

No se lea lo anterior con demasiada rigidez: se trata de mínimos reproches ante lo que es el logro total del libro. Si se encuentran, raras veces, dificultades para el cambio de párrafo; si en algún capítulo, como el noveno, se tiene la sensación de una colcha de retazos en la que aún son visibles las costuras de la documentación, estas constataciones se hacen bajo una luz afortunada: pues el libro ha sobrevivido, al final de la lectura. En el caso de Saldívar, *el final* no es una mera figura: las páginas que cuentan la vida del escritor que escribe *Cien años de soledad*, desde el momento fatídico en que, viajando en su Opel hacia Acapulco, se le apareció en la cabeza el primer párrafo de la novela, se leen con las pupilas ensanchadas y la respiración en vilo. Ciertamente es que no todos los lectores son igual de sensibles a las anécdotas de la creación literaria; pero esto no debe impedir el señalamiento de la virtud que algunos encontrarán en la biografía.

Para el lector no especializado, me atrevo a decir; la sorpresa mayor estará en el descubrimiento de que la obra gigantesca de García Márquez no es producto exclusivo de la imaginación. El elogio más repetido y constante que el gran público confiere al escritor colombiano tiene por lo general que ver con su capacidad fabuladora, su asombrosa utilización de la hipérbole y la creación de un mundo de ingredientes mágicos. Será interesante constatar, leyendo la biografía, que sus novelas y los mejores de sus cuentos tienen todos un origen histórico tangible, que en muchas de las ocasiones pasa al texto inmutado. Ello se predica con facilidad de un realista a toda prueba como Vargas Llosa; pero resulta casi paradójico decirlo del creador del realismo mágico. Conocer, como demuestra Saldívar, que el mundo que infectó la imaginación de García Márquez fue un mundo de superstición y de leyenda, que el niño que conoció el hielo existió en realidad, y existió el coronel a quien no le escribían y existió la muerte anunciada y existió la plaga de los pasquines y existió la niña muerta del pelo largo y existió el telegrafista enamorado que perseguía a su mujer por todo el litoral con la complicidad de los demás operadores y existieron los pescaditos de oro,

no es más que confirmar la esencial verdad de la frase de Luisa Santiaga Márquez, que dijo que para qué iba a leer *Cien años de soledad* si ella lo había vivido.

Todo esto centra la mirada en un hecho fundamental: la invención de un lenguaje. Es ésta la virtud inmensa de García Márquez: el que para escribir *Cien años de soledad* se vio obligado a descubrir un tono, unos recursos técnicos (algunos de los cuales han formado la prosa de Saldívar), un manejo de las estructuras temporales (que, según el biógrafo, le fue revelado por algún párrafo de *Mrs. Dalloway*) y una utilización de la metáfora que nadie conoció antes que él. Saldívar recuerda en el primer capítulo que García Márquez, en el momento de llegar a Aracataca en marzo de 1952, en el viaje que desencadenaría su imaginación entera, "era un joven narrador de veinticinco años con la convicción de que toda buena novela lo es en función de [...] ser una transposición poética de la realidad". No sé si sea cierto que a los veinticinco años García Márquez ya había hecho ese formidable descubrimiento; pero haberlo llevado a la práctica, haber inventado el lenguaje capaz de crear esa transposición, es su real hazaña. Que la realidad fuese de por sí poética no añade ni quita al magnífico proceso de la creación literaria.

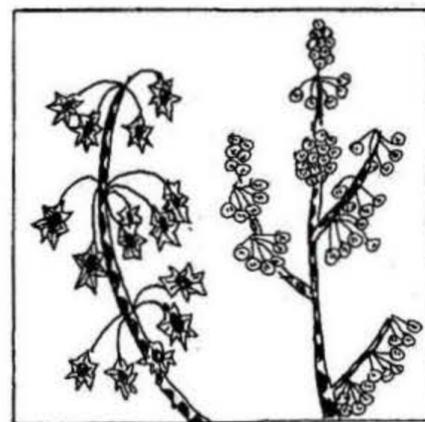
JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

Poesía colombiana: un único espacio de convivencia

JUAN GUSTAVO COBO BORDA

Germán Arciniegas escribió que el verso más memorable de la poesía colombiana era uno de José Asunción Silva (1865-1896) que simplemente decía: "Una noche". Arciniegas sabía muy bien cómo detrás de esas pocas sílabas iba asomando, por el dilatado corredor del recuerdo, el acompasado ritmo del *Nocturno* de José Asunción Silva con toda la imaginería de un hondo roman-

ticismo depurado hasta trocarse en la música envolvente del mejor modernismo. Un poema evasivo y sugerente donde el espíritu había logrado simbolizar la materia hasta trocarla en "murmuros", "perfumes" y sombras nupciales y húmedas.

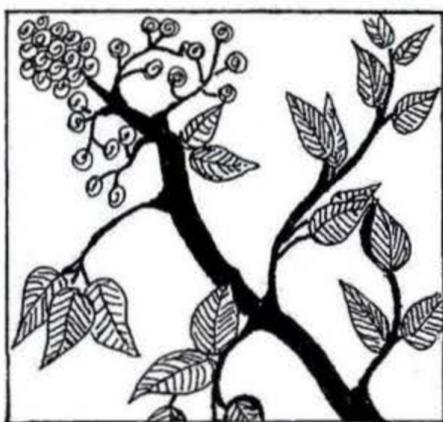


Con razón el éxito de ese poema y su instauración como punto de partida de la poesía colombiana del siglo XX. Mentes únicas volvieron a modular sus estrofas, para esclarecerlas, trátase de Miguel de Unamuno en España como de Alfonso Reyes en México, pero él preservó su misterio. Se convirtió en el punto de partida de nuestra modernidad lírica en este siglo que ya termina y Colombia pudo mostrar, en la figura del poeta suicida, su mejor carta de presentación. El inicio de una tradición coherente y la realidad irrefutable de una poesía. Con él se abrió entonces una amplia brecha por la cual la poesía desfilaba, sofisticada o popular, poniendo a su servicio los elementos más dispares de una realidad múltiple. Bien podrían ser éstos la aristocratizante nostalgia pasadista de Guillermo Valencia (1873-1943) o el ululante fervor dionisiaco del errabundo Porfirio Barba Jacob (1883-1942).

Si la ciudad ideal de Barba se llamó Acuarimántima ante la escuálida realidad que lo cercaba, Valencia, en su hacienda de Belalcázar, traducía a Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Gabriel d'Annunzio, Oscar Wilde y Rainer María Rilke, pero a la vez congelaba al modernismo con la mirada hacia el pasado del ángel de la historia. Grecia, Roma, un clasicismo católico que pretendía identificarse con el apolíneo mármol de Goethe.

Todo ello daría pie a la reacción, por el prosaísmo, por el humorismo o por

la complicidad sentimental, de esas otras figuras que compondrían el cuadro inicial de nuestra lírica en el siglo XX: Julio Flórez (1867-1923), Luis Carlos López (1879-1950), León de Greiff (1895-1976).



El país de las guerras civiles y el tímido afán de ruptura en contra de una visión clerical del mundo comenzaba a dejar atrás los sangrientos debates del siglo pasado: Iglesia-Estado, centralismo-federalismo, proteccionismo-librecambio. Pero no lograba secularizar del todo al vate sacerdotal que hacía de la traicionera política o la deletérea bohemia el último disfraz de su silencio. Cuando la obra se trocaba en perfunctoria imagen pública.

Es curioso comprobar cómo un país ajeno a la inmigración, si se compara con Argentina, Uruguay o Chile, encontró en el hijo de un sueco y una alemana, llegados para trabajar en minas, ferrocarriles o comercio, como algunos de sus compatriotas, el mejor intérprete de una sociedad mercantil que acumulaba el oro, se lucraba por medio de la usura y emprendía, a través de la colonización antioqueña, basada en el café, su primera integración geográfica y social.

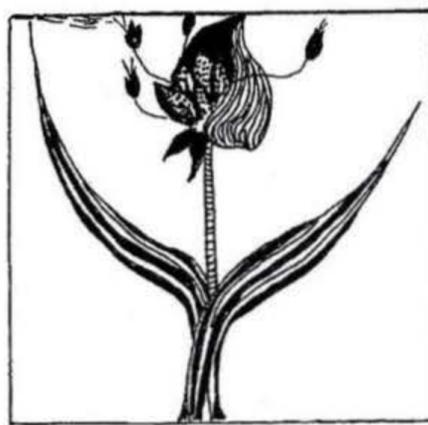
León de Greiff había logrado, mediante la música y la agudeza en el trazo verbal, dibujarnos las contradicciones entre las incipientes chimeneas de las fábricas y la contemplación desinteresada de quien sólo aspira a ver fugarse los crepúsculos. El ocio de un lento mestizaje verbal transmutaba la catástrofe indígena y el mercado esclavista en una tímida democratización en la cual la bohemia periodística cuestionaba y terminaba por situarse al margen de la discriminación social. Se creaban así mundos alternativos de evasiva fantasía, que podían ir desde los

vagabundeos de Ulises hasta el acontista medieval: "Yo señor, soy acontista. / Mi profesión es hacer disparos al aire".

Coronados, en anacrónicos rituales, o secundados por un cortejo de pintorescas anécdotas, los poetas colombianos seguían manteniendo la continuidad crítica de una tarea que, como caracteriza al país el historiador Jaime Jaramillo Uribe, también parecía corresponder a esa *aurea mediocritas*, a ese término medio que constituía su signo distintivo.

Si, como decía Borges, a una persona sólo le es dado el don de la poesía apenas una docena de veces en la vida, son esos logros únicos —el *Nocturno de Silva*, '*Leyendo a Silva*' de Guillermo Valencia o *Balada del mar no visto* de León de Greiff— los que constituyen la verdadera espina dorsal de un país. Aquí sí resulta válido constatar que la excepción es la única regla a la cual debemos ceñirnos.

Son, entonces, figuras como las de Aurelio Arturo (1906-1974) o Eduardo Carranza (1913-1985) las que con mayor acierto en las décadas de los 30 y los 40 propusieron una visión personal del mundo.



Aurelio Arturo, con una obra de admirable parquedad, logró comunicar el transparente asombro de una poesía tan depurada como enigmática:

*En las noches mestizas que subían
[de la hierba,
jóvenes caballos, sombras curvas,
[brillantes,
estremecían la tierra con su casco
[de bronce.
Negras estrellas sonreían en la
[sombra con dientes de oro.
Después, de entre grandes hojas,
[salía lento el mundo.*

Si Guillermo Valencia parecía en ocasiones revestirse con la toga del procónsul romano o con la capa del hidalgo español y León de Greiff se mimetizaba detrás de innumerables máscaras, tan suspirante de sus altas damas como villonesco y apasionado de las muy concretas Rosas del Cauca que su tierra le brindaba, Aurelio Arturo era capaz de mantener vivo al niño que se internaba en la noche y la alumbraba con las luciérnagas de sus sueños.

La casa en el bosque, los perfumes de los árboles, el caballo de su padre, la nodriza que hilaba los cuentos inagotables, la música de los vastos salones. Hombres legendarios y hermanos evanescentes conformaban un cosmos único, compacto y a la vez sugerente de revelaciones nunca dichas.

Como en el caso de José Asunción Silva, con Aurelio Arturo también se abría un ámbito único: el de esa punzante certeza llamada poesía, donde fondo y forma eran indisociables en la elación de la música verbal que las fundía. Un mundo regido tanto por el desvelo lunar como por la cálida tibieza de un sol cordial.

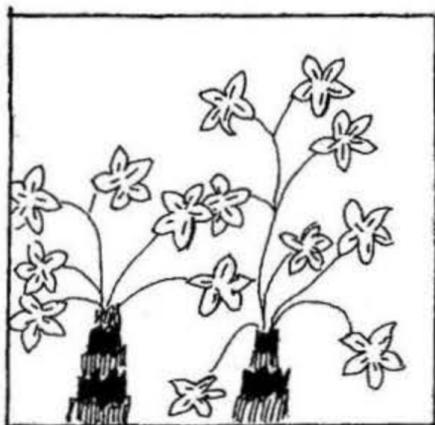
Reconociera Silva la importancia capital de la infancia en la vida del hombre o lograra Aurelio Arturo mitificar el mundo rural al hacerlo a la vez legendario y sensible, lo importante era apreciar cómo sucesivos lectores, a lo largo de los años, iban enriqueciendo tales comarcas con la pátina de sucesivas lecturas. Se iba así configurando una tierra firme. Territorios verbales en los cuales los colombianos podían vivir.

Igual sucedió con Eduardo Carranza, quien a partir de los llanos orientales, la tradición hispánica y la figura de Pablo Neruda, iba perfilando los nuevos horizontes, de juvenil ensoñación.

Si bien Eduardo Carranza reconocía en Simón Bolívar y Rubén Darío la potencia genitora de los libertadores, su poesía, melodiosa y aérea, terminó por dejar atrás el más retórico que real anhelo integracionista de una patria azul que trascendiera las fronteras y se concretó, al final, en una dolorosa meditación sobre el arrasador impacto del tiempo y la desesperada fuerza con que el amor se opone a esa caída inexorable.

Profesor de literatura española en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del

Rosario, Eduardo Carranza infundió en Álvaro Mutis (1923) su devoción por la poesía y su conocimiento de *Los grandes poetas españoles*, como tituló su breviario comentado de 1944, en el cual incluía a Antonio Machado, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa y Federico García Lorca.



También poeta en el tiempo, Álvaro Mutis ancló su palabra en las tierras medias del Tolima e hizo de la hacienda de café y caña de azúcar de su infancia, Coello, el paraíso en la tierra, tal como Aurelio Arturo lo había hecho con el verde, que es de todos los colores, de su natal La Unión, allí en ese lejano sur del departamento de Nariño.

Con la figura de Maqroll el Gaviero como eje, Mutis captó la degradación de toda fe y la necesidad ritual de otorgar una dimensión religiosa a esas existencias al margen de la ley. Como esos países americanos que al separarse de España habían perdido, según Mutis, el canal de comunicación con la cultura occidental, también sus criaturas, sin Dios, centro ni futuro, deberían enfrentarse a la solitaria introspección acerca de sus actos. En mi libro *Para leer a Álvaro Mutis* (Bogotá, Espasa Calpe, 1998), intenté mostrar cómo poesía y poder se conjugan en sus páginas, teniendo como trasfondo el contrapunto Europa-América. Pero lo decisivo en sus poemas y en la media docena de novelas que ha publicado es la agónica lucidez con que Maqroll nos cuestiona ofreciéndonos el espejo amargo de su radical desesperanza. Allí donde todo esplendor concluye en agonía, trátese de seres o de imperios.

Por más que el deseo pueble nuestra imaginación con la belleza salvaje del trópico y la sensualidad inexhausta de

sus pobladores, el cuerpo, tenso en su viaje hacia la nada, busca la compasiva piedad humana de una imagen que lo reconforte. Que alivie la violencia ancestral, mostrándonos lo vano de su furia y lo estéril de su crueldad maligna.

En un país violento por definición, donde la cifra de homicidios ha escalado una aterradora cima de 30.000 muertos al año, la poesía de Mutis, culta, cosmopolita y refinada, nos depara un texto que, reconocido en España, Francia e Italia, terminaba por dar razón de ser a una Colombia perturbada en su zozobra diaria. La misma que Maqroll paseaba por el mundo, errante y nostálgico. Su patria era su cuerpo que el tiempo desgastaba y la intrínseca inutilidad de toda empresa que pretendiera llevar a cabo. Sólo le quedaba la soledad en compañía de algunas mujeres que suavizaban su tránsito.

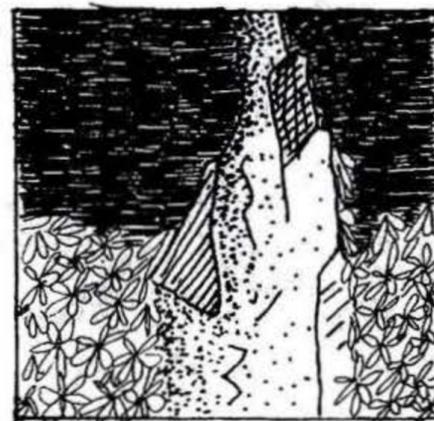
Mutis no hace concesiones, salvo la ancestral compasión por ese ser rodeado de muerte por todas partes. Sin embargo, pase lo que pase, mantiene su agnóstica fe, seguro de no poder regresar jamás al paraíso y sin embargo seguir buscándolo, día tras día, en su perenne exilio sobre la tierra.

Alguna de estas preocupaciones son las que Mutis comparte con los poetas reunidos en torno a la revista Mito (1955-1962), dirigida por Jorge Gaitán Durán (1924-1962). Ellos, como grupo, establecen una conciencia más reflexiva de la propia escritura y el uso de un instrumento verbal capaz de asumir, en su libérrima apertura, todo un abanico de inquietudes contemporáneas: la filosofía existencialista, la violencia colombiana, la revolución cubana.

De ahí el interés de Jorge Gaitán Durán por el erotismo, el trasfondo histórico y filosófico con que Eduardo Cote Lamus (1928-1964) contempla el erosionado paisaje de *Estoraques* (1963), historizando, por así decir, la naturaleza, o los aportes con que Fernando Charry Lara (1920), Héctor Rojas Herazo (1921) o Fernando Arbeláez (1924-1997) adensaron sus voces, en una indagación más desnuda del ser humano.

Dentro de este grupo de Mito, Rogelio Echavarría (1926), con la publicación de *El transeúnte* (1964), hizo del prosaísmo urbano una nueva vía de exploración creativa. La vendedora de

periódico, los dilemas del soldado, la tertulia de los jubilados y la ceniza de cada día, impregnaron líneas escuetas que no desdeñaban el humor, o los juegos de palabras, ni la emotividad de un contenido sentimentalismo, todo ello en el arco amor y muerte que es característico de su oficio.



Por ello la poesía de *El transeúnte* mostraba su capacidad de sintonía con un país de ciudades —Bogotá, Medellín, Cali, Barranquilla, Bucaramanga, Cartagena, Pereira— que, si bien se urbanizaba, todavía cargaba el lastre de consuetudinarios arcaísmos. La soledad del hombre de hoy en día se hacía visible y la vinculación de Rogelio Echavarría, durante tantos años, a los afanes periodísticos, contribuyó a otorgarle ese carácter sobrio, de lacónica secuencia, a sus noticias poéticas:

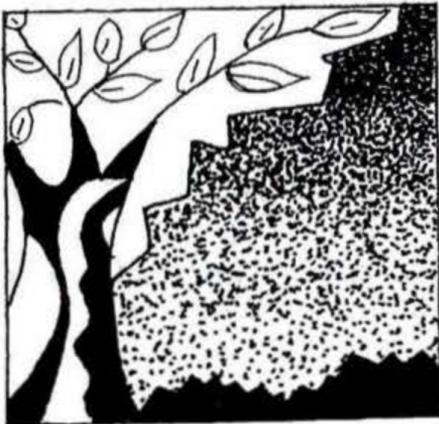
*Todas las calles que conozco
son un largo monólogo mío,
llenas de gentes como árboles
batidos por oscura batahola.
O si el sol florece en los balcones
y siembra su calor en el polvo
[movedizo,
las gentes que hallo son simples
[piedras
que no sé por qué viven rodando.*

Dos años después de la publicación de *El transeúnte*, Mario Rivero (1935) publica *Poemas urbanos* (1966) donde la temática propuesta por Echavarría se torna más cotidiana y aun crapulosa. Como si cierta intensidad deliberadamente poética que caracterizaba al lenguaje de Mito como grupo se prosificase, despojado aparentemente de toda metaforización perceptible.

Escritura directa y muy influida por los poetas norteamericanos, se nutría

aún más de la actualidad periodística: estrellas de cine, bomba atómica, muerte de Porfirio Rubirosa. Se tornaba más deliberada en su aceptación del mal gusto, la música popular y el peso del cuerpo, con sus olores, humores y pesadumbres, tal como lo había revelado, con genésica hambre de encarnación, Héctor Rojas Herazo desde sus primeros libros de la década de los 50.

Así Rivero buscaba asumir en el collage y la elegía —por Simón Bolívar, por el Che Guevara— esas urbes descosidas que, como Bogotá y Medellín, por su crecimiento caótico e indetenible, se convirtieron en perversos focos de atracción de una emigración campesina. Emigración que los desquició aún más con sus cinturones de pobreza y el doloroso recuerdo de una violencia, primero bipartidista y luego generalizada, que había despoblado los campos, tan inseguros como las mismas calles de la ciudad llenas de desempleo y mendicidad.



De ahí que Héctor Rojas Herazo escriba un conmovido *Responso por la muerte de un burócrata* y Mario Rivero exalte a prostitutas y truhanes. Ambos trataban de lograr que la desangelada mitología urbana adquiriese héroes y heroínas. O más bien: antihéroes. También resulta curioso comprobar cómo la poesía no secundaba el aparente progreso de la modernidad ni tampoco el de los falaces índices de desarrollo. Su símbolo no era la flecha sino la espiral que volvía sobre sí misma, en ediciones no mayores de mil ejemplares, en cerrado circuito que se retroalimentaba a sí mismo. El mismo circuito de las efímeras y sin embargo incorregibles revistas literarias y algo más ampliado de los suplementos literarios poco a poco convertidos en magazines de variado contenido.

Por ello muchos poetas encontraron refugio en la docencia universitaria, y a la marginación bohemia siguió la marginación del catedrático. Una universidad que parecía inevitable pero que no resultaba ser forzosamente necesaria: siempre semejaba extinguirse entre las restricciones económicas y los enfrentamientos políticos.

La lectura de un poeta como José Manuel Arango (1937), fiel a esa docencia, nos revela su aguda percepción de un país en llamas. Si bien los cadáveres en las calles obstaculizan el paso, es la visión de las montañas como una referencia ancestral la que le permite hallar una raíz en la fugacidad. En el deterioro circundante:

*Estas montañas nuestras del
[interior,
casi olvidadas de tan familiares.
Casi invisibles de tan vistas,
no es seguro siquiera que no sean
enseres en un sueño.*

Se insinuaba también allí una recuperación de la naturaleza, desde la renovada perspectiva de la ecología, y el replanteamiento en la orientación conceptual de una poesía que, más que pretender transformar la realidad, con el mesianismo revolucionario que distinguía al nadaísmo, prefería mirarse a sí mismo en la contemplación del mundo. El poema breve, el haiku, como destello revelador de una tierra opacada por las nieblas cotidianas y la ceguera de la costumbre.

Agitar, conmover, escandalizar: lo que la tribu iconoclasta del nadaísmo, capitaneada por Gonzalo Arango (1931-1976) había proclamado en los textos canónicos de Jaime Jaramillo Escobar (1932), J. Mario (1940) y Eduardo Escobar (1943), ahora se ramificaba en un delta de propuestas más diversificadas. La voz del profeta se trocó por la voz de quien mira, se exalta, duda y reflexiona. Por la voz de quien simplemente canta, incluso la miseria diaria. De ahí que hasta J. Mario haya sustituido la impugnación por la remembranza.

Si el nadaísmo parecía asumir la rebeldía que se expresó por el mundo en el año axial de 1968, con el cuestionamiento juvenil de toda autoridad paterna, cualquiera que fuese, los poetas posteriores, como Darío Jaramillo (1947), cruzaron

sus lecturas —de Platón a Felisberto Hernández, de Porfirio Barba Jacob a Graham Greene— para desplegar así un mapamundi más complejo.

Donde el cuerpo expresaba su torturada sed de amor y el contorno de trillados objetos cotidianos podía devenir tan indiferente como sugestivo. Las cosas eran ahora fetiches que nos encandilaban con los sueños que habíamos introducido en su interior para hacernos compañía. Era el mundo el que contemplaba al poeta, dándole sentido. Obteniéndolo en ese texto que ya no pertenecía a quien lo había escrito, como lo atestigua su último libro, donde la ciudad de Bogotá, vista con los ojos de provinciano antioqueño, se llena de colores inéditos:

*Es claro que la noche sale de las
[entrañas de la tierra,
repta por el piso oscuro
y luego sumerge al sol,
entre tinieblas lo hunde
—todavía el azul del cielo se
[resiste—
le saca sangre que tiñe los vidrios
[y los cerros.*

Inocente de toda culpa, entregado, hasta perder la razón, a la maravilla inagotable de esas tierras calientes, próximas a los ríos Sinú y Magdalena, un poeta como Raúl Gómez Jattin (1945-1997) hacía de la luz imparcial de la poesía un escándalo público. Una exaltación y una denuncia. Una celebración y un duelo. Era tan bello vivir —nos dice— y tan necesario amar sin límites, en un país que había resultado cruel e inseguro. Quizá por ello este recuento debe cerrarse con su figura. También suicida, el siglo XX no parece dar tregua a los poetas colombianos, de José Asunción Silva a Raúl Gómez Jattin. Si bien sus versos integran un arte de soñar y vivir, la muerte termina por enseñorearse del conjunto.

Intentan que emociones y recuerdos se hagan reales por obra del lenguaje, y la inhumanidad de una cruel sevicia que se destruye a sí misma da paso quizás a una más sencilla comprensión de nosotros mismos. Sólo que la esquizofrenia que los médicos diagnosticaban en Gómez Jattin no sólo correspondía a su drama íntimo: era un mal nacional.

Si en los últimos años el país se ha embarcado en una exaltación nociva del consumo, en medio de la más afligente pobreza, para trascender quizás a una inseguridad de base sobre sus orígenes, viviendo por encima de las posibilidades reales de una comunidad que subsiste desplazando, marginando y asesinando a quienes no considera sus hijos legítimos, la poesía, en el abrupto final de estas figuras, ponía en duda, con muertes y fracasos repetidos, todo el andamiaje aparente de un país preocupado por la cultura.

Del mismo modo que el país de los infinitos recursos naturales no daba de comer a sus hijos, y el país de leyes no lograba ejercer una mínima justicia, así el país de poetas los encaminaba al suicidio. A la autodestrucción y al silencio de la escritura. Pero leerlos, releerlos, volver a interrogar sus esfinges, es apostar de nuevo por la poesía. Por ese espacio único donde todos tenemos cabida. Empecinada, ilusa, ella trata de volver real el mundo y perdurable su belleza fugitiva.

El tango y el mito Gardel en Medellín: imaginario colectivo y transposición literaria¹

JORGELINA CORBATA

I

El crítico es aquel que reconstruye su vida al interior de los textos que lee. La crítica es una forma posfreudiana de la autobiografía. Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural. Y digo autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta.

Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*

Some of the best and most influential works in cultural studies has been based on personal experience and private memory.

Richard Johnson, "What is Cultural Studies Anyway?"

Desde que llegué, en 1977, a Medellín, como profesora de la Universidad de

Antioquia, dos preguntas se me plantearon con simétrica regularidad. Una era si yo tenía alguna relación de parentesco con Orestes Corbatta, famoso futbolista argentino que pasara de la fama a la pobreza y soledad finales de modo épico (al menos así lo entendían mis interlocutores). La segunda pregunta, en apariencia menos personal pero también privada, era si yo cantaba tangos. Con desazón creciente, aunque estaba convencida de la poca responsabilidad que me cabía en uno y otro caso, tuve que contestar a ambas que no. Este ensayo —y la investigación que le diera origen— es un intento de paliar aquella doble ignorancia, a la vez que rescatar mi experiencia de esos años en Medellín, su geografía, su gente.

II

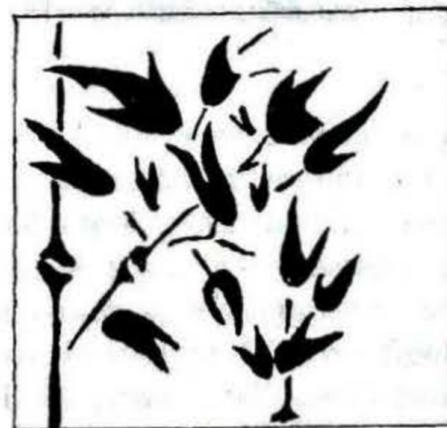
...el estudio socioantropológico muestra que las obras pueden ser comprendidas si abarcamos a la vez la explicación de los procesos sociales en que se nutren y de los procedimientos con que los artistas los retrabajan.

Néstor García Canclini,
Culturas híbridas

El propósito de las notas que siguen es abordar el proceso de transculturación² que tiene lugar en Antioquia y particularmente en su capital, Medellín, en la primera mitad de este siglo en relación con elementos provenientes de la cultura rioplatense y en especial lo vinculado con el tango tanto en su materialidad histórica como en la mitificación que culmina con Carlos Gardel y su muerte en esa ciudad. Para ello me serviré del enfoque de los *estudios culturales*³, instrumento crítico que —aunque todavía en vías de definición— pareciera adecuado para nuestro objeto de estudio⁴ en cuanto es parte del campo de la cultura popular.

Richard Johnson, en su artículo "What is Cultural Studies Anyway?", señala dos términos claves en los estudios culturales: conciencia y subjetividad⁵. Conciencia entendida como una categoría histórica que tiene que ver con el conocimiento del mundo social y natural, y con lo imaginario. La subjetividad, por su parte, sería lo que nos

mueve sin saberlo, constituyéndonos en nuestra identidad cultural tanto individual como colectiva. Señala también un tercer término —la forma (vinculada con la preocupación de Marx por las formas sociales mediante las cuales los seres humanos producen y reproducen las condiciones materiales de vida)—. Sobre esta base, los estudios culturales abstraen, describen y reconstituyen —por medio de estudios concretos— las formas sociales a través de las cuales los seres humanos viven, son conscientes y se manifiestan subjetivamente ("Our project —define Johnson— is to abstract, describe and reconstitute in concrete studies the social forms through which human beings 'live', become conscious, sustain themselves subjectively" 45). Estas formas incluyen el lenguaje, los signos, las ideologías, los discursos, los mitos —tanto en sus principios de combinación como en sus principios de movimiento (estructura e historia). Retoma también la relación de formas privadas y públicas, en cuya articulación el poder oficial como un importante elemento de análisis. La última distinción que Johnson establece es la de tres modelos principales de investigación en estudios culturales: los estudios basados en la producción; en el texto; y en la recepción/experiencia.



El enfoque marxista dentro de los estudios culturales es un aporte importante de Frédéric Jameson, quien establece las categorías del inconsciente político, de la narrativa como un acto socialmente simbólico, de la mediación como el modo de relacionar el análisis formal de una obra de arte y su trasfondo social, y de la historia como narrativa. En "On Interpretation: Literature as a Socially Symbolic Act"