

Capítulo II

CONTRADICCIONES LATINOAMERICANAS: ¿MODERNISMO SIN MODERNIZACIÓN?

La hipótesis más reiterada en la literatura sobre la modernidad latinoamericana puede resumirse así: hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente. Ya vimos esa posición en las citas de Paz y Cabrujas. Circula en otros ensayos, en investigaciones históricas y sociológicas. Puesto que fuimos colonizados por las naciones europeas más atrasadas, sometidos a la contrarreforma y otros movimientos antimodernos, sólo con la independencia pudimos iniciar la actualización de nuestros países. Desde entonces, hubo olas de modernización.

A fines del XIX y principios del XX, impulsadas por la oligarquía progresista, la alfabetización y los intelectuales europeizados; entre los años veinte y treinta de este siglo por la expansión del capitalismo, el ascenso democratizador de sectores medios y liberales, el aporte de migrantes y la difusión masiva de la escuela, la prensa y la radio; desde los cuarenta, por la industrialización, el crecimiento urbano, el mayor acceso a la educación media y superior, las nuevas industrias culturales.

Pero estos movimientos no pudieron cumplir las operaciones de la modernidad europea. No formaron mercados autónomos

para cada campo artístico, ni consiguieron una profesionalización extensa de artistas y escritores, ni el desarrollo económico capaz de sustentar los esfuerzos de renovación experimental y democratización cultural.

Algunas comparaciones son rotundas. En Francia, el índice de alfabetización, que era de 30 por ciento en el Antiguo Régimen, sube a 90 por ciento en 1890. Los 500 periódicos publicados en París en 1860 se convierten en 2000 para 1890. Inglaterra, a principios del siglo XX, tenía 97 por ciento de alfabetizados; el *Daily Telegraph* duplicó sus ejemplares entre 1860 y 1890, llegando a 300 000; *Alicia en el país de las maravillas* vendió 150 000 copias entre 1865 y 1898. Se crea, de este modo, un doble espacio cultural. Por una parte, el de circulación restringida, con ocasionales ventas numerosas, como la novela de Lewis Carroll, en el que se desarrollan la literatura y las artes; por otro lado, el circuito de amplia difusión, protagonizado en las primeras décadas del siglo XX por los diarios, que inician la formación de públicos masivos para el consumo de textos.

Es muy distinto el caso del Brasil, señala Renato Ortiz.¹ ¿Cómo podían tener los escritores y artistas un público específico si en 1890 había 84 por ciento de analfabetos, en 1920 un 75, y aún en 1940, 57 por ciento? El tiraje medio de una novela era hasta el año 1930 de mil ejemplares. Durante varias décadas más los escritores no pueden vivir de la literatura, deben trabajar como docentes, funcionarios públicos o periodistas, lo cual crea al desarrollo literario relaciones de dependencia respecto de la burocracia estatal y el mercado informacional de masas. Por eso, concluye, en el Brasil no se produce una distinción clara, como en las sociedades europeas, entre la cultura artística y el mercado masivo, ni sus contradicciones adoptan una forma tan antagónica.²

Trabajos sobre otros países latinoamericanos muestran un cuadro semejante o peor. Como la modernización y democratización abarcan a una pequeña minoría, es imposible formar mercados simbólicos donde puedan crecer campos culturales autónomos. Si ser culto en el sentido moderno es, ante todo, ser letrado, en nuestro continente eso era imposible para más de la mitad de la población en 1920. Esa restricción se

¹ Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, Brasiliense, Sao Paulo, 1988, pp. 23-28. En este libro figuran las cifras recién citadas.

² *Idem*, p. 29.

acentuaba en las instancias superiores del sistema educativo, las que verdaderamente dan acceso a lo culto moderno. En los años treinta no llegaban al 10 por ciento los matriculados en la enseñanza secundaria que eran admitidos en la universidad. Una "constelación tradicional de élites", dice Brunner, refiriéndose al Chile de esa época, exige pertenecer a la clase dirigente para participar en los salones literarios, escribir en las revistas culturales y en los diarios. La hegemonía oligárquica se asienta en divisiones de la sociedad que limitan su expansión moderna, "opone al desarrollo orgánico del Estado sus propias limitaciones constitutivas (la estrechez del mercado simbólico y el fraccionamiento hobbesiano de la clase dirigente)".³

Modernización con expansión restringida del mercado, democratización para minorías, renovación de las ideas pero con baja eficacia en los procesos sociales. Los desajustes entre modernismo y modernización son útiles a las clases dominantes para preservar su hegemonía, y a veces no tener que preocuparse por justificarla, para ser simplemente clases dominantes. En la cultura escrita, lo consiguieron limitando la escolarización y el consumo de libros y revistas. En la cultura visual, mediante tres operaciones que hicieron posible a las élites restablecer una y otra vez, ante cada cambio modernizador, su concepción aristocrática: a) espiritualizar la producción cultural bajo el aspecto de "creación" artística, con la consiguiente división entre arte y artesanías; b) congelar la circulación de los bienes simbólicos en colecciones, concentrándolos en museos, palacios y otros centros exclusivos; c) proponer como única forma legítima de consumo de estos bienes esa modalidad también espiritualizada, hierática, de recepción que consiste en contemplarlos.

Si ésta era la cultura visual que reproducían las escuelas y los museos, ¿qué podían hacer las vanguardias? ¿Cómo representar de otro modo —en el doble sentido de convertir la realidad en imágenes y ser representativos de ella— a sociedades heterogéneas, con tradiciones culturales que conviven y se contradicen todo el tiempo, con racionalidades distintas, asumiendo desigualmente por diferentes sectores? ¿Es posible impulsar la modernidad cultural cuando la modernización socio-económica es tan desigual Algunos historiadores del arte conclu-

³ José Joaquín Brunner, "Cultura y crisis de hegemonías", en J. J. Brunner y G. Catalán, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, FLACSO, Santiago de Chile, 1985, p. 32.

yen que los movimientos innovadores fueron "trasplantes", "injertos", desconectados de nuestra realidad. En Europa

...el cubismo y el futurismo corresponden al entusiasmo admirativo de la primera vanguardia ante las transformaciones físicas y mentales provocadas por el primer auge maquinista; el surrealismo es una rebelión contra las alienaciones de la era tecnológica; el movimiento concreto surge junto con la arquitectura funcional y el diseño industrial con intenciones de crear programada e integralmente un nuevo hábitat humano; el informalismo es otra reacción contra el rigor racionalista, el ascetismo y la producción en serie de la era funcional, corresponde a una aguda crisis de valores, al vacío existencial provocado por la segunda guerra mundial [...]. Nosotros hemos practicado todas estas tendencias en la misma sucesión que en Europa, sin haber entrado casi al "reino mecánico" de los futuristas, sin haber llegado a ningún apogeo industrial, sin haber ingresado plenamente en la sociedad de consumo, sin estar invadidos por la producción en serie ni coartados por un exceso de funcionalismo; hemos tenido angustia existencial sin Varsovia ni Hiroshima.⁴

Antes de cuestionar esta comparación, quiero decir que yo también la cité —y extendí— en un libro publicado en 1977.⁵ Entre otros desacuerdos que ahora tengo con ese texto, por los cuales ya no se reedita, están los surgidos de una visión más compleja sobre la modernidad latinoamericana.

¿Por qué nuestros países cumplen mal y tarde con el modelo metropolitano de modernización? ¿Sólo por la dependencia estructural a que nos condena el deterioro de los términos del intercambio económico, por los intereses mezquinos de clases dirigentes que resisten la modernización social y se visten con el modernismo para dar elegancia a sus privilegios? En parte el error de estas interpretaciones surge de medir nuestra modernidad con imágenes optimizadas de cómo sucedió ese proceso en los países centrales. Hay que revisar, primero, si existen tantas diferencias entre la modernización europea y la nuestra. Luego, vamos a averiguar si la visión de una modernidad latinoamericana reprimida y postergada, cumplida con dependencia mecánica de las metrópolis, es tan cierta y tan

⁴ Saúl Yurkievich, "El arte de una sociedad en transformación", en Damián Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, UNESCO-Siglo XXI, México, 1984, 5a. ed., p. 179.

⁵ Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977.

disfuncional como los estudios sobre nuestro "atraso" acosumbran declarar.

CÓMO INTERPRETAR UNA HISTORIA HÍBRIDA

Un buen camino para repensar estas cuestiones pasa por un artículo de Perry Anderson que, sin embargo, al hablar de América Latina, reitera la tendencia a ver nuestra modernidad como un eco diferido y deficiente de los países centrales.⁶ Sostiene que el modernismo literario y artístico europeo tuvo su momento alto en las tres primeras décadas del siglo XX, y luego persistió como "culto" de esa ideología estética, sin obras ni artistas del mismo vigor. La transferencia posterior de la vitalidad creativa a nuestro continente se explicaría porque

...en el tercer mundo, de modo general, existe hoy una especie de configuración que, como una sombra, reproduce algo de lo que antes prevalecía en el primer mundo. Oligarquías precapitalistas de los más variados tipos, sobre todo las de carácter fundiario, son allí abundantes; en esas regiones, donde existe desarrollo capitalista, es, de modo típico, mucho más rápido y dinámico que en las zonas metropolitanas, pero por otro lado está infinitamente menos estabilizado o consolidado; la revolución socialista ronda esas sociedades como permanente posibilidad, ya de hecho realizada en países vecinos —Cuba o Nicaragua, Angola o Vietnam. Fueron estas condiciones las que produjeron las verdaderas obras maestras de los años recientes que se adecuan a las categorías de Berman: novelas como *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, o *Midnight's Children*, de Salman Rushdie, en Colombia o la India, o películas como *Yol*, de Yilmiz Güney, en Turquía.

Es útil esta larga cita porque exhibe la mezcla de observaciones acertadas con distorsiones mecánicas y presurosas desde las que a menudo se nos interpreta en las metrópolis, y que demasiadas veces repetimos como sombras. No obstante, el análisis de Anderson sobre las relaciones entre modernismo y modernidad es tan estimulante que lo que menos nos interesa es criticarlo.

Hay que cuestionar, ante todo, esa manía casi en desuso en los países del tercer mundo: la de hablar del tercer mundo y envolver en el mismo paquete a Colombia, la India y Turquía. La segunda molestia reside en que se atribuya a *Cien años de*

⁶ Perry Anderson, "Modernity and Revolution", citado.

soledad —coquetería deslumbrante con nuestro supuesto realismo maravilloso—, ser el síntoma de nuestro modernismo. La tercera es reencontrar en el texto de Anderson, uno de los más inteligentes que ha dado el debate sobre la modernidad, el rústico determinismo según el cual ciertas condiciones socioeconómicas “produjeron” las obras maestras del arte y la literatura.

Aunque este residuo contamina infecta varios tramos del artículo de Anderson, hay en él exégesis más sutiles. Una es que el modernismo cultural no expresa la modernización económica, como lo demuestra que su propio país, la Inglaterra precursora de la industrialización capitalista, que dominó el mercado mundial durante cien años, “no produjo ningún movimiento nativo de tipo modernista virtualmente significativo en las primeras décadas de este siglo”. Los movimientos modernistas surgen en la Europa continental, no donde ocurren cambios modernizadores *estructurales*, dice Anderson, sino donde existen coyunturas complejas, “la intersección de diferentes temporalidades históricas”. Ese tipo de coyuntura se presentó en Europa “como un campo cultural de fuerza triangulado por tres coordenadas decisivas: a) la codificación de un academicismo altamente formalizado en las artes visuales y en las otras, institucionalizado por Estados y sociedades en los que dominaban clases aristocráticas o terratenientes, superadas por el desarrollo económico pero que aún daban el tono político y cultural antes de la primera guerra mundial; b) la emergencia en esas mismas sociedades de tecnologías generadas por la segunda revolución industrial (teléfono, radio, automóvil, etcétera); c) la proximidad imaginativa de la revolución social, que comenzaba a manifestarse en la revolución rusa y en otros movimientos sociales de Europa occidental.

La persistencia de los *anciens régimes* y del academicismo que los acompañaba proporcionó un conjunto crítico de valores culturales contra los cuales podían medirse las fuerzas insurgentes del arte, pero también en términos de los cuales ellas podían articularse parcialmente a sí mismas.

El antiguo orden, precisamente con lo que aún tenía de aristocrático, ofrecía un conjunto de códigos y recursos a partir de los cuales intelectuales y artistas, aun los innovadores, veían posible resistir las devastaciones del mercado como principio

organizador de la cultura y la sociedad.

Si bien las energías del maquinismo fueron un potente estímulo para la imaginación del cubismo parisense y el futurismo italiano, estas corrientes neutralizaron el sentido material de la modernización tecnológica al abstraer las técnicas y los artefactos de las relaciones sociales de producción. Cuando se observa el conjunto del modernismo europeo, dice Anderson, se advierte que éste floreció en las primeras décadas del siglo en un espacio donde se combinaban “un pasado clásico aún utilizable, un presente técnico aún indeterminado y un futuro político aún imprevisible [...]”. Surgió en la intersección de un orden dominante semiaristocrático, una economía capitalista semiindustrializada y un movimiento obrero semiemergente o semiinsurgente”.

Si el modernismo no es la expresión de la modernización socioeconómica sino *el modo en que las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global*, ¿cuáles son esas temporalidades en América Latina y qué contradicciones genera su cruce? ¿En qué sentido estas contradicciones entorpecieron la realización de los proyectos emancipador, expansivo, renovador y democratizador de la modernidad?

Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, recluso lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales. Los impulsos secularizadores y renovadores de la modernidad fueron más eficaces en los grupos “cultos”, pero ciertas élites preservan su arraigo en las tradiciones hispanico-católicas, y en zonas agrarias también en tradiciones indígenas, como recursos para justificar privilegios del orden antiguo desafiados por la expansión de la cultura masiva.

En casas de la burguesía y de sectores medios con alto nivel educativo de Santiago de Chile, Lima, Bogotá, México y muchas otras ciudades coexisten bibliotecas multilingües y artesanías indígenas, cablevisión y antenas parabólicas con mobiliario colonial, las revistas que informan cómo realizar mejor especulación financiera esta semana con ritos familiares y religiosos centenarios. Ser culto, e incluso ser culto moderno,

implica no tanto vincularse con un repertorio de objetos y mensajes exclusivamente modernos, sino saber incorporar el arte y la literatura de vanguardia, así como los avances tecnológicos, a matrices tradicionales de privilegio social y distinción simbólica.

Esta *heterogeneidad multitemporal* de la cultura moderna es consecuencia de una historia en la que la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo. Hubo rupturas provocadas por el desarrollo industrial y la urbanización que, si bien ocurrieron después que en Europa, fueron más aceleradas. Se creó un mercado artístico y literario a través de la expansión educativa, que permitió la profesionalización de algunos artistas y escritores. Las luchas de los liberales de fines del siglo XIX y los positivistas de principios del XX, —que culminaron en la reforma universitaria de 1918, iniciada en la Argentina y extendida pronto a otros países— lograron una universidad laica y organizada democráticamente antes que en muchas sociedades europeas. Pero la constitución de esos campos científicos y humanísticos autónomos se enfrentaba con el analfabetismo de la mitad de la población, y con estructuras económicas y hábitos políticos premodernos.

Estas contradicciones entre lo culto y lo popular han recibido más importancia en las obras que en las historias del arte y la literatura, casi siempre limitadas a registrar lo que esas obras significan para las élites. La explicación de los desajustes entre modernismo cultural y modernización social, tomando en cuenta sólo la dependencia de los intelectuales hacia las metrópolis, descuida las fuertes preocupaciones de escritores y artistas por los conflictos internos de sus sociedades y por las trabas para comunicarse con sus pueblos.

Desde Sarmiento a Sábato y Piglia, desde Vasconcelos a Fuentes y Monsiváis, las preguntas por lo que significa hacer literatura en sociedades donde no hay un mercado con suficiente desarrollo como para que exista un campo cultural autónomo condicionan las prácticas literarias. En los diálogos de muchas obras, o de un modo más indirecto en la preocupación por cómo narrar, se indaga sobre el sentido del trabajo literario en países con un precario desarrollo de la democracia liberal, con escasa inversión estatal en la producción cultural y científica, donde la formación de naciones modernas no supera las divisiones étnicas, ni la desigual apropiación del patrimonio aparentemente común. Estas cues-

iones no sólo aparecen en los ensayos, en las polémicas entre “formalistas” y “populistas”, y si aparecen es porque son constitutivas de las obras que diferencian a Borges de Arlt, a Paz de García Márquez. Es una hipótesis plausible para la sociología de la lectura que algún día se hará en América Latina pensar que esas preguntas contribuyen a organizar las relaciones de estos escritores con sus públicos.

IMPORTAR, TRADUCIR, CONSTRUIR LO PROPIO

Para analizar cómo esas contradicciones entre modernismo y modernización condicionan las obras y la función sociocultural de los artistas, se precisa una teoría liberada de la ideología del reflejo y de cualquier suposición acerca de correspondencias mecánicas directas entre base material y representaciones simbólicas. Veo un texto inaugural para esa ruptura en el que Roberto Schwarz escribió como introducción a su libro sobre Machado de Assis, *Ao Vencedor as Batatas*, el espléndido artículo “As idéias fora do lugar”.⁷

¿Cómo fue posible que la Declaración de los Derechos del Hombre se transcribiera en parte en la Constitución Brasileña de 1824, mientras seguía existiendo la esclavitud? La dependencia que la economía agraria latifundista tenía del mercado externo hizo llegar a Brasil la racionalidad económica burguesa con su exigencia de hacer el trabajo en un mínimo de tiempo, pero la clase dirigente —que basaba su dominación en el disciplinamiento integral de la vida de los esclavos— prefería extender el trabajo a un máximo de tiempo, y así controlar todo el día de los sometidos. Si deseamos entender por qué esas contradicciones eran “inescenciales” y podían convivir con una exitosa difusión intelectual del liberalismo, dice Schwarz, hay que tomar en cuenta la institucionalización del *favor*.

La colonización produjo tres sectores sociales: el latifundista, el esclavo y el “hombre libre”. Entre los dos primeros, la relación era clara. Pero la multitud de los terceros, ni propietarios ni proletarios, dependía materialmente del favor de un poderoso. A través de ese mecanismo se reproduce un amplio sector de hombres libres; además, el favor se prolonga en otras áreas de la vida social e involucra a los otros dos grupos en la

⁷ Roberto Schwarz, *Ao Vencedor as Batatas*, Duas Cidades, Sao Paulo, 1977, pp. 13-25.

administración y la política, el comercio y la industria. Hasta las profesiones liberales, como la medicina, que en la aceptación europea no debían nada a nadie, en Brasil eran gobernadas por este procedimiento que se constituye "en nuestra mediación casi universal".

El favor es tan antinoderno como la esclavitud, pero "más simpático" y susceptible de unirse al liberalismo por su ingrediente de arbitrio, por el juego fluido de estima y autoestima al que somete el interés material. Es verdad que, mientras la modernización europea se basa en la autonomía de la persona, la universalidad de la ley, la cultura desinteresada, la remuneración objetiva y su ética del trabajo, el favor practica la dependencia de la persona, la excepción a la regla, la cultura interesada y la remuneración a servicios personales. Pero dadas las dificultades para sobrevivir, "nadie en el Brasil tendría la idea o principalmente la fuerza de ser, digamos, un Kant del favor", batiéndose ante las contradicciones que implicaba.

Lo mismo pasaba, agrega Schwarz, cuando se quería crear un Estado burgués moderno sin romper con las relaciones clientelistas; cuando se pegaban papeles decorativos europeos o se pintaban motivos arquitectónicos grecorromanos en paredes de barro; y hasta en la letra del himno de la república, escrita en 1890, plena de emociones progresistas pero despropiciada de su correspondencia con la realidad: "*Nos nem creemos que escravos outrora/Tenha havido em tao nobre país*" (*outrora* era dos años antes, ya que la abolición ocurrió en 1888).

Avanzamos poco si acusamos a las ideas liberales de falsas. ¿Acaso se podía descartarlas? Más interesante es acompañar su juego simultáneo con la verdad y la falsedad. A los principios liberales no se les pide que describan la realidad, sino que den justificaciones prestigiosas para el arbitrio ejercido en los intercambios de favores y para la "coexistencia estabilizada" que permite. Puede parecer disonante que se llame "independencia a la dependencia, utilidad al capricho, universalidad a las excepciones, mérito al parentesco, igualdad al privilegio" para quien cree que la ideología liberal tiene un valor cognoscitivo, pero no para quienes viven constantemente momentos de "prestación y contraprestación —particularmente en el instante clave del reconocimiento recíproco—", porque ninguna de las dos partes está dispuesta a denunciar a la otra, aunque tenga todos los elementos para hacerlo, en nombre de principios abstractos.

Ese modo de adoptar ideas extrañas con un sentido impropio está en la base de gran parte de nuestra literatura y nuestro arte, en el Machado de Assis analizado por Schwarz; en Arlt y Borges, según lo revela Piglia en su examen que luego citaremos; en el teatro de Cabrujas, por ejemplo *El día que me quieras*, cuando hace dialogar en una casa caraqueña de los años treinta a una pareja fanatizada por irse a vivir a un koljós soviético frente a un visitante tan admirado como la revolución rusa: Carlos Gardel.

¿Son estas relaciones contradictorias de la cultura de élite con su sociedad un simple resultado de su dependencia de las metrópolis? En rigor, dice Schwarz, este liberalismo dislocado y desafinado es "un elemento interno y activo de la cultura" nacional, un modo de experiencia intelectual destinado a asumir conjuntamente la estructura conflictiva de la propia sociedad, su dependencia de modelos extranjeros y los proyectos de cambiarla. Lo que las obras artísticas hacen con ese triple condicionamiento —conflictos internos, dependencia exterior y utopías transformadoras—, utilizando procedimientos materiales y simbólicos específicos, no se deja explicar mediante las interpretaciones irracionalistas del arte y la literatura. Lejos de cualquier "realismo maravilloso", que imagina en la base de la producción simbólica una materia informe y desconcertante, 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.

Si pasamos a las artes plásticas encontramos evidencias de que esta inadecuación entre principios concebidos en las metrópolis y la realidad local no siempre es un recurso ornamental de la explotación. La primera fase del modernismo latinoamericano fue promovida por artistas y escritores que regresaban a sus países luego de una temporada en Europa. No fue tanto la influencia directa, trasplantada, de las vanguardias europeas lo que suscitó la veta modernizadora en la plástica del continente, sino las preguntas de los propios latinoamericanos acerca de cómo volver compatibles su experiencia internacional con las tareas que les presentaban sociedades en desarrollo, y en un caso, el mexicano, en plena revolución.

Aracy Amaral hace notar que el pintor ruso Lazar Segall no encuentra eco en el mundo artístico demasiado provinciano de Sao Paulo cuando llega en 1913, pero Oswald de Andrade tuvo

gran repercusión al regresar ese mismo año de Europa con el manifiesto futurista de Marinetti y confrontarse con la industrialización que despega, con los migrantes italianos que se instalan en Sao Paulo. Junto con Mario de Andrade, Anita Malfatti, que vuelve *fauvista* luego de su estadía en Berlín, y otros escritores y artistas, organizan en 1922 la Semana de Arte Moderno, el mismo año en que se celebraba el centenario de la independencia.

Coincidencia sugerente: para ser culto ya no es indispensable imitar, como en el siglo XIX, los comportamientos europeos y rechazar "acomplejadamente nuestras características propias", dice Amaral;⁸ lo moderno se conjuga con el interés por conocer y definir lo brasileño. Los modernistas bebieron en fuentes dobles y enfrentadas: por una parte, la información internacional, sobre todo francesa; por otra, "un nativismo que se evidenciaría en la inspiración y búsqueda de nuestras raíces (también en los años veinte comienzan las investigaciones de nuestro folclor)". Esa confluencia se observa en las *Muchachas de Guaratinguetá*, de Di Cavalcanti, donde el cubismo da el vocabulario para pintar mulatas; también en las obras de Tarsila, que modifican lo que aprendió de Lhote y Léger, imprimiendo a la estética constructiva un color y una atmósfera representativas del Brasil.

En el Perú, la ruptura con el academicismo la hacen en 1929 artistas jóvenes preocupados tanto por la libertad formal como por comentar plásticamente las cuestiones nacionales del momento y pintar tipos humanos que correspondieran al "hombre andino". Por eso los llamaron "indigenistas", aunque iban más allá de la identificación con el folclor. Querían instaurar un nuevo arte, representar lo nacional ubicándolo en el desarrollo estético moderno.⁹

Es significativa la coincidencia de historiadores sociales del arte cuando relatan el surgimiento de la modernización cultural en varios países latinoamericanos. No se trata de un trasplante, sobre todo en los principales plásticos y escritores, sino de reelaboraciones deseosas de contribuir al cambio social. Sus esfuerzos por edificar campos artísticos autónomos, secula-

⁸ Aracy A. Amaral, "Brasil: del modernismo a la abstracción, 1910-1950", en Damián Bayón (ed.), *Arte moderno en América Latina*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 270-281.

⁹ Mirko Lauer, *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, Mosca Azul, Lima, 1976.

rizar la imagen y profesionalizar su trabajo no implica encapsularse en un mundo esteticista, como hicieron algunas vanguardias europeas enemigas de la modernización social. Pero en todas las historias los proyectos creadores individuales tropiezan con el anquilosamiento de la burguesía, la falta de un mercado artístico independiente, el provincianismo (aun en ciudades de punta, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, México), la ardua competencia con academicistas, los resabios coloniales, el indianismo y el regionalismo ingenuos. Ante las dificultades para asumir a la vez las tradiciones indígenas, las coloniales y las nuevas tendencias, muchos sienten lo que Mario de Andrade sintetiza al concluir la década de los veinte: decía que los modernistas eran un grupo "aislado y escudado en su propia convicción".

...el único sector de la nación que hace del problema artístico nacional un caso de preocupación casi exclusiva. A pesar de esto, no representa nada de la realidad brasileña. Está fuera de nuestro ritmo social, fuera de nuestra inconstancia económica, fuera de la preocupación brasileña. Si esta minoría está aclimatada dentro de la realidad brasileña y vive en intimidad con el Brasil, la realidad brasileña, en cambio, no se acostumbró a vivir en intimidad con ella.¹⁰

Informaciones complementarias nos permiten hoy ser menos duros en la evaluación de esas vanguardias. Aun en países donde la historia étnica y gran parte de las tradiciones fueron arrasadas, como en la Argentina, los artistas "adictos" a modelos europeos no son meros imitadores de estéticas importadas, ni pueden ser acusados de desnacionalizar la propia cultura. Ni a la larga resultan siempre las minorías insignificantes que ellos supusieron en sus textos. Un movimiento tan cosmopolita como el de la revista *Martín Fierro* en Buenos Aires, nutrido por el ultraísmo español y las vanguardias francesas e italianas, redefine esas influencias en medio de los conflictos sociales y culturales de su país: la emigración y la urbanización (tan presentes en el primer Borges), la polémica con las autoridades literarias previas (Lugones y la tradición criollista), el realismo social del grupo *Boedo*. Si se pretende seguir empleando

¹⁰ Citado por A. A. Amaral en el artículo mencionado, p. 274.

...la metáfora de la traducción como imagen de la operación intelectual típica de las élites literarias de países capitalistas periféricos respecto de los centros culturales, dicen Altamirano y Sarlo, es necesario observar que suele ser *todo* el campo el que opera como matriz de traducción.¹¹

Por precaria que sea la existencia de este campo, funciona como escena de reelaboración y estructura reordenadora de los modelos externos.

En varios casos, el modernismo cultural, en vez de ser desnaturalizador, ha dado el impulso y el repertorio de símbolos para la construcción de la identidad nacional. La preocupación más intensa por la "brasileñidad" comienza con las vanguardias de los años veinte. "Sólo seremos modernos si somos nacionales", parece su consigna, dice Renato Ortiz. De Oswald de Andrade a la construcción de Brasilia, la lucha por la modernización fue un movimiento por levantar críticamente una nación opuesta a lo que querían las fuerzas oligárquicas o conservadoras y los dominadores externos. "El modernismo es una idea fuera de lugar que se expresa como proyecto."¹²

Después de la revolución mexicana, varios movimientos culturales cumplen simultáneamente una labor modernizadora y de desarrollo nacional autónomo. Retoman el proyecto ateneísta, iniciado durante el porfirismo, con pretensiones a veces desencajadas, por ejemplo cuando Vasconcelos quiere usar la divulgación de la cultura clásica para "redimir a los indios" y liberarlos de su "atraso". Pero el enfrentamiento con la Academia de San Carlos y la inserción en los cambios posrevolucionarios tiene el propósito para muchos artistas de replantear divisiones claves del desarrollo desigual y dependiente: las que oponen el arte culto y el popular, la cultura y el trabajo, la experimentación de vanguardia y la conciencia social. El intento de superar esas divisiones críticas de la modernización capitalista estuvo ligado en México a la formación de la sociedad nacional. Junto a la difusión educativa y cultural de los saberes occidentales en las clases populares, se quiso incorporar el arte y las artesanías mexicanas a un patrimonio que se deseaba común. Rivera, Siqueiros y Orozco propusieron síntesis iconográficas de la identidad nacional inspiradas a la vez en las obras de mayas y aztecas, los retablos

¹¹ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, pp. 88-89.

¹² Renato Ortiz, *op. cit.*, pp. 34-36.

de iglesias, las decoraciones de pulquerías, los diseños y colores de la alfarería poblana, las lacas de Michoacán y los avances experimentales de vanguardias europeas.

Esta reorganización híbrida del lenguaje plástico fue apoyada por cambios en las relaciones profesionales entre los artistas, el Estado y las clases populares. Los murales en edificios públicos, los calendarios, carteles y revistas de gran difusión, fueron resultado de una poderosa afirmación de las nuevas tendencias estéticas dentro del incipiente campo cultural, y de los vínculos novedosos que los artistas fueron creando con los administradores de la educación oficial, con sindicatos y movimientos de base.

La historia cultural mexicana de los años treinta a cincuenta muestra la fragilidad de esa utopía y el desgaste que fue sufriendo a causa de condiciones intra-artísticas y sociopolíticas. El campo plástico, hegemonizado por el realismo dogmático, el contenido previo y la subordinación del arte a la política, pierde su vitalidad y la subordinación del arte a la política. Además, era difícil potenciar la acción social del arte cuando el impulso revolucionario se había "institucionalizado" o sobrevivía escuetamente en movimientos marginales de oposición.

Pese a la singular formación de los campos culturales modernos en México y las oportunidades excepcionales de acompañar con obras monumentales y masivas el proceso transformador, cuando la nueva fase modernizadora irrumpe en los años cincuenta y sesenta, la situación cultural mexicana no era radicalmente distinta de la de otros países de América Latina. Permanece el legado del realismo nacionalista, aunque ya casi no produce obras importantes. Un Estado más rico y estable que el promedio del continente sigue teniendo recursos para construir museos y centros culturales, dar becas y subsidios a intelectuales, escritores y artistas. Pero esos apoyos van diversificándose para fomentar tendencias inéditas. Las principales polémicas se organizan en torno de ejes semejantes a los de otras sociedades latinoamericanas: cómo articular lo local y lo cosmopolita, las promesas de la modernidad y la inercia de las tradiciones; cómo pueden alcanzar los campos culturales mayor autonomía y a la vez volver esa voluntad de independencia compatible con el desarrollo precario del mercado artístico y literario; de qué modo el reordenamiento industrial de la cultura recrea las desigualdades.

Debemos concluir que en ninguna de estas sociedades el

modernismo ha sido la adopción mimética de modelos importados, ni la búsqueda de soluciones meramente formales. Hasta los nombres de los movimientos, observa Jean Franco, muestran que las vanguardias tuvieron un arraigo social: mientras en Europa los renovadores elegían denominaciones que indicaban su ruptura con la historia del arte —impresionismo, simbolismo, cubismo—, en América Latina prefieren llamarse con palabras que sugieren respuestas a factores externos al arte: modernismo, nuevomundismo, indigenismo.¹³

Es verdad que esos proyectos de inserción social se diluyeron parcialmente en academicismos, variantes de la cultura oficial o juegos del mercado, como ocurrió en distintas cuotas con el indigenismo peruano, el muralismo mexicano, y Portinari en Brasil. Pero sus frustraciones no se deben a un destino fatal del arte, ni al desajuste con la modernización socioeconómica. Sus contradicciones y discrepancias internas expresan la heterogeneidad sociocultural, la dificultad de realizarse en medio de los conflictos entre diferentes temporalidades históricas que conviven en un mismo presente. Pareciera entonces que, a diferencia de las lecturas empecinadas en tomar partido por la cultura tradicional o las vanguardias, habría que entender la sinuosa modernidad latinoamericana repensando los modernismos como intentos de intervenir en el cruce de un orden dominante semioligárquico, una economía capitalista semindustrializada y movimientos sociales semitransformadores. El problema no reside en que nuestros países hayan cumplido mal y tarde un modelo de modernización que en Europa se habría realizado impecable, ni consiste tampoco en buscar reactivamente cómo inventar algún paradigma alternativo e independiente, con tradiciones que ya han sido transformadas por la expansión mundial del capitalismo. Sobre todo en el período más reciente, cuando la transnacionalización de la economía y de la cultura nos vuelve “contemporáneos de todos los hombres” (Paz), y sin embargo no elimina las tradiciones nacionales, optar en forma excluyente entre dependencia o nacionalismo, entre modernización o tradicionalidad local, es una simplificación insostenible.

¹³ Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina*, Grijalbo, México, 1986, p. 15.

EXPANSIÓN DEL CONSUMO Y VOLUNTARISMO CULTURAL

Desde los años treinta comienza a organizarse en los países latinoamericanos un sistema más autónomo de producción cultural. Las capas medias surgidas en México a partir de la revolución, las que acceden a la expresión política con el radicalismo argentino, o en procesos sociales semejantes en Brasil y Chile, constituyen un mercado cultural con dinámica propia. Sergio Miceli, que estudió el proceso brasileño, habla del inicio de “la sustitución de importaciones”¹⁴ en el sector editorial. En todos estos países, migrantes con experiencia en el área y productores nacionales emergentes van generando una industria de la cultura con redes de comercialización en los centros urbanos. Junto con la ampliación de los circuitos culturales que produce la alfabetización creciente, escritores, empresarios y partidos políticos estimulan una importante producción nacional.

En la Argentina, las bibliotecas obreras, los centros y ateneos populares de estudio, iniciados por anarquistas y socialistas desde principios del siglo, se expanden en las décadas del veinte y treinta. La editorial Claridad, que publica ediciones de 10 000 a 25 000 ejemplares en esos años, responde a un público en rápido crecimiento y contribuye a la formación de una cultura política, lo mismo que los diarios y revistas que elaboran intelectualmente los procesos nacionales en relación con las tendencias renovadoras del pensamiento internacional.¹⁵

Pero es al comenzar la segunda mitad de este siglo que las élites de las ciencias sociales, el arte y la literatura encuentran signos de firme modernización socioeconómica en América Latina. Entre los años cincuenta y setenta al menos cinco clases de hechos indican cambios estructurales:

a) El despegue de un desarrollo económico más sostenido y diversificado, que tiene su base en el crecimiento de industrias con tecnología avanzada, en el aumento de importaciones industriales y de empleo de asalariados;

b) La consolidación y expansión del crecimiento urbano iniciado en la década de los cuarenta;

¹⁴ Sergio Miceli, *Intelectuales e clase dirigente no Brasil (1920-1945)*, Difel, Sao Paulo-Río de Janeiro, 1979, p. 72.

¹⁵ Luis Alberto Romero, *Libros baratos y cultura de los sectores populares*, CISEA, Buenos Aires, 1986; Emilio J. Corbiere, *Centros de cultura populares*, Centro de Estudios de América Latina, Buenos Aires, 1982.

c) La ampliación del mercado de bienes culturales, en parte por las mayores concentraciones urbanas, pero sobre todo por el rápido incremento de la matrícula escolar en todos los niveles: el analfabetismo se reduce al 10 o 15 por ciento en la mayoría de los países, la población universitaria sube en la región de 250 000 estudiantes en 1950 a 5 380 000 al finalizar la década de los setenta;

d) La introducción de nuevas tecnologías comunicacionales, especialmente la televisión, que contribuyen a la masificación e internacionalización de las relaciones culturales y apoyan la vertiginosa venta de los productos "modernos", ahora fabricados en América Latina: autos, aparatos electrodomésticos, etcétera;

e) El avance de movimientos políticos radicales, que confían en que la modernización pueda incluir cambios profundos en las relaciones sociales y una distribución más justa de los bienes básicos.

Aunque la articulación de estos cinco procesos no fue fácil, como sabemos, hoy resulta evidente que transformaron las relaciones entre modernismo cultural y modernización social, la autonomía y dependencias de las prácticas simbólicas. Hubo una secularización, perceptible en la cultura cotidiana y la cultura política; se crearon carreras de ciencias sociales que sustituyen las interpretaciones ensayísticas, a menudo irracionales, por investigaciones empíricas y explicaciones más consistentes de las sociedades latinoamericanas. La sociología, la psicología y los estudios sobre medios masivos contribuyeron a modernizar las relaciones sociales y la planificación. Aliadas a las empresas industriales, y a los nuevos movimientos sociales, convirtieron en núcleo del sentido común culto la versión estructural-funcionalista de la oposición entre tradiciones y modernidad. Frente a las sociedades rurales regidas por economías de subsistencia y valores arcaicos, predicaban los beneficios de las relaciones urbanas, competitivas, donde prosperaba la libre elección individual. La política desarrollista impulsó este giro ideológico y científico, lo usó para ir creando en las nuevas generaciones de políticos, profesionales y estudiantes el consenso para su proyecto modernizador.

El crecimiento de la educación superior y del mercado artístico y literario contribuyó a profesionalizar las funciones culturales. Aun los escritores y artistas que no llegan a vivir de sus libros y sus cuadros, o sea la mayoría, se van insertando en la docencia o en actividades periodísticas especializadas en

las que se reconoce la autonomía de su oficio. En varias capitales se crean los primeros museos de arte moderno y múltiples galerías que establecen ámbitos específicos para la selección y valoración de los bienes simbólicos. En 1948 nacen los museos de arte moderno de Sao Paulo y Río de Janeiro, en 1956 el de Buenos Aires, en 1962 el de Bogotá y en 1964 el de México.

La ampliación del mercado cultural favorece la especialización, el cultivo experimental de lenguajes artísticos y una mayor sincronía con las vanguardias internacionales. Al ensimismarse el arte culto en búsquedas formales, se produce una separación más brusca entre los gustos de las élites y los de las clases populares y medias controlados por la industria cultural. Si bien ésta es la dinámica de la expansión y segmentación del mercado, los movimientos culturales y políticos de izquierda generan acciones opuestas destinadas a socializar el arte, comunicar las innovaciones del pensamiento a públicos mayoritarios y hacerlos participar de algún modo en la cultura hegemónica.

Se da un enfrentamiento entre la lógica socioeconómica del crecimiento del mercado y la lógica voluntarista del culturalismo político, que fue particularmente dramática cuando se produjo en el interior de un mismo movimiento y hasta de las mismas personas. Quienes estaban realizando la racionalidad expansiva y renovadora del sistema sociocultural eran los mismos que querían democratizar la producción artística. Al tiempo que extremaban las prácticas de diferenciación simbólica —la experimentación formal, la ruptura con saberes comunes—, buscaban fusionarse con las masas. A la noche los artistas iban a los *vernissages* de las galerías de vanguardia en Sao Paulo y Río de Janeiro, a los *happenings* del Instituto de Tella en Buenos Aires; a la mañana siguiente, participaban en las acciones difusoras y "concientizadoras" de los Centros Populares de Cultura o de los sindicatos combativos. Ésta fue una de las escisiones de los años sesenta. La otra, complementaria, fue la creciente oposición entre lo público y lo privado, con la consiguiente necesidad de muchos artistas de dividir su lealtad entre el Estado y las empresas, o entre las empresas y los movimientos sociales.

La frustración del voluntarismo político ha sido examinada en muchos trabajos, pero no sucedió lo mismo con el voluntarismo cultural. Se atribuye su declinación al sofocamiento o a la crisis de las fuerzas insurgentes en que se insertaba, lo

cual es parte de la verdad, pero falta analizar las causas culturales del fracaso de este nuevo intento de articular el modernismo con la modernización.

Una primera clave es la sobreestimación de los movimientos transformadores sin considerar la lógica de desarrollo de los campos culturales. Casi la única dinámica social que se intenta entender en la literatura crítica sobre el arte y la cultura de los años sesenta y principios de los setenta, es la de la dependencia. Se descuida la reorganización que se estaba produciendo desde dos o tres décadas antes en los campos culturales, y en sus relaciones con la sociedad. Esta falla se hace patente al releer ahora los manifestos, los análisis políticos y estéticos, las polémicas de aquella época.

La nueva mirada sobre la comunicación de la cultura que se construye en los últimos años parte de dos tendencias básicas de la lógica social: por una parte, la especialización y estratificación de las producciones culturales; por otra, la reorganización de las relaciones entre lo público y lo privado, en beneficio de las grandes empresas y fundaciones privadas.

Veo el síntoma inicial de la primera línea en los cambios de la política cultural mexicana durante la década de los cuarenta. El Estado que había promovido una integración de lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, impulsa a partir del alemanismo un proyecto en el cual la utopía popular cede a la modernización, la utopía revolucionaria a la planificación del desarrollo industrial. En este periodo, el Estado diferencia sus políticas culturales en relación con las clases sociales: se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), dedicado a la cultura "erudita", y se fundan, casi en los mismos años, el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares y el Instituto Nacional Indigenista. La organización separada de los aparatos burocráticos expresa institucionalmente un cambio de rumbo. Por más que el INBA haya tenido periodos en que buscó deselitizar el arte culto, y algunos organismos dedicados a culturas populares reactivan a veces la ideología revolucionaria de integración policlasista, la estructura escindida de las políticas culturales revela cómo concibe el Estado la reproducción social y la renovación diferencial del consenso.

En otros países la política estatal colaboró del mismo modo con la segmentación de los universos simbólicos. Pero fue el incremento de inversiones diferenciadas en los mercados de élite y de masas lo que más acentuó el alejamiento entre ambos. Aunada a la creciente especialización de los producto-

res y de los públicos, esta bifurcación cambió el sentido de la grieta entre lo culto y lo popular. Ya no se basaba, como hasta la primera mitad del siglo XX, en la separación entre clases, entre élites instruidas y mayorías analfabetas o semianalfabetas. Lo culto pasó a ser un área cultivada por fracciones de la burguesía y de los sectores medios, mientras la mayor parte de las clases altas y medias, y la casi totalidad de las clases populares, iba siendo adscrita a la programación masiva de la industria cultural.

Las industrias culturales proporcionan a la plástica, la literatura y la música una repercusión más extensa que la lograda por las más exitosas campañas de divulgación popular originadas en la buena voluntad de los artistas. La multiplicación de conciertos en peñas folclóricas y actos políticos alcanza un público mínimo en comparación con lo que ofrecen a los mismos músicos los discos, los casetes y la televisión. Los fascículos culturales y las revistas de moda o decoración vendidas en puestos de periódicos y supermercados llevan las innovaciones literarias, plásticas y arquitectónicas a quienes nunca visitan las librerías ni los museos.

Junto con este cambio en las relaciones de la "alta" cultura con el consumo masivo, se modifica el acceso de las diversas clases a las innovaciones de las metrópolis. No es indispensable pertenecer a los clanes familiares de la burguesía o recibir una beca del extranjero para estar enterado de las variaciones del gusto artístico o político. El cosmopolitismo se democratiza. En una cultura industrializada, que necesita expandir constantemente el consumo, es menor la posibilidad de reservar repertorios exclusivos para minorías.¹⁶ No obstante, se renuevan los mecanismos diferenciales cuando diversos sujetos se apropiaban de las novedades.

EL ESTADO CUIDA EL PATRIMONIO, LAS EMPRESAS LO MODERNIZAN

Los procedimientos de distinción simbólica pasan a operar de otro modo. Mediante una doble separación: por una parte, entre lo tradicional administrado por el Estado y lo moderno auspiciado por empresas privadas; por otra, la división entre lo culto moderno o experimental para élites promovido por un

¹⁶ Sobre estas transformaciones casi todo está por ser investigado. Menciono un texto precursor: José Carlos Durand, *Arte, privilegio e distinção*, São Paulo, Perspectiva, 1989.

tipo de empresas y lo masivo organizado por otro tipo de empresas. La tendencia general es que la modernización de la cultura para élites y para masas va quedando en manos de la iniciativa privada.

Mientras el patrimonio tradicional sigue siendo responsabilidad de los Estados, la promoción de la cultura moderna es cada vez más tarea de empresas y organismos privados. De esta diferencia derivan dos estilos de acción cultural. En tanto los gobiernos entienden su política en términos de protección y preservación del patrimonio histórico, las iniciativas innovadoras quedan en manos de la sociedad civil, especialmente de quienes disponen de poder económico para financiar arriesgando. Unos y otros buscan en el arte dos tipos de rédito simbólico: los Estados, legitimidad y consenso al aparecer como representantes de la historia nacional; las empresas, obtener lucro y construir a través de la cultura de punta, renovadora, una imagen "no interesada" de su expansión económica.

Tal como lo analizamos en el capítulo anterior respecto de las metrópolis, la modernización de la cultura visual, que los historiadores del arte latinoamericano suelen concebir sólo como efecto de la experimentación de los artistas, tiene desde hace treinta años una alta dependencia de grandes empresas. Sobre todo por el papel de éstas como mecenas de los productores en el campo artístico o transmisores de esas innovaciones a circuitos masivos a través del diseño industrial y gráfico. Una historia de las contradicciones de la modernidad cultural en América Latina tendría que mostrar en qué medida fue obra de esa política con tantos rasgos premodernos, que es el mecenazgo. Habría que partir de las subvenciones con que la oligarquía de fines del siglo XIX y de la primera mitad del XX apoyó a artistas y escritores, ateneos, salones literarios y plásticos, conciertos y asociaciones musicales. Pero el periodo decisivo es el de los años sesenta. La burguesía industrial acompaña la modernización productiva y la introducción de nuevos hábitos en el consumo que ella misma impulsa, con fundaciones y centros experimentales destinados a conquistar para la iniciativa privada el papel protagónico en el reordenamiento del mercado cultural. Algunas de estas acciones fueron promovidas por empresas transnacionales y llegaron como exportación de corrientes estéticas de la posguerra, nacidas en las metrópolis, sobre todo en los Estados Unidos. Se justifican por eso, las críticas a nuestra dependencia multiplicadas en los

sesenta, entre las que sobresalen los estudios de Shifra Goldman. Documentada en las fuentes norteamericanas, supo ver cómo se articularon los grandes consorcios (Esso, Standard Oil, Shell, General Motors) con museos, revistas, artistas, críticos norteamericanos y latinoamericanos, para difundir en nuestro continente una experimentación formal "despolitizada" que reemplazara al realismo social.¹⁷ Pero las interpretaciones de la historia que ponen todo el peso en las intenciones conspirativas y las alianzas maquiavélicas de los dominadores empobrecen la complejidad y los conflictos de la modernización.

En esos años estaba ocurriendo en los países latinoamericanos la transformación radical de la sociedad, la educación y la cultura que resumimos en las páginas precedentes. La adopción en la producción artística de nuevos materiales (acrílico, plástico, poliéster) y procedimientos constructivos (técnicas lumínicas y electrónicas, multiplicación seriada de las obras) no era simple imitación del arte de las metrópolis, pues tales materiales y tecnologías estaban siendo incorporados a la producción industrial, y por tanto a la vida y el gusto cotidianos en los países latinoamericanos. Lo mismo podemos decir de los nuevos iconos de la plástica de vanguardias: televisores, ropa de moda, personajes de la comunicación masiva.

Estos cambios materiales, formales e iconográficos se consolidaron con la aparición de nuevos espacios de exhibición y valoración de la producción simbólica. En la Argentina y el Brasil eran desplazadas las instituciones representativas de la oligarquía agroexportadora —las academias, las revistas y los diarios tradicionales— y ganaban espacio el Instituto di Tella, la Fundación Matarazzo, semanarios sofisticados como *Primera Plana*. Se constituía un nuevo sistema de circulación y valoración que, a la vez que proclamaba más autonomía para la experimentación artística, la mostraba como parte del proceso general de modernización industrial, tecnológica y del entorno cotidiano, conducido por los empresarios que manejaban esos institutos y fundaciones.¹⁸

En México la acción cultural de la burguesía modernizadora

¹⁷ Shifra M. Goldman, *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*, Universidad de Texas, Austin y Londres, 1977, especialmente los caps. 2 y 3.

¹⁸ Estudiamos extensamente este proceso en la Argentina en *La producción simbólica*, Siglo XXI, 4a. ed., México, 1988, especialmente el capítulo "Estrategias simbólicas del desarrollismo económico".

y de los artistas de vanguardia no surge en oposición a la oligarquía tradicional, marginada al comienzo del siglo por la revolución, sino contradiciendo el nacionalismo realista de la escuela mexicana auspiciado por el Estado posrevolucionario. La polémica fue áspere y larga entre quienes detentaban la hegemonía del campo plástico y los nuevos pintores (Tamayo, Cuevas, Gironella, Vlady), empeñados en renovar la figura-ción.¹⁹ Pero la calidad de los últimos y el anquilosamiento de los primeros consiguieron que las nuevas corrientes fueran reconocidas en galerías, espacios culturales privados y por el propio aparato estatal que comenzó a incluirlas en su política. A la creación del Museo de Arte Moderno en 1964, se agregaron otras instancias oficiales de consagración: las vanguardias fueron recibiendo premios, exhibiciones nacionales y extranjeras promovidas por el gobierno y encargos de obras públicas.

Hasta mediados de la década de los setenta, en México el patrocinio estatal y el privado del arte estuvieron equilibrados. Pese a la insuficiencia de ambos auspicios en relación con las demandas de los productores, ese equilibrio da al campo artístico un perfil menos dependiente del mercado que en países como Colombia, Venezuela, Brasil o la Argentina. A fines de los setenta, pero especialmente a partir de la crisis económica de 1982, las tendencias neoconservadoras que adelgazan el Estado y clausuran las políticas desarrollistas de modernización aproximan a México a la situación del resto del continente. Así como se transfiere a las empresas privadas amplios sectores de la producción, hasta entonces bajo control del poder público, se sustituye un tipo de hegemonía, basado en la subordinación de las diferentes clases a la unificación nacionalista del Estado por otro en el que las empresas privadas aparecen como promotoras de la cultura de todos los sectores.

La competencia cultural de la iniciativa privada con el Estado se concentra en un gran complejo empresarial: Televisa. Esta empresa maneja cuatro canales de televisión nacionales con múltiples repetidoras en México y los Estados Unidos, productoras y distribuidoras de video, editoriales, radios, museos en los que se exhibe arte culto y popular: hasta 1986

¹⁹ Destacamos en la bibliografía sobre este período la documentación y el análisis presentados en el libro de Rita Eder, *Gironella*, UNAM, México, 1981, especialmente los caps. 1 y 2.

el Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo y ahora el Centro Cultural de Arte Contemporáneo. Esta acción tan diversificada, pero bajo una administración monopólica, estructura las relaciones entre los mercados culturales. Dijimos que, de los años cincuenta a los setenta, la fractura entre la cultura de élites y la de masas había sido ahondada por las inversiones de distintos tipos de capital y la creciente especialización de los productores y los públicos. En los ochenta, las macroempresas se apropiaron a la vez de la programación cultural para élites y para el mercado masivo. Algo semejante ha ocurrido en Brasil con la Rede Globo, dueña de circuitos televisivos, radios, telenovelas nacionales y para exportación, y creadora de una nueva mentalidad empresarial hacia la cultura, que establece relaciones altamente profesionalizadas entre artistas, técnicos, productores y público.

La posesión simultánea por parte de estas empresas de grandes salas de exposición, espacios publicitarios y críticos en cadenas de tv y radio, en revistas y otras instituciones, les permite programar acciones culturales de vasta repercusión y alto costo, controlar los circuitos por los que serán comunicadas, las críticas, y hasta cierto punto la descodificación que harán los distintos públicos.

¿Qué significa este cambio para la cultura de élite? Si la cultura moderna se realiza al autonomizar el campo formado por los agentes específicos de cada práctica —en el arte: los artistas, las galerías, los museos, los críticos y el público—, las fundaciones mecenas omniscopivas atacan algo central de ese proyecto. Al subordinar la interacción entre los agentes del campo artístico a una sola voluntad empresarial, tienden a neutralizar el desarrollo autónomo del campo. En cuanto a la cuestión de la dependencia cultural, si bien la influencia imperial de las empresas metropolitanas no desaparece, el enorme poder de Televisa, Rede Globo y otros organismos latinoamericanos está cambiando la estructura de nuestros mercados simbólicos y su interacción con los de los países centrales.

Un caso notable de esta evolución de monopolios mecenas lo constituye la institución casi unipersonal dirigida por Jorge Glusberg, el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires. Dueño de una de las mayores empresas de artefactos luminícos en la Argentina, Modulor, dispone de recursos para financiar las actividades del Centro, de los artistas que reúne (el Grupo de los Trece al principio, Grupo CAYC después) y de otros que

exponen en esta institución o son llevados por ella al extranjero. Glusberg paga los catálogos, la propaganda, los fletes de las obras y a veces los materiales, si los artistas carecen de medios. Establece así una tupida red de lealtades profesionales y profesionales con artistas, arquitectos, urbanistas y críticos.

Además, el CAYC actúa como centro interdisciplinario que combina a estos especialistas con comunicadores, semiólogos, sociólogos, tecnólogos y políticos, lo cual le da gran versatilidad para insertarse en distintos campos de la producción cultural y científica argentina, así como para vincularse con institutos de avanzada internacional (sus catálogos suelen publicarse en español e inglés). Desde hace dos décadas suelen organizando en Europa y los Estados Unidos muestras anuales de artistas argentinos. También hace exhibiciones de artistas extranjeros y coloquios en Buenos Aires, en los que participan críticos resonantes (Umberto Eco, Giulio Carlo Argan, Pierre Restany, etcétera). Al mismo tiempo, Glusberg ha desplegado una acción crítica múltiple, que abarca casi todos los catálogos del CAYC, la dirección de páginas de arte y arquitectura en los principales diarios (*La Opinión*, luego *Clarín*) y artículos en revistas internacionales de ambas especialidades, donde publica la labor del Centro y sugiere lecturas del arte solidarias con las propuestas de las exposiciones. Un recurso clave para mantener esta acción multimedia ha sido el control permanente que Glusberg ha tenido como presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte, y como vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos.

Mediante este manejo de varios campos culturales (arte, arquitectura, prensa, instituciones asociativas), y sus vínculos con fuerzas económicas y políticas, el CAYC logró durante veinte años una asombrosa continuidad en un país donde un solo gobierno constitucional pudo terminar su mandato en las últimas cuatro décadas. También parece consecuencia de su control sobre tantas instancias de la producción y la circulación artística que dicho Centro no haya recibido más que críticas confidenciales, ninguna que lo cuestionara seriamente al punto de disminuir su reconocimiento en el país, pese a haber pasado al menos por tres etapas contradictorias.

En la primera, de 1971 a 1974, desplegó una acción plural con artistas y críticos de diversas orientaciones. Su trabajo contribuyó a la innovación estética autónoma al auspiciar experiencias que aún carecían de valor en el mercado artístico, como las conceptualistas. En algunos casos buscó a un público

amplio, por ejemplo con las exposiciones planeadas en plazas de Buenos Aires, de las cuales sólo se cumplió una en 1972, que fue reprimida por la policía. A partir de 1976, Glusberg cambió su línea de trabajo. Tuvo excelentes relaciones con el gobierno militar establecido desde ese año hasta 1983, como se comprueba, por ejemplo, en la promoción oficial que recibían sus exhibiciones, y el telegrama del presidente, el general Videla, que lo felicitaba por haber ganado en 1977 el premio de la XIV Bienal de Sao Paulo, al que contestó comprometiéndose ante él a "representar el humanismo del arte argentino en el exterior". La tercera etapa se abre en diciembre de 1983, a la semana siguiente de acabar la dictadura y asumir el gobierno Alfonsín, cuando Glusberg organizó en el CAYC y otras galerías de Buenos Aires las Jornadas por la Democracia.²⁰

En la década de los sesenta, la creciente importancia de los galeristas y *marchands* llevó a hablar en la Argentina de "un arte de difusores" para aludir a la intervención de estos agentes en el proceso social en que se constituyen los significados estéticos.²¹ Las fundaciones recientes abarcan mucho más, pues no actúan sólo en la circulación de las obras, sino que reformulan las relaciones entre artistas, intermediarios y público. Para conseguirlo, subordinan a una o pocas figuras poderosas las interacciones y los conflictos entre los agentes que ocupan diversas posiciones en el campo cultural. Se pasa así de una estructura en la que los vínculos horizontales, las luchas por la legitimidad y la renovación, se efectuaban con criterios predominantemente artísticos y constituían la dinámica autónoma de los campos culturales, a un sistema piramidal en el que las líneas de fuerza se ven obligadas a converger bajo la voluntad de mecenas o empresarios privados. La innovación estética se convierte en un juego dentro del mercado simbólico internacional, donde se diluyen, tanto como en las artes más dependientes de las tecnologías avanzadas y "universales" (cine, televisión, video), los perfiles nacionales

²⁰ Los juicios sobre el CAYC y sobre Glusberg están divididos entre los artistas y críticos, según se aprecia en la investigación de Luz M. García, M. Eleña Crespo y M. Cristina López, *CAYC*, realizada en la Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad Nacional de Rosario, 1987.

²¹ Marta F. de Slemenson y Germán Kratochwill, "Un arte de difusores. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público", en J. F. Marsal y otros, *El intelectual latinoamericano*, Edit. del Instituto, Buenos Aires, 1970.

que fueron preocupación de algunas vanguardias hasta mediados de este siglo. Si bien la tendencia internacionalizante ha sido propia de las vanguardias, mencionamos que algunas unieron su búsqueda experimental en los materiales y lenguajes con el interés por redefinir críticamente las tradiciones culturales desde las cuales se expresaban. Este interés decae ahora por una relación más mimética con las tendencias hegemónicas en el mercado internacional.

En una serie de entrevistas que realizamos con plásticos argentinos y mexicanos acerca de lo que debe hacer un artista para vender y ser reconocido, aparecieron, ante todo, insistentes referencias a la depresión del mercado latinoamericano de los años ochenta y a la "inestabilidad" a que están sometidos los artistas, tanto por la obsolescencia continua de las corrientes estéticas como por la variabilidad económica de la demanda. En esas condiciones, es muy fuerte la presión para sintonizar con el estilo acrítico y lúdico, sin preocupaciones sociales ni audacias estéticas, "sin demasiadas estridencias, elegante, no muy apasionado" del arte de este fin de siglo. Los más exitosos señalan que una obra de repercusión debe basarse tanto en hallazgos o aciertos plásticos como en recursos periodísticos, publicitarios, indumentarias, viajes, abultadas cuentas telefónicas, seguimiento de revistas y catálogos internacionales. Hay quienes se resisten a que las implicaciones extraestéticas ocupen el lugar principal, pero aún así dicen que esos recursos complementarios son indispensables.

Ser artista o escritor, producir obras significativas en medio de esta reorganización de la sociedad global y de los mercados simbólicos, comunicarse con públicos amplios, se ha vuelto mucho más complicado. Del mismo modo que los artesanos o productores populares de cultura, según veremos luego, no pueden ya referirse sólo a su universo tradicional, los artistas tampoco logran realizar proyectos reconocidos socialmente si se encierran en su campo. Lo popular y lo culto, mediados por una reorganización industrial, mercantil y espectacular de los procesos simbólicos, requieren nuevas estrategias.

Al llegar a la década del noventa, es innegable que América Latina si se ha modernizado. Como sociedad y como cultura: el modernismo simbólico y la modernización socioeconómica no están ya tan divorciados. El problema reside en que la modernización se produjo de un modo distinto al que esperáramos en decenios anteriores. En esta segunda mitad del siglo, la modernización no la hicieron tanto los Estados sino la

iniciativa privada. La "socialización" o democratización de la cultura ha sido lograda por las industrias culturales —en manos casi siempre de empresas privadas— más que por la buena voluntad cultural o política de los productores. Sigue habiendo desigualdad en la apropiación de los bienes simbólicos y en el acceso a la innovación cultural, pero esa desigualdad ya no tiene la forma simple y polar que creímos encontrarle cuando dividíamos cada país en dominantes y dominados, o el mundo en imperios y naciones dependientes. Después de este seguimiento de los cambios estructurales, hay que averiguar cómo reubican sus prácticas diversos actores culturales —productores, intermediarios y públicos— ante tales contradicciones de la modernidad, o cómo imaginan que podrían hacerlo.