica. La práctica discursiva es el encuentro de estas 'identidades', de estos trabajos de representaciones emancipadores colectivas. En la lectura concreta más exacta del modernismo/modernidad interviene toda una antropología política y toda una teoría de la imaginación y su función social. La producción textual nos invita (o nos debiera invitar) a redefinir la historia, a subvertirla. El discurso literario que se proyecta desde diversos supuestos es aquel que asimila el pasado, asimilación selectiva que aspira a dirigir la 'memoria colectiva' hacia los emblemas y las 'ideologías' que esclavizan. Se plantea la literatura - el teatro en nuestro caso - como acto de lenguaje performativo para subvertir las instituciones, y para revelar la lucha de clases.

Este punto de referencia nos permite retomar la configuración del campo enunciativo que formularon las capas de 'intelectuales orgánicos'[26] (en distinción de Gramsci), del anarquismo finisecular con la exigencia de crear una cultura unitaria a partir de tipos de cultura diversos. En esta nueva formación, se interrogan las anteriores mediante negaciones (lo que no es el teatro, lo que no es el arte, lo que no es la representación real) y afirmaciones (lo que debiera ser), que envían nuevos contenidos a las 'representaciones'; nunca la aceptación de instituciones, sistemas y normas del pasado. La posición del sujeto es interrogante.

A la luz de esta lectura, se puede reconocer que con el episteme moderno en sus múltiples manifestaciones (el 'sociograma' anarquista, socialista, modernista) la función cognitiva de la imaginación y su producción cultural (lo que Pierre Bourdieu llama 'campo intelectual' y 'proyecto creador'[27]) fue la de crear contra imágenes. Situar el valor en las posibilidades emancipatorias de las formas culturales, crear una 'memoria colectiva' y un 'inconsciente político' (en frase de

26 Antonio Gramsci, *Cultura y literatura* (Barcelona, 1972), pp. 31-32.
27 Pierre Bourdieu, "Flaubert's Point of View", *Critical Inquiry* 14, 3 (1988), pp. 539-562.

Voloshinov/Bajtin 1927 que retoma Jameson[28]), en su auditorio social concreto, que permitiera introducir 'ideologías revolucionarias' o bien 'narrativas' de emancipación, asentadas en la articulación de este gran proyecto histórico moderno, que no implica, desde luego, unidad sociocultural, sino 'narrativas' emancipatorias en sus diferencias.

El discurso (los discursos) de manera contigua se orientan hacia la formación de nuevos saberes (históricos, sociales, culturales) en polémica contra el sedimento del pasado. Se construyen los yacimientos de nuevas 'memorias' a partir de la inscripción de la crisis social - el punto más alto del imperialismo, la pérdida de las últimas colonias, la retórica y demagogia de los partidos, entre tantas otras. Estos discursos aspiran a designar algo distinto: nuevas 'imágenes' o 'representaciones' de un mundo mejor, 'iconografías' de alegría, de optimismo y ¿por qué no?, de utopías, en la designación positiva que le da este concepto la teoría crítica de la Escuela de Francfort.

En Hispanoamérica, los 'modernos', los 'individualistas', los 'ácratas del arte', los 'anarquistas literarios' - que de esa y muchas otras formas se autodefinieron - desarrollaron, en primer lugar, una tarea negativa, que aspiraba a liberar a su auditorio hispánico del postulado de un destino social anglosajón, con noción de desarrollo normativo, y unas prácticas políticas ajenas a las fuerzas del proyecto y narrativas propias. Proyecto claramente establecido desde la década de 1880, en los artículos de Martí. O, en verso dariano, que interroga el signo del cisne: "¿Y tantos millones de hombres hablaremos inglés?". En cuanto tarea negativa, aspira a 'asesinar simbólicamente' esa sociedad, sus principios y sus 'representaciones'. Y en su tarea afirmativa, declara la libertad de otros juegos de relaciones y otros proyectos y destinos, generando lo imaginario revolucionario. El fin de siglo, la modernidad, es el proceso y el momento histórico en que se opera ese proyecto.

En España la coyuntura histórica de 1897-1902[29], condujo a pactos republicano-socialistas a raíz de represión del proceso de Montjuich, la derrota en Cuba, los fracasos electorales. 'La cultura popular común' se concentraba en democratizar y modernizar el país. La formación discursiva 'moderna', en esta coyuntura,

28 Frederic Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Art* (Ithaca and New York, 1981), y la referencia de Voloshinov/Batkin, *Freudianism: A Marxist Critique* (New York, 1976), p. 90. Aluden aquí al inconsciente como "political underground".

29 Antonio Robles Egea, "Modernización y revolución: socialistas y republicanos en la España de entresiglos", en *Populismo, caudillaje y discurso demagógico*, José Alvarez Junco (ed.) (Madrid, 1987), pp. 143-158.

era la cara y el espejo, la realidad y su simulacro; quebrar el espejo deformante de la falsa unidad que el discurso institucionalizado reflejaba. Un arte especular que librase al público y al lector del miedo, del rigor de la tradición asfixiante, invitando a sus receptores a imaginarse solidarios con los valores invertidos y con el proyecto colectivo traicionado desde la Revolución de 1868. Todo ello logrado a través del uso constructivo, choques y destrucciones entre actos performativos y actos constativos, en la dimensión pragmática del discurso. Un arte, en definitiva, que operase como una especie de acelerador histórico, y que representase la lucha de clases. Un arte 'bello y armónico', invitación a salir de la impotencia, y a estremecerse en un choque creador y subvertir el poder y el orden y desafiar las jerarquías. En definitiva: fecundar el discurso de los engañados y liberar los nuevos pactos. Un arte que reterritorialice los discursos de las minorías y sus proyectos colectivos.