

Antes de los estudios culturales. Robert warshow y la experiencia inmediata

**Antonio Lastra Melià
(Universidad de Murcia)**

ANTES DE LOS ESTUDIOS CULTURALES. ROBERT WARSHOW Y LA EXPERIENCIA INMEDIATA
BEFORE CULTURAL STUDIES. ROBERT WARSHOW AND THE INMEDIATE EXPERIENCE

Antonio Lastra Melià
(Universidad de Murcia)

I/C - Revista Científica de
Información y Comunicación
2009, 6, pp523-541

Resumen

Este artículo estudia la influencia del concepto de experiencia que desarrolla Robert Warshow. Warshow ha supuesto el contrapunto americano a las teorías desarrolladas por Walter Benjamien en Europa. Si bien ambos insistieron en la pobreza de la experiencia, como resultado de la tecnificación de la sociedad, Warshow supo introducir matizaciones que influyeron en todo el círculo de intelectuales concentrados en Nueva York durante la etapa de consolidación de los Estudios Culturales.

Abstract

This paper studies the influence of the experience concept by Robert Warshow. Warshow is the American counterpoint to theories developed by Walter Benjamin in Europe. Although both insisted in the poverty of experience, as a result of technique, Warshow knew how to introduce nuances that influenced intellectuals in New York as Cultural Studies emerged.

Palabras Claves

Estudios Culturales / Commentary / Experiencia / Medios / Literatura.

Keyword

Cultural Studies / Commentary / Experience / Media / Literature.

Come writers and critics
Who prophesize with your pen
And keep your eyes wide
The chance won't come again
And don't speak too soon
For the wheel's still in spin
And there's no tellin' who
That is namin'.
For the loser now
Will be later to win
For the times they are a-changin'.
BOB DYLAN

El exilio es un lugar común. Cuando Edward W. Said llegó a Nueva York en el otoño de 1963 aún pudo encontrar “cierta vitalidad en su grupo de intelectuales más famoso, aquellos que se reunían en torno a la *Partisan Review*, el City College y la Universidad de Columbia”, entre los cuales Said recordaría con afecto a Lionel Trilling y, especialmente, a Fred W. Dupee, a cuya memoria dedicaría sus *Reflexiones sobre el exilio* en 2001. Sin embargo, Said se dio cuenta muy pronto de que las preocupaciones de los intelectuales de Nueva York “sobre el estalinismo y el comunismo soviético” no tenían interés para él ni para la mayor parte de su generación. La rueda de la historia había girado y el movimiento a favor de los derechos civiles y la oposición a la guerra de Estados Unidos en Vietnam concentrarían ahora la atención de la opinión pública, aunque para Said “el acontecimiento único y más importante” de la segunda mitad del siglo XX, al que consagraría prácticamente toda su obra, fuera “la vasta migración humana que ha acompañado a la guerra, el colonialismo y la descolonización, la revolución política y económica y otros sucesos devastadores como el hambre, la limpieza étnica y las grandes maquinaciones del poder”. Sin duda, Said tenía razón, y seguramente, por desgracia, el desplazamiento forzado de seres humanos seguirá siendo el acontecimiento único y más importante del siglo XXI, aunque el problema no radique sólo en reconocerlo en toda su extensión, sino en saber cuál podría ser la solución, si es que existe. Para Said, la persistencia del desarraigo violento de los seres humanos sería una muestra de que aún vivimos, involuntariamente, en la época de las grandes narraciones, una prueba de que la humanidad no ha avanzado más allá de la literatura y de que las obras literarias que reflejan y rechazan el mundo no sólo son textos susceptibles de comentario.

Herederos de un humanismo mucho más antiguo y radical que de ninguna sofisticada “Teoría francesa”, los Estudios Culturales, cuya agenda ha contribuido a diseñar de un modo eminente y duradero el propio Said, constituyen la respuesta contemporánea más exigente a las cuestiones

suscitadas por una historia terminable e interminable a la vez, pero, como disciplina y como método de investigación y transformación de la realidad, los Estudios Culturales se enfrentan a dilemas casi insolubles, ligados, sobre todo, a su condición institucional, como Said advertía cuando afirmaba que la universidad americana —donde los Estudios Culturales marcan una pauta inalterable— es, tanto para los profesores como para los estudiantes, “la única utopía que queda en pie”. Sin embargo, como institución, de hecho como cualquier institución, la universidad americana, y no sólo la universidad americana, ni siquiera en el mundo occidental exclusivamente, forma parte también de la maquinaria e incluso de las maquinaciones del poder: la voluntad de saber no es esencialmente distinta de la voluntad de poder y la política del conocimiento obedece, como cualquier otra política en particular, a las reglas de hierro de la política en general. Si los intelectuales de Nueva York han quedado “eternamente desacreditados” —como escribió Said— por su implicación en la Guerra Fría cultural, los motivos que les llevaron a enrolarse, a sabiendas o no, en las filas de la CIA no podían ser muy distintos en su origen de los motivos que debían animar a quienes Nietzsche llamó, en una apropiación del *American Scholar* emersoniano, *Kriegsmänner der Erkenntnis*, los “guerreros del conocimiento”; también los intelectuales de Nueva York entraron en guerra por sus pensamientos, aunque no estuvieran orgullosos de su enemigo (lo que en la mayoría de los casos quería decir que no estaban orgullosos de sí mismos ni de su pasado) y tal vez sus remordimientos personales no coincidieran con “el pensamiento supremo de la vida”. Si bien su adhesión a la causa de un mundo libre y democrático no ha sucumbido —Said y los Estudios Culturales han retomado en buena medida la misma causa—, al final no pudieron ser honrados con la victoria. Eran guerreros, no “santos del conocimiento” (*Heilige der Erkenntnis*) (Nietzsche, 1990: 40-1; Said, 2005: 15-17; Saunders, 2001).

Robert Warshow (1917-1955) fue uno de los intelectuales de Nueva York (Suárez Sánchez, 2001: 199-253). Mucho menos conocido que la mayoría de ellos, trabajó como editor de la revista *Commentary*, fundada en 1945, al término de la Segunda Guerra Mundial, y escribió una breve serie de ensayos para ésta y otras publicaciones, incluida la *Partisan Review* —no sólo, aunque primordialmente, reseñas de libros o críticas cinematográficas—, que serían editados por primera vez en 1962, siete años después de su muerte, con el título que el propio Warshow había previsto de *The Immediate Experience*, y reeditados en 2001, tras varias reimpressiones, en todas las ocasiones con un subtítulo que probablemente Warshow no habría suscrito, *Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*, y con una disposición de los veintisiete textos en cuatro apartados que tampoco era original: “American Popular Culture”, “American Movies”, “Charles Chaplin”, y “The Art Film”, a los que la segunda edición ha añadido una quinta parte, “Previously Uncollected Essays”. Al frente de todos ellos aparecía un prefacio del autor, en paginación aparte,

que en realidad era un fragmento de la solicitud que Warshow había cursado en octubre de 1954 a la fundación Guggenheim para que le concediera una beca con la que escribir un libro sobre cine. *La experiencia inmediata*, de haber vivido Warshow, sería un libro muy distinto al que hoy tenemos, pero muy parecido al libro sobre cine que, efectivamente, suele leerse con independencia del resto de la escritura de Warshow, y en el que Warshow habría querido analizar “el hecho fundamental de las películas”, es decir, “la experiencia inmediata, real, de ver y responder a las películas como la mayoría de nosotros las ve y responde”. La “mayoría de nosotros” no se refería, por supuesto, a “nosotros, los intelectuales de Nueva York”, sino, tomando prestado el término a un documento original, a “nosotros, el pueblo” o “nosotros, el público”.

En el centro de toda crítica verdaderamente lograda —escribió Warshow en su solicitud— hay siempre un hombre que lee un libro, un hombre que contempla un cuadro, un hombre que ve una película... y el crítico debe reconocer que el hombre es él (Warshow, 2002: xl, xli).

Warshow murió de un ataque al corazón a los treinta y siete años de edad. Obstinado y riguroso adversario del estalinismo y el comunismo soviético, su nombre no figura, sin embargo, en la larga lista reprobatoria de Francis Saunders, en la que sí aparecen, en cambio, el fundador y director de *Commentary*, Elliot Cohen, y Lionel Trilling, que prologaría retrospectivamente la primera edición del libro de Warshow. (Tampoco aparecen mencionados Dupee, Edmund Wilson o Kenneth Burke, mucho más cercanos a la ética de la literatura, y circunstancialmente a la universidad, que a la política. Warshow había puesto de relieve en uno de sus primeros textos el fracaso de Wilson y Trilling —un fracaso generacional, en su opinión, ante la “experiencia crucial del comunismo”— como novelistas: “Su fracaso nos representa a todos como tal vez no nos habría representado su éxito”, Warshow, 2002: 3, 18). No podemos saber hasta qué punto Warshow conocía las maquinaciones del poder americano en la industria cultural, y es seguro que apenas estuvo interesado en las maquinaciones del poder soviético por sí mismo: le preocupaba únicamente el efecto del poder sobre los seres humanos y, sobre todo, su perversión de la función del escritor y del crítico. En este sentido, la ambición de los intelectuales de Nueva York era la de sustraerse a la superestructura en que el marxismo situaba la producción intelectual. Algo en toda la obra de Warshow alude una y otra vez, por el contrario, al reconocimiento de que el escritor y el crítico, al igual que el ser humano corriente, pueden ser lo bastante grandes —por seguir empleando los términos emersonianos de Nietzsche— para no avergonzarse de sus sentimientos y estar preparados para que su pensamiento, o la expresión de su pensamiento, fracasen tratando de adquirir una experiencia inmediata de la vida. Una nota de sinceridad o de “inocencia” —un término casi tan recurrente como “experiencia” en la escritura de Warshow— resuena continuamente en la lectura, y no es difícil

pensar que esa insistencia moral obrara como una inhibición literaria a la que, como lectores, debemos estar agradecidos: envuelto en los inagotables medios de producción intelectual de su época, Warshow no habría podido sentirse alienado en ninguna de sus páginas, en las que el autor es menos un crítico de la cultura que un hombre vivo y atento. Como el propio Warshow observaría en cierta ocasión, ser un escritor menor es tan arduo como ser un gran escritor. Pero si no un gran escritor —como Isaac Bashevis Singer, el mayor escritor de su generación— en los territorios de la imaginación y la ficción, Warshow fue, al menos, un gran ensayista, y Trilling lo compararía acertadamente con William Hazlitt y George Orwell. Stevenson dijo en cierta ocasión que la lectura del ensayo de Hazlitt sobre “El espíritu de las obligaciones” había dado un rumbo decisivo a su vida, y algo parecido es lo que el filósofo Stanley Cavell ha sugerido sobre la influencia de la lectura de *La experiencia inmediata*. Sorprende, en efecto, saber que hay otros lectores de Warshow, porque su libro constituye casi la única vía de acceso a una experiencia única; nuestra lectura, por el contrario, no es una experiencia inmediata, y *La experiencia inmediata*, en la forma en que el libro se ha editado y reeditado, y en consecuencia del modo como se ha leído, puede ser un obstáculo formidable, más que una mediación, para la lectura que hoy podríamos hacer de un libro tan esencialmente acabado como esencialmente incompleto.

La inclusión del epílogo de Cavell, “Después de medio siglo”, en la segunda edición de *La experiencia inmediata*, así como el hecho de que esta segunda edición haya obtenido, al menos desde un punto de vista material, el respaldo de una editorial académica de prestigio, ha rescatado a Warshow de su condición de autor de culto y ha convertido su libro en un objeto de estudio marcadamente cultural. La experiencia inmediata es ahora tanto una pauta de los Estudios Culturales, especialmente cinematográficos —aunque con esto se haya reducido, como veremos, su alcance original—, como un objeto de los Estudios Culturales, especialmente por su atención a lo que el propio Warshow llamaría, siempre entre comillas, “cultura popular” (los “otros aspectos de la cultura popular” a los que alude equívocamente el subtítulo del libro). El epílogo de Cavell es, en cierto modo, un epílogo a su larga asociación con el libro, desde que empezara a utilizarlo en sus clases universitarias en los años sesenta hasta que en 1971 fuera —por encima de la obra de críticos cinematográficos con la autoridad de James Agee o André Bazin— su verdadera guía por *The World Viewed*, su primer libro sobre “el mundo visto” del cine. Diez años después, en el apéndice a *La búsqueda de la felicidad* —su segundo libro sobre cine, publicado en 1981—, Cavell volvería a Warshow y a *La experiencia inmediata* para relacionarlos con “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de Walter Benjamin, a propósito del estudio serio y humanista del cine en la universidad. Nadie se opondría ahora, gracias, en parte, a los oficios de Cavell, a la inclusión en los planes

de estudio universitarios de la enseñanza cinematográfica, y probablemente es una señal de los tiempos que cambian que tanto Cavell como Said se hayan referido a la universidad como si fuera una utopía o hayan pensado en la utopía en términos universitarios; en el caso de Cavell, en los términos, incluso, de una parodia del futuro imaginado por Karl Marx: “¿No es una universidad el lugar que en nuestra cultura nos permite enseñar una cosa y aprender otra mañana?” (Cavell, 1999: 269-278; 19792; 2007).

Aunque estoy en deuda con Cavell, como casi todos los lectores de Warshow que conozco (y como casi todos los lectores de Warshow que no le conocieron en vida), por haberme descubierto *La experiencia inmediata*, y comparto su opinión de que la escritura de ensayo de Warshow es una admirable aspiración a la filosofía —que exige, además, un cambio en nuestro modo de entender y practicar la filosofía—, no estoy de acuerdo con que la universidad fuera el destino de *La experiencia inmediata* ni con la prevención de mantener en privado, o en los círculos más o menos amplios de la amistad, nuestra relación con Warshow, nuestra lectura de *La experiencia inmediata*. Los libros tienen su destino para captar lectores y, como escribió Thoreau, hay lugares más favorables para una lectura sería que la universidad. También los hay menos favorables, y el lugar menos favorable de todos, o la ausencia absoluta de lugar que constituye el exilio, fue, paradójicamente, el lugar donde Warshow empezó a escribir y donde necesariamente habría de comenzar nuestra lectura.

Midge Decter, antiguo secretario de Warshow en *Commentary*, ha escrito, por otra parte, que la afinidad con Benjamin que Cavell ha propuesto, y que sin duda ha llevado a muchos lectores, junto a la influencia de Cavell, a tomarse en serio *La experiencia inmediata*, no habría sido del agrado de Warshow (Decter, 2002: 45-51; Gould, 1999: 119-135). Como Cavell y Decter señalan, es improbable que Warshow leyera a Benjamin —aunque sus escritos, o su leyenda de víctima del nazismo y, sobre todo, de la expresión comunista, no fueran completamente desconocidos para los intelectuales de Nueva York entre los que Hannah Arendt y Sigfried Kracauer, a quien Warshow cita en *La experiencia inmediata*, se movían a sus anchas—, pero, de haberlo hecho, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y, sobre todo, “Experiencia y pobreza”, un texto, en mi opinión, mucho más pertinente para la comparación con Warshow, le habrían resultado extrañamente familiares. En el concepto de “aura” de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (y que Warshow emplearía en un sentido similar en “The Movie Camera and the American”), y en el de la “autenticidad de una cosa”, es fácil (demasiado fácil, tal vez, hasta el punto de que podríamos simplemente vislumbrar un aire de la numerosa familia de los críticos culturales) descubrir una prefiguración de la idea de la “experiencia inmediata”, y Warshow habría estado de acuerdo con Benjamin en que el cine supondría, a no tan largo plazo como su condición de arte de masas daba a entender, “la liquidación del valor de la

tradición en la herencia cultural”, a la que Benjamin aludía con cierta ambigüedad; pero el tono del artículo, el celo con el que Benjamin lo mantendría en secreto hasta su publicación y las censuras y tergiversaciones a las que ha dado lugar desde entonces habrían dado la razón a Warshow en su consideración del trabajo intelectual. Adorno y Horkheimer (que habían escrito su influyente ensayo sobre la industria cultural en el exilio americano) no habrían merecido otra cosa, como editores del texto, que su desprecio.

Pero en “Experiencia y pobreza”, un artículo menor publicado en Praga en 1933 y reeditado póstumamente en la edición crítica de su obra, y en el que seguramente la evocación de su estudio juvenil junto a Gerschom Scholem de la Teoría kantiana de la experiencia de Hermann Cohen había logrado expresarse con madurez, Benjamin se preguntaba, en un estilo muy distinto, y muy parecido al de Warshow, por la posibilidad de la narración en la actualidad y de la transmisión de las palabras de generación en generación, por el valor mismo de la experiencia, y lamentaba la pobreza que le ha sobrevenido al ser humano con el desarrollo de la técnica. Warshow habría suscrito sin reservas el pasaje crucial del ensayo:

Pobreza de la experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añorasen una experiencia nueva. No; añoran liberarse de las experiencias, añoran un entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso. No siempre son ignorantes o inexpertos. Con frecuencia es posible decir todo lo contrario: lo han devorado todo, la cultura y el hombre, y están saciados y cansados

(Benjamin, 1994: 172; 1977: 218).

Warshow denunciaría esta *Erfahrungsarmut* en buena parte de las producciones culturales de su época que, sin embargo, han alcanzado en la actualidad —como en el caso de los dramas de Arthur Miller, las películas de C. T. Dreyer, Roberto Rossellini y William Wyler o el cine soviético en su conjunto— un estatuto canónico, aunque seguramente no tanto por razones estéticas como por razones sociológicas. Por comparación, Warshow descubriría en las películas de gánsters y del oeste, o en las tiras cómicas de los periódicos y en los semanarios de horror que su hijo leía —como Benjamin en las novelas de Paul Scheerbart—, más humanidad que en obras pretendidamente serias y comprometidas y que, a su juicio, falseaban la realidad e impedían la experiencia de la realidad. Que la humanidad se preparaba para sobrevivir a la cultura, y lo hacía riéndose —o con estallidos pautados de violencia que Warshow criticaría en los *westerns* y en los cómics—, era un pronóstico reservado y compartido por ambos, y sólo la

prematura muerte de Benjamin de camino a América y la de Warshow, tal vez de vuelta de América o en una América (como pensaban Emerson y Thoreau) que no se había descubierto aún, ni a sí misma ni para los demás, impiden ahora que hagamos otra cosa que conjeturar cuál habría sido su estimación de la superstición cultural contemporánea. La utopía no habría podido refugiarse, en su opinión, en una especie de asilo universitario ni convertirse en el reverso del exilio, sino que, por paradójico que parezca, debía encontrarse en el mundo de lectores o de espectadores. Tanto en el prefacio de Warshow a su libro —con el que esperaba, en última instancia, “contribuir a la literatura”— como en el famoso “Curriculum vitae” que Benjamin redactaría a instancias de Bertolt Brecht, y en cierto modo en la *Obra de los pasajes* que resumiría el sentido completo de su obra, es evidente que a ninguno de ellos les concierne otro mundo, y que ese mundo es un mundo masificado, el mundo en que la “cultura popular” convive y entra necesariamente en competencia con la cultura “superior”. Nueva York, como ciudad cultural, sería para Warshow lo que Berlín o París habían representado para Benjamin (Goodman, 1990).

Ese mundo era, entonces y ahora, en algún lugar común, América, o lo que América podía significar para quienes conocían muy bien el fenómeno de la emigración y la esperanza del fin de la historia y del principio de una nueva historia. En el “Fragmento teológico-político” en el que trabajaría, al mismo tiempo que en sus conocidas “Tesis de filosofía de la historia”, hasta poco antes de su muerte, en 1940, y que no se publicaría hasta 1955, fecha de la muerte de Warshow, Benjamin escribió que el orden profano tenía que erigirse sobre “la idea de felicidad” y que, en la medida en que suponía la decadencia de todo lo terrenal, la felicidad favorecía la llegada del reino mesiánico. En la búsqueda de la felicidad en la que América había fundamentado su independencia de la historia y con la que había empezado a contar su propia historia, Benjamin —detenido, como el personaje de la parábola de Kafka, ante unas puertas que estaban abiertas para él y que se cerrarían a su muerte— no vería fatalmente otra cosa que “nihilismo”. La naturaleza y la felicidad eran mesiánicas “por su eterna y total fugacidad” (Benjamin, 1994: 193-4).

Para la generación de Benjamin y Warshow, a uno y otro lado del océano, América sería, en efecto, una amenaza de regresión cultural, si no la consumación del nihilismo. Benjamin había defendido la respuesta comunista de “la politización del arte”, pero Warshow vería en la influencia del comunismo “una desastrosa vulgarización de la vida intelectual, en la que el carácter del liberalismo y el radicalismo americano se había corrompido decisiva, y tal vez permanentemente” (Warshow, 2002: 3). La pobreza de la experiencia y la falsedad denunciadas por Benjamin y Warshow habían logrado ocultar, bajo una superficie ideológica, el sentido de la experiencia americana, pero el valor de lectura de su obra en la actualidad consiste en haber combatido esa pobreza y esa falsedad de

modo que la experiencia original haya quedado al descubierto y sirva de contraste. Como Cavell ha sugerido, rastrear la aparición del término “experiencia” en *La experiencia inmediata* es toda una experiencia para el lector, pero exige que pensemos por qué “experiencia” era, precisamente, el término más vulnerable de toda la escritura de ensayo de Warshow.

“Experiencia”, en realidad, es el término genérico de la escritura de ensayo desde que Montaigne llamara así al último de sus *Essais* —refiriéndose explícitamente a la lectura de los grandes libros y a la fatal *besoin d’interpréter*— y Emerson lo retomara para sustituir al término “Vida”, en el que inicialmente había pensado, en la escritura de sus *Essays* (Montaigne sería para Emerson uno de los “hombres representativos” de la humanidad.) Cavell se ha referido en muchas ocasiones a la represión de la filosofía de Emerson en la cultura americana como la condición menos favorable para su recepción. Con la perspectiva de Warshow, la represión de la filosofía trascendentalista de Emerson y Thoreau —que aspiraba a una relación original con el universo y a encontrar un trasfondo adecuado para nuestras vidas— sería sólo un ejemplo de la represión de la experiencia en general, de la experiencia “como” experiencia. “El problema sigue siendo —escribió en “The Legacy of 30’s”— cómo recobramos el uso de nuestra experiencia en el mundo de la cultura de masas” (Warshow, 2002: 18).

La recepción de Emerson constituye un *leit-motif* en la historia de la filosofía y la crítica cultural americanas y, por extensión, contemporáneas. Al margen de su influencia en Nietzsche, para quien fue su verdadero *Erzieher*, en los Estados Unidos la recepción de Emerson (o su represión) ha indicado siempre hasta qué punto se había llegado en lo que Emerson consideraba una “revolución”: la domesticación gradual de la idea de cultura. “Un nuevo grado de cultura —escribió en “Círculos”— revolucionaría instantáneamente todo el sistema de las aspiraciones humanas.” Saber cómo se ha leído a Emerson desde Thoreau, James Russell Lowell, William James, George Santayana, John Dewey —que publicaría su esperado libro sobre estética con el significativo título de *Art as Experience* en 1936—, Van Wyck Brooks, F. O. Matthiesen —contemporáneo de Warshow, emigrado europeo y autor de *American Renaissance*— y Stephen Whicher hasta Harold Bloom y Stanley Cavell pondría de relieve cómo se ha leído en general la escritura constitucional americana. “Revolución”, “Constitución” y “cultura” son términos sucesivos en la escritura de Emerson, que no suele leerse con la precisión semántica con la que fue compuesta. Warshow se quejaría precisamente de que su generación, la menos emersoniana en la historia cultural americana, “carecía de vocabulario” (Warshow, 2002: 6; Dupee, 1960: 128-132). John Jay Chapman diría, sin embargo, que Emerson podía eludir toda mala interpretación posible. “Está solo —escribió en 1898— en la historia de los maestros.”

“Experiencia” de Emerson podría leerse ahora como el “inicio” (*Beginning*, de acuerdo con el vocabulario cultural de Said) de *La experiencia inmediata*. En ambas escrituras de ensayo el problema generacional, la posibilidad o imposibilidad de contar una historia que perdure en el tiempo y se transmita de padres a hijos (o se pierda, como Benjamin temía), se sitúa en el umbral y luego en el interior mismo del texto, entre la presencia y la ausencia que marcan irremisible y misteriosamente las relaciones humanas: el “inventor del juego”, dirá Emerson, está omnipresente y no tiene nombre. Emerson escribió “Experiencia” como un trabajo de duelo por la muerte de su hijo Waldo, que modificaría para siempre el título original (“Vida”). Waldo era el “Little man” que seguía, en el poema que sirve de prólogo al ensayo, a “los señores de la vida”: la utilidad y la sorpresa, la superficie y el sueño, la sucesión y el error, la ilusión, el temperamento, la realidad, la subjetividad, en los que Cavell ha visto una interpretación de las categorías kantianas del entendimiento que condiciona la posibilidad de la experiencia emersoniana. Waldo se corresponde, en nuestra lectura, con “Mi hijo Paul”, a quien Warshow dedicaría su libro (la dedicatoria, como el libro, sería póstuma) y uno de los ensayos más celebrados de *La experiencia inmediata* (Warshow abogaría en el texto —dedicado a la interpretación de los cómics que leía su hijo— por establecer “algunas pautas reales de discriminación” [Warshow, 2002: 54].)

Emerson diría en “Experiencia” que lo único que la pena le había enseñado es a darse cuenta de lo superficial que resulta, y esta enseñanza o inexperiencia reobra a su vez sobre el ensayo —el más conmovedor de todos cuantos escribió y, en mi opinión, el más característico de su escritura como escritura de ensayo— que Warshow escribió a la muerte de su padre: “An Old Man Gone” (*Commentary* rechazaría su publicación —como recuerda Decter— y *Partisan Review* lo publicaría con relucencia; es, desde luego, un ensayo a contracorriente de cualquier causa pública y recuerda que hay una parte, tal vez la más importante, de la vida, que no se puede representar políticamente. La muerte del hijo y la muerte del padre son el “tema”, como diría Montaigne, que se *renverse en soi*. El ensayo empezaba con una cita —un procedimiento infrecuente en Warshow— como si para hablar del padre el hijo necesitara una autoridad suplementaria. “Le debo a mi padre —escribió Warshow— no haber tenido apenas un contacto significativo con la religión” [Warshow, 2002: 92].) También en “Experiencia” el uso del término “experiencia” es revelador. Emerson lo emplearía en cinco ocasiones, cuatro de ellas con una calificación (“reluctante”, “popular”, “casual”, “nunca saciada... mejor”). La experiencia —dice Emerson en la tercera ocasión en que menciona la palabra, y la única en que lo hace sin adjetivar— “le da a cada empresa manos y pies”. La escritura de ensayo sobre la “Experiencia” se enfrentaba internamente a otra escritura “más correcta” en la que la generalización de todas nuestras experiencias recibiría el nombre de “ser”. Esa generalización o limitación de

una experiencia relucante, popular, casual, nunca saciada y orientada hacia una experiencia mejor indicaría hasta dónde podemos llegar cuando nuestra percepción está más amenazada que nuestra vida (Emerson, 1996: 469-492; Cavell, 2003: 110-140).

Que nuestra percepción está más amenazada que nuestra vida sería la tardía enseñanza de Emerson para épocas como la de Warshow y tal vez la nuestra. La lectura de Emerson nos obliga a preguntarnos, como lectores, dónde estamos —la pregunta inicial de “Experiencia”— y dónde estaba Warshow cuando empezó a escribir y durante toda su breve vida como escritor. Decker ha señalado que *Commentary* tenía como función la de ser un vehículo de expresión para el liberalismo americano, desencantado de la política federal del New Deal, y, a la vez, lograr una síntesis del pensamiento judío posterior al Holocausto. Para Warshow, heredero del radicalismo vanguardista, del socialismo democrático y del judaísmo, *Commentary* —donde su crítica cinematográfica tendría un valor de retractación de lo que escribía sobre cine para otras revistas que trascendería su propio tema— se convertiría en un medio eficiente de publicación. Una de las pautas que podríamos adoptar para leer el libro de Warshow sería, en cierto modo, la de atender a los distintos medios de comunicación en los que aparecieron sus ensayos en busca de un público adecuado. Pero el público de Warshow era entonces, y lo sigue siendo ahora, limitado y casi podríamos decir que homogéneo, a pesar de que, entre la diversidad de publicaciones y editoriales para las que trabajó y el público que las consumía (o “devoraba”, como habría dicho Benjamin), había una diferencia insalvable cuyo significado se escondía por debajo de la diferencia entre una cultura superior y una cultura inferior. Esa diferencia era la diferencia entre los judíos y los gentiles.

Es significativo el silencio de Said respecto a la condición judía de la mayoría de los intelectuales de Nueva York. Para todos ellos, sin embargo, el exilio que los Estudios Culturales han elevado a la categoría de “diáspora global” (Cohen, 1999) aún era el Galut y, tras el Holocausto, el Estado de Israel y los Estados Unidos serían casi las únicas realidades históricas en las que los judíos, como pueblo e individualmente, podrían depositar sus esperanzas. Con la perspectiva, sin embargo, de la Revelación —que no es una perspectiva para sus partidarios, sino la Ley—, ni el sionismo ni la nueva asimilación a la cultura americana podían ser una solución a la “cuestión judía”, que, como tal, era insoluble y constituía la gran narración por excelencia, una narración fundamentalmente heterónoma e inasimilable a cualquier pauta de interpretación cultural. (El nombre de *Commentary* era, desde luego, una alusión inequívoca a la función del crítico cultural como sucesor, o sustituto, o comentarista talmúdico, como guardián de una tradición de lecturas. La escritura de ensayo de Montaigne se oponía expresamente a los comentarios y el propio Warshow se mostraría irónico respecto al *commentator*, “una figura típica de nuestra cultura”, que

siempre dice lo mismo, es decir, que siempre hay algo —o debe haber algo, como subrayaría Warshow— que decir, aunque sea sobre “los cadáveres de Buchenwald” o “el fin del mundo” [Warshow, 2002: 225].) El silencio de Said respecto a la condición judía de quienes serían sus predecesores en el magisterio intelectual es comparable al silencio sobre el judaísmo de Warshow. La *experiencia inmediata*, de hecho, no es más un libro de Estudios Culturales sobre cine —a pesar, como suele repetirse, de que nadie haya escrito sobre cine en los Estados Unidos como Warshow y lo que Warshow escribió (Lopate, 2006)— que un libro sobre judaísmo. Sin embargo, un libro sobre judaísmo no es necesariamente un libro judío, aunque la “cuestión judía” proporcione una pauta de lectura inicial de *La experiencia inmediata* más segura que ninguna otra. Si “Experiencia” de Emerson era el primer texto americano al que debía asimilarse la cultura (o el texto que, según Cavell, la cultura americana ha tratado de reprimir), Galut sería la palabra original —o la revelación— de *La experiencia inmediata*, y es una palabra que el propio Warshow evitaría cuidadosamente en su escritura de ensayo, pero no en otro tipo de escritura que constituye el único término de comparación del que disponemos.

Warshow tradujo en 1947 Galut de Yitzhak F. Baer. El libro apareció en la editorial Schocken, que se había trasladado (exiliado) a los Estados Unidos desde Alemania, donde había publicado a autores como Kafka, Franz Rosenzweig o Gerschom Scholem, a quienes luego daría a conocer en lengua inglesa. Warshow reseñaría algunos de los libros de la editorial en *The Kenyon Review* y *Partisan Review*. (En su reseña de los *Diarios de Kafka* editados por Max Brod se referiría significativamente a la “inmediatez” y a la forma de la “experiencia” de su comunicación con los lectores. “El Kafka real —escribió— es un modo de escribir, casi podríamos decir que una clase de sintaxis” [Warshow, 2002: 256].) Baer, que ejercería con su libro una poderosa influencia entre los refugiados judíos en los Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, análoga en cierto modo a la pauta secreta que el Galut había marcado en un vasto proceso de exilio y redención, contraponía la categoría del Galut a la categoría clásica de la *politeia*, la categoría constitucional de la civilización, y llegaba a la conclusión que “el Galut había vuelto a su punto de partida” (Baer, 1947: 118). La situación contemporánea de los judíos tras el Holocausto en Europa —el libro se publicaría un año antes de la fundación del Estado de Israel— era comparable a su situación durante la Edad Media, cuando “el entendimiento con el enemigo no era posible”.

El único modo de alcanzar ese entendimiento era el mismo que en la actualidad: un franco esclarecimiento de las limitaciones históricas de la situación y una mitigación de sus dificultades mediante el ejercicio de un espíritu humanitario (Baer, 1947: 46).

Warshow trasladaría a su escritura de ensayo los términos de su escritura de traducción: toda su obra es una traducción del Galut —de la

“servidumbre política y la dispersión, del anhelo de liberación y reunión, del pecado y el arrepentimiento y el castigo”, que para Baer daban significado a la palabra— a los términos de la experiencia (o a examinar la imposibilidad de esa traducción y la vigencia absoluta del exilio), y es significativo que “experiencia” fuera, aunque Warshow no pudiera saberlo en medio de la resistencia ideológica al comunismo, el término central de la escritura constitucional emersoniana, una escritura dirigida a poner fin al exilio, a cualquier exilio, del hombre sobre la tierra. Esa traducción paralela a la traducción de Galut, y en la que no se ha perdido nada verdaderamente esencial, marca el inicio de la escritura de ensayo de Warshow.

“Clifford Odets: Poet of Jewish Middle Class”, publicado en *Commentary* en mayo de 1946, es el primer texto que se conserva de Warshow y el primero que tendríamos que leer, aunque en *La experiencia inmediata* aparezca en tercer lugar. El ensayo empieza, significativamente, con una cita tomada de un reportaje sobre “The Jews of Yankee City”, publicado en enero del mismo año en *Commentary*, que ilustraba el destino de los “grupos étnicos” inmigrantes, cuyas pautas familiares “América ha roto”, y advertía que “entre los judíos ese desarrollo se manifestaba en su forma más extrema”. El ensayo de Warshow era un largo comentario a la obra teatral *Awake and Sing* de Odets y a la situación de la “cultura judía de la ciudad de Nueva York”, a la que Harold Bloom, el último heredero de la tradición de la crítica literaria americana y de la cultura judía neoyorquina, ya no podría aplicar “la vieja fórmula del Galut” (Bloom, 1988: 357). No estar ya en el exilio y, sin embargo, “tener un pasado” (una “carga”, un grado mayor de seriedad), era “la experiencia común” de los judíos de Nueva York en el proceso de “aculturación”, como escribía Warshow, en el que estaban inmersos y que Warshow ilustraría con el ejemplo de la “experiencia” de una “comunicación inmediata” que el público de Odets tenía con sus obras y, como los personajes de sus obras, ya no podía tener con sus antepasados (Warshow, 2002: 28-9). Ésa era la línea que dividía a los judíos de los gentiles —como escribiría Warshow en el siguiente ensayo, dedicado a reseñar *The Old Country* de Sholom Aleichem— y que definía “la complejidad moral de nuestro mundo” (Warshow, 2002: 265).

Por contraposición a esa experiencia, la reseña de Brewsie and Willie de Gertrude Stein se centraba en la “inocencia”. Stein formaba parte de la “generación perdida” americana exiliada en Europa en busca de un pasado. “Aunque no podría vivir en América —decía Warshow—, a Stein le ha preocupado siempre América y ser americana” (Warshow, 2002: 282-3), y los reparos de Warshow a la inocencia de la autora anuncian ya su tema: la inocencia de Stein (como la de Hemingway, objeto de una reseña posterior de Warshow) era simplemente un método literario análogo, en cierto modo, al método que Chaplin emplearía para dotar de inocencia a

Charlot o de un “sentimiento de triste dignidad” a Calvero. Warshow exploraría esta pretendida inocencia en una serie de reseñas de novelas menores y tiras cómicas que hoy autorizan las prácticas de los Estudios Culturales y que se resumen en su objeción a tratar la experiencia sin la capacidad para darle significado. Por contraposición a la inocencia americana de Stein, de Charlot o de los artículos de fondo del *New Yorker*, la “esencia del judaísmo” tendría casi un carácter formal y podría darle a cada elemento desintegrado de la conducta un lugar en la narración por excelencia (“Essence of Judaism”, reseña de *Burning Lights* de Bella Chagall, publicado por Schocken, aparecería en *The Kenyon Review* en la primavera de 1947.)

“The Anatomy of Falsehood”, la primera crítica cinematográfica de Warshow y el octavo de sus escritos, apareció en la *Partisan Review* en el número de mayo-junio de 1947. Warshow era, en esta breve obra maestra de la crítica (no sólo cinematográfica), un hombre que ha visto una película que no le ha gustado y que razona los motivos de su frustración como espectador. A diferencia del espectador, el director de la película (William Wyler, a quien Warshow no cita nunca por su nombre) “ve lo que todo debe parecer, pero no puede ver lo que realmente significa”, a pesar de haber resuelto, como en general todos los directores de Hollywood, “el problema de la técnica” (Warshow, 2002: 127). La técnica, de hecho, es la que le permite a Wyler falsear “la realidad de la política”. Falsear la realidad de la política equivale a carecer de trasfondo y de puntos de referencia, y esencialmente Warshow pone de relieve la misma frustración a propósito de una película como *Los mejores años de nuestra vida* de Wyler que a propósito de *Monsieur Verdoux* o *Candilejas* de Chaplin o de *Paisà* de Rossellini, a las que dedicaría sendas críticas. Chaplin, como Verdoux, habría quedado atrapado en su propia ironía, y si Wyler no había podido apreciar el significado de la superficie cinematográfica, Chaplin no habría entendido tampoco las implicaciones de su obra y Rossellini habría tenido que recurrir al sentimentalismo en el tratamiento de sus temas.

Todos ellos eran, para Warshow, ejemplos de lo que llamaría “el legado de los años treinta”. “The Legacy of the 30’s” se publicaría en *Commentary* en diciembre de 1947. Las críticas cinematográficas precedentes le habían proporcionado a Warshow el convencimiento de que el nivel de la cultura se había rebajado en la medida en que la posibilidad de entender la relación con la experiencia propia se había reducido, de modo que la literatura de la posguerra, que empezaba a edificarse sobre la ironía, sólo podría dar cuenta de la experiencia de la alienación de la realidad. “Una literatura —diría Warshow— no puede edificarse sobre la ironía” (Warshow, 2002: 10), sobre la desconfianza en los propios recursos y aún menos en las propias necesidades. El problema al que se enfrentaba el “intelectual americano, ante la cultura de masas que le rodea, es, en su significado más profundo, el problema de su pasado” (Warshow, 2002: 5).

A diferencia de las novelas de Trilling o las películas de Wyler, Chaplin o Rossellini, Warshow descubriría en las películas de gánsters — que aún no habían recibido el nombre de *film noir*— una cualidad mucho más sincera, que compartían con las películas de género y especialmente las del oeste: no apelaban sólo a la experiencia de la realidad del público, sino que, de una manera mucho más inmediata, apelaban a la propia experiencia del género, que “había creado su propio campo de referencia” (Warshow, 2002: 100). Esta referencia genérica falta por completo en las grandes películas de la posguerra y resultaría casi obscena a propósito de *The Illegals* de Meyer Levin, una película documental que registraba la huida de un grupo de judíos desde Polonia hasta Haifa —que quedarían retenidos indefinidamente en Chipre por las tropas británicas—, “sin puesta en escena, sin incidentes, sólo con un destino”. “The Flight from Europe” es tanto una crítica cinematográfica como un estudio sobre el judaísmo en el exilio, que se apoya en la idea de que el espectador es también un superviviente y de que, sin embargo, lo que verdaderamente importa no es tanto sobrevivir como “restablecer la humanidad” (Warshow, 2002: 219). A propósito de este restablecimiento de la humanidad, Warshow escribiría una de las frases más conmovedoras del libro:

Al huir de su pasado, estos judíos están obligados a reconstituirse a partir de la nada, a lo sumo con meros deshechos, una amalgama apresurada y burda de la anticultura de los campos [de concentración] y de la (para ellos) mítica cultura de Palestina. (Warshow, 2002: 217).

A la crítica de la película de Levin (una película con su propia historia de robos y desapariciones, que hoy forma parte de los archivos y museos del Holocausto) le seguiría una crítica de *Dies Irae* de Dreyer, “The Enclosed Image”. La “imagen encerrada” es el nombre que Warshow le da a la paradoja estética que descubre en la película y que adquiere un sentido más profundo si se lee a continuación de la crítica de “The Flight from Europe”. Dreyer trataba de crear un “drama puro” con la sola imagen, de la que estaba excluido, precisamente, el drama humano o el hecho de que los seres humanos viven en el tiempo y, en consecuencia, tienen pasado y futuro. Warshow diría que la imagen sola no basta y que el cine —como luego retomaría Cavell— es un medio esencialmente dramático y no sólo visual. A la fatalidad visual de Dreyer Warshow podía oponer el drama documental de Levin y también la respuesta del espectador. En las películas, diría Warshow del arte del cine, por deseable que sea la respuesta a las complejidades estéticas de la técnica, los valores “puros” no son superiores al “inmenso poder de comunicación del medio cinematográfico”, a “la importancia esencialmente estética del contenido de la película” (Warshow, 2002: 237, 287). Las imágenes puras de Dreyer serían, para Warshow,

casi comparables a las imágenes de violencia de los cómics, y el verdadero problema sería menos un problema de apreciación que de falta de apreciación y de placer.

Ninguna película, escribiría Warshow, “puede desaparecer en la abstracción... La pantalla no permite el vacío”. Lo que la cámara reproduce tiene siempre, en el sentido más literal, “la apariencia de la realidad” (Warshow, 2002: 147). En “The Movie Camera and the American”, que se publicaría en *Commentary* en marzo de 1952, Warshow resumiría el contenido teórico de todas sus críticas cinematográficas anteriores. Es, de hecho, una paráfrasis de “The Anatomy of Falsehood”, a propósito del trabajo de los mismos actores —Fredric March, Dana Andrews— en distintas películas (de *Los mejores años de nuestra vida* a *Muerte de un viajante* y *No quiero decirte adiós*), en las que debían actuar como el “americano representativo” (Warshow, 2002: 157). (En su siguiente crítica cinematográfica, “Father and Son —and the FBI”, Warshow ampliaría parte de la crítica a *No quiero decirte adiós* a propósito de *Mi hijo John* de Leo McCarey.) Warshow analiza tanto el sentimentalismo del público masificado como el idealismo del público educado, la falsedad pesimista y la inocencia, el fracaso secreto y la melancolía serena, la reluctancia a darle al mundo real lo que merecía y las exigencias de ese mismo mundo que constituían “toda nuestra experiencia” (Warshow, 2002: 158). En la contraposición entre Arthur Miller y Samuel Goldwyn, Warshow señalaba que era *No quiero decirte adiós* la que lograba “un contacto inmediato con la realidad material que, en el mundo que conocemos, es la única base posible para la literatura y el drama serios” (Warshow, 2002: 158).

Warshow alcanzaría los límites de la interpretación de la falsedad en “The Idealism of Julius and Ethel Rosenberg”, publicado en *Commentary* en noviembre de 1953, cinco meses después de la ejecución del matrimonio, acusado de entregar secretos nucleares a la URSS. Cualquier lector de *El libro de Daniel* de E. L. Doctorow tendría reparos al ensayo de Warshow y es, sin duda, el texto que incluso sus lectores incondicionales preferirían que no hubiera escrito, a pesar de que no contiene una sola línea argumental que Warshow no hubiera avanzado en sus ensayos anteriores: la “absoluta y dedicada alienación de la verdad y la experiencia” (Warshow, 2002: 51) de los Rosenberg no sería más que el resultado paradigmático de la abdicación de las aspiraciones elementales de toda una generación. Warshow no entraría en ningún momento a considerar si los Rosenberg habían sido juzgados con equidad; se limitaría a leer —como crítico y como ser humano— la edición de su correspondencia de la cárcel, y si bien su valor literario era, obviamente, nulo, la crítica de Warshow y su decepción como ser humano serían análogas a la crítica de la conciencia liberal en *El crisol* de Arthur Miller. En ambos casos se trataba de un juicio convertido en ordalía y en ambos casos Warshow estaría más interesado en la verdad que los supuestos abogados defensores (Anastaplo, 2004: 313-329).

El carácter retrospectivo de la época y de la experiencia de Warshow se resumiría en el último de sus ensayos, “Re-Viewing the Russian Movies”, que quedaría inacabado a su muerte y con el que nuestra lectura debe concluir. Se publicó póstumamente en *Commentary* en octubre de 1955. El ensayo —como el dedicado a su padre— empezaba con una cita terrible de Lev Bronstein, una maldición “a todos los marxistas y a todos aquellos que endurecen y secan las relaciones humanas” (Warshow, 2002: 239). (Warshow citaba a Trotsky por su nombre real, su nombre judío). Todos los temas de Warshow se dan cita en sus páginas: es una crítica cinematográfica o, como diríamos ahora, un estudio sobre cine (“Si hubieran tenido la oportunidad [Eisenstein, Pudovkin y Dovzhenco] habrían hecho un bonito montaje con mi cadáver y le habrían dado significado: su significado y no el mío”, Warshow, 2002: 240); es, también, un ensayo sobre el judaísmo (“Me di cuenta de que podía entender, por primera vez, lo que tiene que haber significado para los judíos vivir entre esos campesinos [Warshow se refiere a la película *La tierra* de Dovzhenco] continuamente a expensas de su rabia”, Warshow, 2002: 251) y, desde luego, un ensayo sobre la realidad de la política sometida al “patetismo y la ironía de aquel enorme fracaso histórico que ahora pesa sobre nosotros tan peligrosamente” (Warshow, 2002: 240). La ironía reobraba sobre el propio Warshow: “Cada destello de entusiasmo de aquella revolución ilumina de golpe la terrible broma de las aspiraciones y de las debilidades humanas, y resonará en nuestros oídos, precisamente de esta forma, hasta que muramos” (Warshow, 2002: 240). Pero, sobre todas las cosas, era una escritura de ensayo sobre la experiencia y la imposibilidad de la experiencia. El tiempo suele poner fin a los libros inacabados. En la última página del ensayo (que no es la última página de *La experiencia inmediata* según se ha editado), Warshow se refiere a una secuencia terrible de *La tierra*. El asesino de Vasili, el campesino progresista, torturado por el remordimiento, confiesa su culpa en el funeral, a oídos de todos los asistentes, que acaban de oír que Vasili era un héroe. Pero nadie le escucha. “El asesino, como todos los enemigos del pueblo, no existe.” (Warshow dice, citando a Orwell, que se ha convertido en una “no-persona”).

Al no lograr atraer la atención, el asesino prosigue su enloquecida huida en la distancia, disminuyendo hasta convertirse en la figura de un insecto en el fondo de la pantalla, bailando frenéticamente hacia delante y hacia atrás, mientras sobre él se levanta el vasto paisaje de la fértil Rusia (Warshow, 2002: 252).

La literatura anterior a la revolución habría puesto al asesino en primer plano. Con su difuminado, el cine liquidaba, sin embargo, el valor de la tradición en la herencia cultural. Warshow habría dicho que referirse con ello a la revolución traicionada era carecer de vocabulario. Cuando *La experiencia inmediata* se publicó por primera vez, en 1962, los tiempos, una vez más, estaban cambiando.

Bibliografía

- Anastaplo, George (2004), *On Trial. From Adam & Eve to O. J. Simpson*, Lanham: Lexington Books.
- Baer, Yitzhak F. (1947), *Galut*, translated by Robert Warshow, New York: Schocken Books.
- Benjamin, Walter (1977), *Erfahrung und Armut*, en *Gesammelte Schriften*, Band II, 1, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- - (1994), *Discursos interrumpidos*, ed. de J. Aguirre, Barcelona: Planeta-Agostini.
- Bloom, Harold (1988), *Jewish Culture and Jewish Identity*, en *Poetics of Influence*, New and Selected Criticism, edited and with an Introduction by John Hollander, New Haven: Henry R. Schwab.
- Cavell, Stanley (1979), *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Enlarged Edition, Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press.
- - (1999), *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, trad. de E. Iriarte, Barcelona: Paidós.
- - (2003), *Finding as Founding: Taking Steps in Emerson's Experience*, en *Emerson's Transcendental Etudes*, ed. by D. Justin Hodge, Stanford: Stanford University Press.
- - (2007), *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*, trad. de J. Alcoriza y A. Lastra, Valencia: Pre-Textos.
- Cohen, Robin (1999), *Global Diaspores. An Introduction*, London: UCL Press.
- Decter, Midge (2002), *Remembering Robert Warshow*, en *Commentary* (April).
- Dupee, Fred W. (1960), *The American Norman Mailer*, en *Commentary*, 29.
- Emerson, Ralph Waldo (1996), *Essays & Poems*, ed. by J. Porte, H. Bloom and P. Kane, College Edition, New York: The Library of America.
- Goodman, Percival and Goodman, Paul (1990), *Communitas. Ways of Livelihood and Means of Life*, Preface by Paul Goldberger, Afterword: *Communitas Revisited* by Paul Goodman, New York: Columbia University Press.
- Gould, Timothy (1999), *Pursuing the Popular*, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57, 2 (Spring).
- Lopate, Phillip (ed.) (2006), *American Movie Critics. An Anthology From the Silents Until Now*, New York: The Library of America.
- Said, Edward W. (1985), *Beginnings. Intention & Method, with an Introduction by Michael Wood*, London: Granta Books.
- - (2001), *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- - (2005), *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, trad. de R. G^a Pérez, Barcelona: Debate.
- Saunders, Frances Stonor (2001), *La CIA y la Guerra Fría Cultural*, trad. de R. Fontes, Barcelona: Debate.

- Strauss, Leo (1997), *Why We Remain Jews*, en *Jewish Philosophy and the Crisis of the Modernity. Essays and Lectures in Modern Jewish Thought*, edited with an Introduction by K. H. Green, Albany: SUNY Press.
- Suárez Sánchez, Juan Antonio (2001), *El desarrollo intelectual de la preguerra a la posguerra: Edmund Wilson, los New York Intellectuals, Kenneth Burke y F. O. Matthiessen*, en Miguel Alfonso, Ricardo (ed.), *Historia de la teoría y la crítica literarias en Estados Unidos*, Madrid: Verbum.
- Warshow, Robert (2001, Second Printing, 2002), *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture, Enlarged Edition, Now with 'Robert Warshow: Life and Works' by David Denby and 'Epilogue: After Half a Century' by Stanley Cavell*, Introduction by Lionel Trilling, Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press. (La primera edición data de 1962, Doubleday, Garden City, NY.)