

Un verano con Raymond Williams

Adriana A. Bocchino

Universidad Nacional de Mar del Plata, Ce.Le.His.

FECHA DE RECEPCIÓN: 21-02-2020 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 21-04-2020

RESUMEN

El trabajo desarrolla la experiencia de lectura de la obra de Raymond Williams a lo largo de los años de formación y afianzamiento intelectual en la carrera de una investigadora. De carácter autobiográfico, se ofrece como testimonio personal del impacto producido en las formas de leer y producir crítica cultural.

PALABRAS CLAVE

Raymond Williams; experiencia de lectura; trayectoria intelectual

A summer with Raymond Williams

ABSTRACT

This article develops the reading experience of the work of Raymond Williams over the years of training and intellectual entrenchment in the career of a researcher. Of an autobiographical nature, it is offered as a personal testimony of the impact produced in the ways of reading and producing cultural criticism.

KEYWORDS

Raymond Williams; reading experience; Intellectual trajectory

Los aniversarios anclados en números redondos, los 60 años de la primera edición de *Cultura y Sociedad*, los 30 de la muerte de Raymond Williams, son un justificativo más que suficiente para hacer un balance personal en relación al personaje o al libro homenajeados. El punto es que hasta que no me propusieran esta intervención nunca me había puesto a pensar cuánto tiempo hace que leo y releo a Williams y cuánta es la deuda que pretende mantener el trabajo que hago con sus aportes teórico-críticos. No porque no lo cite, siempre lo hago, sino en relación al tiempo transcurrido y a la historia de vida en ese tiempo, desde mi primer azaroso encuentro con Williams, un verano entre 1982 y 1983.

Recuerdo que fui con mi hija, recién nacida, al edificio de la calle Maipú entre Uruguay y Marconi, en Mar del Plata, para ver a quien sería años después mi director de beca en Conicet y de mi tesis de doctorado, en ese momento titular de Literatura Latinoamericana I, materia que yo debía rendir en lo inmediato. Fui para hablar de la materia que había dejado a medio cursar, dado el nacimiento de mi hija hacía cinco meses atrás, y en su oficina repleta de libros que generosamente prestaba y regalaba a sus alumnos, me encontré con compañeros de cursada que luego serían mis compañeros de trabajo y ocuparíamos esa misma oficina como becarios. Ese día, un día de noviembre o diciembre de 1982, Ignacio Zuleta me alcanzó *Cultura de Raymond Williams*, libro que estaba leyendo, para tomar a mi hija en brazos al tiempo que me decía lo genial que era Williams y que ese libro era lo mejor que se podía leer en materia teórica. En vez de volver a casa con las indicaciones bibliográficas concretas para preparar Latinoamericana I interrumpida, volví con *Cultura de Williams*.

Ese verano, entre el '82 y el '83, traté de leer *Cultura*. Como puede apreciarse lo leí apenas pasada la guerra de Malvinas, próximos a reintentar la democracia, con mi hija recién nacida, en una casa a medio terminar en las afueras de la ciudad, en lo que iría a ser un patio, con piso de tierra todavía, sin teléfono ni gas ni agua corriente y televisión en blanco y negro. Lo leía y no entendía. Qué tenía que ver aquello de lo que hablaba Williams con la Literatura Latinoamericana que yo debía preparar, qué con la situación, qué con la teoría... la teoría que hasta el momento había aprendido como teoría.

El calor, los mosquitos, la tierra que se colaba en ráfagas de viento, el frotarse de las hojas de los álamos, el relincho de un caballo llevado a pastorear en el terreno vecino fueron el marco, nada bucólico aunque en apariencia lo parezca, de mi primera lectura de Williams. Así entonces, todo empezó con *Cultura*, su libro más difícil, de prestado, en un verano en el que no habría vacaciones ni playa, a la vuelta de una guerra absurda y una dictadura de espanto que, inimaginable, empezaríamos a descubrir en su horrorosa magnitud.

La lectura fue difícil porque lo que al principio parece casi escolar –habla de los orígenes de la escritura– se va complejizando hasta deslizarse hacia cuestiones de economía política en relación a la literatura y las artes de las que, hasta ese momento, yo no tenía demasiada idea salvo alguna que otra mínima lectura de Pierre Bourdieu, seguramente “*Campo intelectual y proyecto creador*”, del '66, que era lo que había llegado a circular para entonces entre nosotros. La cuestión fue que, sin entender demasiado, pese

a todo y en esas condiciones, Williams me capturó iniciando una relación que al día de hoy continúa (aunque –debo decirlo– él nunca se haya enterado). Con el tiempo fui leyendo otros de sus libros: *Marxismo y Literatura* –fundamental en mi formación–, *La larga revolución*, *Del campo a la ciudad*, *Políticas del Modernismo*, de manera aleatoria, desordenada y dispersa.

Nunca lo que leía en Williams tenía que ver directamente con lo que estaba haciendo ni con el cómo lo estaba haciendo pero su lectura volvía e insistía, permitiéndome entender las circunstancias en las que mi trabajo se iba realizando. Y, al mismo tiempo, Williams me dejaba entender las circunstancias en las que la literatura y el arte, en especial literatura y artes argentinos y latinoamericanos, se producían, circulaban y de alguna manera se consumían, provocando nuevas apropiaciones y usos devenidos e incentivados por las leyes de la economía y el mercado, una historia política antes que una historia de procesos estéticos inmanentes a las producciones artísticas. O mejor, podría decirse que Williams me permitía ver que lo que llamábamos procesos estéticos inmanentes respondían sin explicitarlo, esa era su estrategia o su ideología, a las leyes de economía política y de mercado que organizaban, y organizan, no solo la literatura y el arte sino también la educación, la política, el derecho, la sociedad toda en una espiral cambiante. Además, que la historia, montada sobre las formas de contarla, es decir, su lenguaje, estaba y está sujeta a esas mismas leyes de economía política, y también la economía política a sus propias leyes, y que ambas, historia y economía política, no podían, no pueden ser pensadas de una única manera, fija, estática y para siempre.

Palabras clave vino a explicar de manera definitiva cómo una palabra, “cultura” por caso y entre otras de usos múltiples, podía dar sentido a diferentes cuestiones según la coordenada de tiempo y espacio en que se la colocara o se la quisiera pensar, así como lo que hoy seguimos llamando “cultura” debería ser especificado y redefinido constantemente al punto que merecería, como lo propuso Williams, una carrera universitaria para desentrañar problemáticas locales, nacionales o internacionales, que le atañen en forma directa cada vez que hablamos de ella. Puesto que, en definitiva, siempre estamos hablando de un problema de cultura, se hable de la pobreza o la riqueza, la violencia o la marginalización, un libro o un concierto, literatura, arte o economía política... y esto es clave, en un tiempo y un lugar determinados.

Pero no fue solo esto lo que Williams me permitió ver. Me mostró con desarrollos impecables qué era aquello de leer a contrapelo, como había

querido Walter Benjamin por ejemplo, sus casos, la literatura británica, el modernismo, la televisión y en ella la publicidad o el cine. También, que las formas de leer son un hacer que produce en tanto objeto en las relaciones que provoca o lo provocan, modelos hegemónicos y/o contrahegemónicos como había propuesto Antonio Gramsci. Además, que los discursos siempre son contestatarios, como había dicho Mijaíl Bajtín, pero que es imprescindible desentrañar a quién, cómo y por qué los discursos contestan y orientan nuevas respuestas, nuevos desarrollos y, sobre todo, consecuencias. En este sentido, en contraposición al Estructuralismo y al Posestructuralismo, él mismo releendo a Bajtín, insistió en que si hay discursos y obras y textos y arte es porque alguien, con nombre y apellido, identidad, historia, condiciones de vida, de producción, de lectura, hombres o mujeres, los portan e, indefectiblemente, hacen a su ser hombres o mujeres, los llevan adelante y son capaces de ganar o perder la vida por ellos. Por esto, su producción, su trabajo o su obra no puede no estar en íntima relación con sus personas y esa historia, íntima o pública, será necesario exponer y desarrollar en sus contradicciones y conflictos para entender.

“Por qué” es la pregunta constante y “comprender”, una palabra clave y el objetivo último.

Williams me explicó, además, bajo la noción de “estructura de sentimiento” o “estructura del sentir”, la bisagra entre aquellas leyes de mercado aparentemente alienadas y alienantes y la intimidad secreta de los/las autores/as y lectores/as a la hora de poner en marcha escrituras o, mejor dicho, objetos culturales. Williams no se ocupó tan solo de literatura sino de los objetos culturales que dan razón de ser a una cultura y trabajó sobre ellos a través de lo que él mismo propició como nueva disciplina, a la que llamó Estudios Culturales. En ellos puede primar un día la literatura o el arte pero también los programas educativos o los económicos o las instituciones, pero otro el cine o la televisión o los medios de comunicación masiva y más tarde, seguramente, habrían de ser las redes. El punto nodal apunta a enfocar y describir, diagnosticar y corregir, programar y planificar, prever para poder decidir. Williams muestra la necesidad ineludible de estudiar una cultura, perfilar una estructura de sentimiento en ella, para ver cómo se llega, llegamos si quieren, a un punto que permita hacer consciente saber dónde estamos parados, cuándo, cómo y por qué. Tomar conciencia, es cierto, pero no para quedarnos en la cultura sino para diseñar y/o evaluar alguna vez un programa político económico que comprenda y haga comprender la relación entre estructura y superestructura y el sentido de la

mediación ejercida por el lenguaje que la sostiene. Esto es, un programa de Estudios Culturales.

El texto o el trabajo sobre formas aparentemente desideologizadas, a través del escamoteo de los contenidos (lo que yo había aprendido a trabajar mientras hacía mi carrera), resultaba bien pobre para el panorama que Williams me proponía estudiar. De manera fascinante él articulaba la marca textual –aquello que yo había aprendido a merodear con las teorías del texto– con la posibilidad de identificar, caracterizar, darle nombre, empezar a entender una época, por qué se había pensado de tal o cual manera, por qué estábamos pensando como pensábamos. Eso que llamó “estructura de sentimiento” podía sintetizarse, casi químicamente, en la persistencia o la desaparición de una figura retórica por caso, y el despliegue de esa historia era la manera, al alcance de la mano, para una investigadora de provincia, hacer crítica en términos estrictamente materiales.

Ahora bien, nunca está de más decir que “estructura de sentimiento” no es nada más que una noción práctica para describir un momento determinado de una cultura a la manera de un “espíritu de época”, sino la precisa definición para hablar de una inestabilidad desbordada, sin límites claros, que exige confundir intenciones, emociones, sentimientos puestos a armar, hacer funcionar, una estructura capaz de generar superestructura sin necesidad de desarrollo racional o explicitación positiva. Allí está la dificultad, claro, porque Williams no ofrece recetas y no vale copiar a Williams. Sí, en cambio, insistir en que cada situación porta su propia estructura de sentimiento, nunca homologable ni posible de ser equiparada a alguna de las estudiadas o entrevistas por Williams en sus estudios de casos concretos sino, a lo sumo, extendible en sus desarrollos a modos de organización del trabajo sobre un grupo de personas, textos, objetos culturales en fin, bajo la exigencia de ser identificado, medible, constatable, paradigmáticamente reconstruido para, recién allí, ver qué sucede con el caso propio, el que una habría construido.

Así Williams me llevó de vuelta a Bourdieu y mientras leía (para mí nuevos, sus viejos libros, previos a Cultura), leía y releía los de Bourdieu que antes o a la par de los de Williams se iban traduciendo, pero también me llevó a los Cuadernos de la cárcel de Gramsci, los Discursos interrumpidos, las Iluminaciones o las Tesis de la historia de Benjamin, al Rabelais de Bajtín, puestos ahora necesariamente en diálogo y coordinada histórica. En ese diálogo, con precisión, se muestra que lo que llamamos teoría no es una abstracción en el vacío sino un pensamiento arraigado, enraizado en lo real

concreto, que busca dar respuesta, mediante la abstracción, a problemas de lo real concreto.

De alguna manera, entonces, Williams hizo que debiera rehacer mi carrera universitaria haciéndome releer lo ya leído, bajo otra luz, al descubrir sus aportes de corte sociológico (que la academia argentina, bajo la dictadura, había soterrado en relación a la literatura y otros objetos culturales). Así Williams me llevó a Fredric Jameson y Jameson me reenvió al Posestructuralismo, el que a sus instancias revaluado, dejó leer a Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari y Jacques Derrida y operar con sus ideas directamente sobre el campo de los Estudios Culturales. Estos, inaugurados y promovidos por Williams entre otros –Eric Hobsbawm, Perry Anderson, Terry Eagleton, Stuart Hall, Edward P. Thompson–, proseguidos y alimentados por las nuevas tendencias de la teoría y la crítica cultural, abrieron las puertas para entender mejor el funcionamiento de los objetos culturales en sociedad pero también otros objetos que hasta entonces no eran considerados estrictamente materiales. Me refiero a las representaciones y los modos en que consiguen hacerse presente, concretos o simbólicos, y pasan a convertirse en el material más apreciado a la hora de intentar plantear una interpretación cultural. Desde ese momento cobraron especial importancia para mí, junto al o los textos, las diferentes ediciones, los traductores, las editoriales, las campañas de promoción que llevan adelante, los suplementos que los reseñan, los agentes que los producen, los que los leen y hablan de ellos en oportunidades diferentes a través de siglos o geografías diversas, las posiciones que consiguen así como las que consiguen por ellos entonces sus productores y/o sus lectores. El libro, los libros dejaron de tener un autor único, hipótesis probada materialmente en las tapas, pies de imprenta o diferentes soportes y circunstancias histórico-sociales.

Entre tanto, las nuevas tecnologías redoblaron la apuesta que habría previsto Williams, obligándonos a redefinir, como lo hizo él constantemente, nociones que teníamos más o menos amañadas en teoría y crítica literaria hasta el advenimiento de lo que llamó Estudios Culturales. Con ellos, en ellos, en la línea de Lukács, de Brecht, de la Escuela de Frankfurt, de Gramsci, de Bajtín, de Marx y los marxistas franceses, nada quedó, nada puede quedar en pie tranquilamente. Estudios Culturales proyectados por Williams fueron, y lo siguen siendo, un taller de puesta a prueba de trayectorias de vida, objetos textuales, metodologías de análisis, discursos, imágenes, programas, conclusiones, definiciones y marcos epistemológicos incluso de

los mismos Estudios Culturales a fin de explicar la relación compleja entre experiencia y creación.

Esta última apreciación podría hacer pensar en Estudios Culturales como un híbrido producto académico propio de la Posmodernidad. Para que no haya malentendidos recuerdo e insisto en el carácter crítico de la propuesta williamsiana, no el gusto de la puesta en abismo por el mismo abismo sino la necesidad de materializar los problemas, mostrarlos, indicarlos y entonces, recién entonces, proponer una actuación, una intervención. Estudios Culturales, a la manera de Williams, no termina en la creación de una nueva área de estudios sino que allí en verdad empieza una línea de trabajo que pretende impactar sobre la sociedad de la cual habla o escribe pero además a la que se le habla o a la que se le escribe. Nunca se hace crítica literaria o cultural en el vacío. Se hace para alguien, para algo, se escribe, para perseguir-provocar un efecto. Williams pide que nos hagamos cargo de los efectos que pueden provocarse a partir de hacer consciente el cruce de efectos de los que somos consecuencia.

El proyecto de Estudios Culturales, desde Williams, tuvo y tiene como objetivo de máxima encontrar formas de analizar la cultura en tanto modo de vida, para ser pensada en tanto totalidad social. Esto es, estructurar un punto de vista teórico que posibilite esclarecer los lazos entre los objetos y las personas, las personas y las representaciones que elucubran, las relaciones entre los elementos que hacen al todo, el modo de vida de una sociedad, que para precisar Williams llamó “estructura de sentimiento”. Esto quiere ser Estudios Culturales o, más ajustadamente, su materialismo cultural.

En *Cultura y Sociedad* Williams dedica un capítulo al Marxismo marcado por adhesiones y enfrentamientos con ciertas otras posiciones dentro del Marxismo británico. En última instancia, antes que la conformidad con sus posiciones iniciales será la lucha con ellas lo que hará de Williams el pensador de la complejidad de lo social implicado en el desafío a las fórmulas utilizadas por la doxa del partido comunista británico, para repensar el lugar asignado a la cultura según prioridades y estrategias políticas. Este fue un primer paso en una larga discusión en la que se definió, desde que fuera estudiante, para decir en 1975:

Si a fin de cuentas me pidieran que defina mi posición, diría que es la siguiente: creo en la lucha económica necesaria de la clase obrera organizada. Creo que ésta aún es la forma primordial de lucha política, así como la actividad más creativa de nuestra sociedad, como sugerí hace unos años, al llamar a las

grandes instituciones de la clase obrera “realizaciones culturales creativas” (Williams 1989: 75).

Y un poco más adelante, que el trabajo a realizar en relación a la hegemonía cultural vigente, el capitalismo dice con todas las letras es derrotar “en lo general y en lo particular”, a través del trabajo intelectual y educativo el sistema de significados y valores generados por la sociedad capitalista. Proceso que denominó y previó como el de una “larga revolución”, parte de las batallas necesarias para una democracia participativa y una victoria de la clase trabajadora organizada.

Tenemos que aprender –dice– y enseñarnos unos a otros las conexiones que existen entre una formación política y una económica y, tal vez lo más difícil, entre una formación educativa y una de sentimientos y de relaciones, que son nuestros recursos más inmediatos en cualquier forma de lucha”... (Williams 1989: 75-76).

Su materialismo cultural, concebido como alternativa a la formulación dogmática de base/superestructura vuelve a la cultura, a lo Gramsci, como producto y producción de un modo de vida determinado y no reflejo de la base económica. La aplicación del modelo base/superestructura, que habían hecho los marxistas ingleses en la década del '30, era la tradición que Williams tenía a mano cuando escribía *Cultura y Sociedad* y esta tradición, a su entender, ignoraba que Marx usaba ese modelo para oponerse a las versiones romántico-idealistas del siglo XIX, que planteaban fuerzas exteriores al ser humano determinando sus acciones. Como Williams recordará en *Marxismo y Literatura*, el sentido de “determinar” puede aludir tanto a ejercer presión e imponer límites como a prefigurar, prever o controlar. El modelo de reflejo entre base y superestructura, dice, implica la expulsión de la noción idealista en primer término pero, además, no permite salirse, en el análisis de las obras por ejemplo, de la verificación de la pertenencia o no al capitalismo dentro de un bloque inespecífico. Ese tipo de análisis, una especie de juego tautológico que nivela y estandariza, pasa por encima lo que Marx habría indicado como el punto de mira según Williams: las contradicciones y los conflictos que lo nutren. Se trata de un problema teórico pero un problema político, afirma, que da cuenta de un problema político. Sus objeciones al marxismo británico apuntaban a la indiferencia frente a lo central que se vuelve la cultura en la vida social, al tiempo de querer prescribirla y, asimismo, la idea de que artes y sociedad se oponen y al arte le toca proveer una idea positiva de futuro. De suerte que

aquí se enraíza la voluntad de Williams en contra de la noción romántica de artista y el proyecto de reevaluar la propia tradición marxista para remontar la larga historia de su reacción. Una verdadera renovación en términos teóricos pero también políticos.

Para cuando escribe *Literatura y Marxismo* en 1977, el diálogo y la discusión se establecen ya con las corrientes teórico-críticas del continente. El marxismo francés, en especial las formulaciones althusserianas en defensa de la sobredeterminación en el sujeto por obra de las estructuras políticas y lingüísticas, aparecen como la versión dominante aun en la crítica inglesa. Williams, sin mencionarlo, se opone a esa fase que llama de “idealismo ciego” de la izquierda, como lo describe en 1979 (167), dado que especificar la relación entre el mundo material y la producción de significación es la puerta para entender lo que sucede efectivamente en la vida social. Con ello propone desplazar las descripciones aparentemente opositivas, de un lado lo material, del otro lo subjetivo, para volver a Marx, en particular a su indicación de que es el sujeto social el que determina la conciencia y no a la inversa. El objetivo del libro, que se continuará en otros, se reconvierte para abocarse a mostrar que los términos con que trabajamos implican una redefinición de la posición de quien los usa y configuran un registro de la formación de su significado, una historia de las reacciones a los conflictos y las modificaciones de sentido que se sobreimprimen. Hacer explícitos esos significados es explicar en qué lugar se coloca quien los explica, mostrar la propia ideología de una investigación por más neutral que se pretenda. En este sentido, Williams vuelve a la experiencia social y allí retiene de la “determinación” el valor de plantear algunos límites y la intención de ejercer presión: en tanto estructura y superestructura serían dos bloques en continuo movimiento contradictorio y en conflicto que, además, producen en la intermediación y la interdependencia. Es esa intermediación y esa interdependencia las que producen materiales, hacen obra, según formas y convenciones históricas, sociales, políticas y económicas (bajo la óptica del “reflejo” para Lukács, la “homología” en Goldmann, la “mediación” en el caso de Adorno; diferentes escalones, dice Williams, para dar cuenta del problema). Intermediación e interdependencia es lo que en definitiva propone como objeto de estudio de los Estudios Culturales, el problema de fondo al que apunta rescatando el término de “fuerzas productivas” para pensar la complejidad del proceso cultural (1980: 120 y 112-113). Así, la determinación, aunque es un proceso real y tangible, no puede controlar totalmente los resultados de la intermediación y la interdependencia.

Pensada de esta manera, la cultura como fuerza productiva en el mundo real, vehiculizada a través de la materialidad del lenguaje (lo que permite su propia interpretación), provoca y produce una descripción densa, sustentada sobre medios materiales de producción y reproducción concretos (lenguaje, tecnologías, sistemas electrónicos, etc.). Esa amalgama, esa relación interdependiente entre los dos órdenes, resulta el centro del análisis para los Estudios Culturales. Es imposible, dirá Williams, separar las cuestiones culturales de las políticas o las económicas, aunque acepta que es la misma cultura la que segrega una cierta jerarquía entre las producciones para distinguir los diferentes productos (artes, comida o moda, por ejemplo).

En esta última línea, la noción de hegemonía, tal como la plantea Gramsci, es fundamental para hacer una descripción del proceso de producción y reproducción de la cultura puesto que, en tanto producto de clase, la determinación, combinando prácticas sociales, intenciones y objetos, hace que una cultura deba ser considerada como “la vívida dominación y subordinación de clases particulares” (Williams 1980: 132) (La cursiva es mía). Es decir, la hegemonía como fenómeno que impone límites, selecciona, organiza, interpela e interpreta las experiencias y la producción de significados y valores. Ahora bien, tomado lo dominante como un todo social, tal como se presenta, se deja de ver la mezcla, dice Williams, que conlleva y desarrolla elementos emergentes o alternativos, y que son los que posibilitan pensar la construcción de hegemonías diferentes, la producción de una teoría y/o una crítica comprometida en esa construcción e, incluso, la militancia política. Lo hegemónico, lo dominante, de ninguna manera puede abarcar el todo de las prácticas sociales, la energía y las intenciones humanas, tal como sostiene en “Base and Superstructure in Marxism Cultural Theory” (1973) (1980b: 43). En el esfuerzo por describir esa relación entre experiencia, conciencia y lenguaje, formalizada y formante a la vez en el arte, las instituciones y las tradiciones, Williams piensa el término “estructura de sentimiento”, el diferencial que hace al materialismo cultural y le sirve, desde 1954 (en Preface to Film según Peter Middleton, 1989: 50-57) para resolver el problema del predominio de ciertas convenciones en un determinado período. En los análisis obturados por una concepción preformada de obra, vida e ideas en un determinado momento, tal predominio no se alcanzaba a explicar. Allí, Williams deja de lado los elementos que se adaptan a lo ya sabido y contrapone, mediante el seguimiento o reconstrucción de la “estructura de sentimiento”,

precisamente, esos elementos que “solo puede[n] ser percibido[s] a través de la experiencia de la propia obra de arte” (1954: 21-22).

Relacionar una obra de arte con cualquier aspecto de la totalidad observada puede ser, en distintos grados, bastante productivo; pero muchas veces percibimos en el análisis que cuando se compara la obra con esos aspectos distintos, siempre sobra algo para lo que no hay una contraparte externa. Este elemento es lo que llamé “estructura de sentimiento”, y sólo puede ser percibido a través de la experiencia de la propia obra de arte (citado en Cevasco 2003: 160).

La noción de estructura de sentimiento se encuentra formulada en términos más claramente teóricos en *La larga revolución* (2003 [1961]: 57, en particular) en torno a elementos comunes en varias obras, de un período determinado, que no pueden explicarse parafraseando enunciados. Se trata de la articulación de una respuesta a cambios operados en la organización social, una respuesta objetiva a un cambio objetivo, característica de un grupo o una formación reconocible solo más tarde, cuando el grupo o la formación se piensa retrospectivamente y a partir de la identificación de eso que Williams llama “estructura de sentimiento”. Al principio se siente individualmente para por último mostrarse colectiva, comunicable e inteligible. Lo que es una estructura vívida pasa a ser, con el tiempo, una especie de marca, una estructura registrada que puede ser examinada, identificada, nombrada y generalizada. Lo particular del arte sería que, en su lenguaje, en el movimiento de su paso, en la creación y diversas recepciones de esa creación, presenta esa “estructura de sentimiento” tal como sucede, como fue sucediendo, como fue efectivamente vivida en sus contradicciones y conflictos según plantea ya en “*Drama from Ibsen to Brecht*” (1954: 18-19). Williams recurre a la química para explicar este proceso a la manera en que un sólido se diluye para precipitarse en el contacto con otras soluciones y convertirse en otra cosa. El arte sería ese efecto total de la experiencia incorporada y expresada e, incluso, recordada a la distancia, una tensión que poco a poco encuentra su forma y hasta, podría decirse, su referente. La experiencia para Williams es siempre social y material, histórica, objetivable, y esto es lo que “estructura de sentimiento” tratará de describir. La noción alcanza su mejor desarrollo explicativo en *Marxismo y Literatura* (1980: 150-158) al tiempo que podemos seguir las preocupaciones del propio Williams a la hora de intentar una definición precisa.

El término resulta difícil; sin embargo “sentir” ha sido elegido con la finalidad de acentuar una distinción respecto de los conceptos más formales de

“concepción del mundo” o “ideología”. No se trata solamente de que debamos ir más allá de las creencias sistemáticas y formalmente sostenidas, aunque siempre debamos incluirlas. Se trata de que estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente [...] Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada. En consecuencia, estamos definiendo estos elementos como una “estructura”: como un grupo con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. [...] también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla en proceso [...] que en el análisis (aunque muy raramente ocurra de otro modo) tiene sus características emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente, sus jerarquías específicas (154-155, la cursiva es del texto).

Esta noción, desde una perspectiva metodológica agrega inmediatamente Williams, se convierte en “hipótesis cultural”. Y “Estructura de sentimiento” o “del sentir” como dice de manera indistinta, se volvió fundamental para mis investigaciones, interesadas ahora, hoy, por la emergencia de lo nuevo en particular, o mejor, debería decirse, interesadas por el deseo de encontrar lo nuevo que articule en la larga revolución de la cultura el elemento emergente que escape a la fuerza de lo hegemónico y se sustraiga al mecanismo de incorporación. En las artes claro pero también en lo social y lo político, es obvio. No se trata, entonces, de objetos sino de prácticas, formas de ser y de actuar para las que mi investigación rastrea las condiciones de esas prácticas, posibles efectos, consecuencias. De alguna manera, trata de planificar alguna esperanza.

En esta línea, la relevancia de Williams fue clave, en especial en sus libros teóricos, en los que señala y enseña qué y cómo mirar con el fin de desmontar falsas disyunciones entre cultura y sociedad. Los análisis de casos, incluso en *Cultura* (1981) o *Sociología de la cultura* (título con el que se republicó más tarde), son modos de poner en práctica ese aprendizaje sobre ciertos aspectos sociales en la comprensión de sus convenciones fundamentales oponiéndose a la abstracción que minimiza el papel de las artes y la comunicación en lo social. El último capítulo de ese libro indispensable, “Organización”, leído en aquel lejano verano y que retoma todo aquello que fue puntuado en los capítulos previos, reformula, otra vez –aunque yo lo leía por primera vez–, “cultura” como “modo de vida” con dos ideas: la de aprender a percibir las interrelaciones entre prácticas de significación que organizan la vida y la de enfatizar la interrelación contra el

hábito de la especialización. Con ello se gana, sin dudas, la posibilidad de pensar un sistema realizado de significación. Dice en Cultura:

Un sistema significativo es intrínseco a todo sistema económico, a todo sistema político, a todo sistema generacional y, más generalmente, a todo sistema social. Sin embargo, en la práctica, es también distinguible como un sistema en sí mismo: como lenguaje, de manera más evidente; como sistema de pensamiento o de conciencia o, para utilizar ese difícil término alternativo, como ideología; y también, como cuerpo de obras de arte y del pensamiento específicamente significantes. Además, todos ellos existen no solo como instituciones y obras, y no sólo como sistemas, sino también, necesariamente, como prácticas activas y estados mentales (1981: 195).

Cultura fue pensada entonces como sistema de significación que unifica las áreas en una nueva sociología de la cultura a través del lenguaje, la actividad más social que atraviesa cualquier otra práctica social. Si la cultura es una producción que organiza los significados y los valores de una determinada sociedad, ella actúa en las diversas esferas: mirar la política desde el punto de vista del lenguaje en el que se vehiculiza, por ejemplo, es la manera de conocer lo que determinada formación articula u oculta. Así, en la interrelación de las artes con la sociedad que las informa y a la que dan forma. De suerte que el materialismo cultural redirecciona la investigación sobre el significado social de las artes, a la vez que produce la intermediación de la cultura en casi todas las esferas de la vida contemporánea.

El estilo, por ejemplo, la vieja noción de estilo, marca y firma a la vez de quien escribe o habla, expone diferencias: formales, de gramática, de vocabulario, de estructura y composición, modos de contar una historia o presentar un argumento. Estas diferencias dan cuenta de modificaciones sutiles en la situación real que aprehende y formaliza. Es decir, a las preguntas de la teoría de la comunicación (¿quién dice, cómo, para quién, con qué efecto?) Williams agrega la pregunta clave: “¿por qué lo dice?”. De lo contrario, aclara, se tiene una visión abstracta del estilo y la escritura (“Notes on English Prose: 1780-1950” de 1969, en *Writing in Society* aparecido en 1983 (1991: 74). Así la prosa aparece como el establecimiento de una transacción entre un número verificable de escritores y lectores, organizada en determinadas relaciones sociales que incluyen la instrucción, los hábitos de clase, los costos de publicación y hasta los problemas de logística y distribución (1991: 79). Allí, el o la novelista no solo reproducen significados y valores de su grupo social sino que producen lenguaje a través del cual esos valores y esos significados cobran significación. Conocer ese lenguaje es necesario para percibir cómo esos valores son vividos,

incorporados a la historia de los modos disponibles de ver el mundo. En un aspecto más general, la idea es demostrar que esos significados y valores son construidos en respuesta a reacciones dinámicas, que no son naturales, que no son inmutables, como no lo son los que construimos y vivimos en el presente. El estilo no es una cualidad que pueda abstraerse de la escritura sino, de nuevo, una relación. En este proceso, Williams advierte e insiste sobre la necesidad de recuperar lo emocional en nuestro trabajo:

Las emociones, ciertamente, no producen mercancías. Las emociones no hacen que la contabilidad dé resultados diferentes. Las emociones no alteran las duras relaciones de poder. Pero, allí donde vive realmente la gente, lo que queda especializado como “emocional” tiene una importancia absoluta y principal (1984: 305).

Ese verano de 1982 a 1983 en el que se avecinaba la democracia mientras todavía vivíamos en la oscura dictadura, con mi hija recién nacida, bajo un sol amarronado por el polvo que había en el aire, sobre el piso de tierra, yo leía a Williams por oblicua indicación de mi profesor, y ese verano entendí, a poco de dar mis últimas materias en la carrera de Letras, que debería volver a hacer no solo Literatura Latinoamericana I que había interrumpido por el parto sino, por las mías y desde un ángulo bien diferente, toda la carrera de letras, la que había hecho durante la dictadura, y cuyo nombre, un anacronismo, era coagulación explícita de una ideología que debía perforar, trampear, deconstruir. Al día de hoy, todavía, creía ir en desventaja dado que Letras sigue llamándose Letras entre otras cosas pero unas jornadas, en homenaje a los 60 años de la primera edición de Cultura y Sociedad, en la Facultad, en mi Universidad, en medio de la lucha nacional por la educación pública, laica y gratuita, me deja, a muy poco de tener que decidir sobre mi jubilación, un verdadero optimismo. Quizás sea un nuevo comienzo. Para Williams aquí... y para mí, claro.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos (1988). “Raymond Williams (1921-1988)”. Revista Punto de Vista, N° 33. 1-2.
- Altamirano, Carlos (2005). *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cevasco, María Elisa (2003) [2001]. *Para leer a Raymond Williams*. Quilmes: UNQ. Traducción de Alejandra Maihle.
- Sarlo, Beatriz (1979). “Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad”. Revista Punto de Vista, N° 6. 9-18.

- Sarlo, Beatriz (1993). "Raymond Williams: una relectura". Revista Punto de Vista, N° 45. 12-15.
- Smith, Dai (2011). *Raymond Williams. El retrato de un luchador*. Valencia: PUV.
- Thompson, Edward P. (1961). "The Long Revolution". New Left Review, N° 9, 24-33; N° 10, 34-39.
- Williams, Raymond (1979). *Politics and letters. Interviews with the "New Left Review"*. Londres: New Left Books.
- Williams, Raymond (1980a) [1977]. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Williams, Raymond (1980b). *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*. Londres: Verso.
- Williams, Raymond (1981-1982) [1981]. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.
- Williams, Raymond (1983) [1969]. "Notes on English Prose: 1780-1950". En *Writing in Society*. Londres: Verso.
- Williams, Raymond (1984) [1983]. *Hacia el año 2000*. Barcelona: Crítica.
- Williams, Raymond (1989) [1975]. "You're a Marxist, Aren't You?". En *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. London: Verso.
- Williams, Raymond (1997) [1989]. *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformismos*. Buenos Aires: Manantial.
- Williams, Raymond (2000) [1976]. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, Raymond (2001a) [1958]. *Cultura y sociedad, 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, Raymond (2001b) [1973]. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- Williams, Raymond (2003) [1961]. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, Raymond y Orrom, Michel (1954). *Preface to Film*. London: Film Drama Ltd.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons