

Culturas híbridas

Néstor García Canclini

Culturas híbridas

Estrategias para entrar
y salir de la modernidad

Nueva edición

 PAIDÓS

Buenos Aires • Barcelona • México

Cubierta de Mario Eskenazi

1ª edición 1990, Editorial Grijalbo

1ª edición actualizada 2001, Editorial Paidós

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

© 2001 exclusivos de edición para todos los países de habla hispana excepto México y Colombia
Editorial Paidós SAICF
Defensa 599, Buenos Aires
E-mail: paidosliterario@ciudad.com.ar
Ediciones Paidós Ibérica SA
Mariano Cubí, 92, Barcelona

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723
Impreso en la Argentina. Printed in Argentina

Impreso en Verlap
Comandante Spurr 653, Avellaneda, en marzo de 2001

ISBN 950-12-5487-9

SUMARIO

Introducción a la nueva edición. Las culturas híbridas en tiempos globalizados	13
Entrada	35
Ni culto, ni popular, ni masivo	37
La modernidad después de la posmodernidad	40
Agradecimientos	47
1. De las utopías al mercado	51
¿La imaginación emancipada?	51
Acabaron las vanguardias artísticas, quedan los rituales de innovación	60
Fascinados con lo primitivo y lo popular	67
El arte culto ya no es un comercio minorista	71
La estética moderna como ideología para consumidores	77
2. Contradicciones latinoamericanas: ¿modernismo sin modernización? ..	81
Cómo interpretar una historia híbrida	84
Importar, traducir, construir lo propio	87
Expansión del consumo y voluntarismo cultural	94
El Estado cuida el patrimonio, las empresas lo modernizan	98
3. Artistas, intermediarios y público: ¿innovar o democratizar?	107
De Paz a Borges: comportamientos ante el televisor	107
El laboratorio irónico	117
La modernidad de los receptores	137
¿Cultura para todos?	149
4. El porvenir del pasado	157
Fundamentalistas y modernizadores ante el patrimonio histórico ...	157
La teatralización del poder	159

¿Son posibles los museos nacionales después de la crisis del nacionalismo?	165
Para qué sirven los ritos: identidad y discriminación	182
Hacia una teoría social del patrimonio	186
5. La puesta en escena de lo popular	195
El folclor: invención melancólica de las tradiciones	197
Culturas populares prósperas	202
Reconversión hegemónica y reconversión popular	222
Artes <i>vs.</i> artesanías	225
Antropología <i>vs.</i> sociología	229
6. Popular, popularidad: de la representación política a la teatral	237
Comunicaciones: la construcción del espectador	239
Populismo: la simulación del actor	244
Hacia una investigación transdisciplinaria	250
¿Definición científica o teatral de lo popular?	256
7. Culturas híbridas, poderes oblicuos	259
Del espacio público a la teleparticipación	260
Memoria histórica y conflictos urbanos	265
Descoleccionar	276
Desterritorializar	281
Intersecciones: de lo moderno a lo posmoderno	297
Géneros impuros: <i>graffiti</i> e historietas	306
Poderes oblicuos	314
Salida	319
Entrar o salir	321
Dónde invertir	323
Cómo invertir	327
Mediaciones y democratización	332
Bibliografía	337
Índice analítico	347

Para Teresa y Julián

*La vida personal, la expresión, el conocimiento
y la historia avanzan oblicuamente, y no direc-
tamente, hacia fines o hacia conceptos. Lo que
se busca demasiado deliberadamente, no se
consigue.*

MAURICE MERLAU-PONTY

Introducción a la nueva edición

LAS CULTURAS HÍBRIDAS EN TIEMPOS GLOBALIZADOS

¿Cómo saber cuándo cambia una disciplina o un campo del conocimiento? Una manera de responder es: cuando algunos conceptos irrumpen con fuerza, desplazan a otros o exigen reformularlos. Esto es lo que ha sucedido con el "diccionario" de los estudios culturales. Aquí me propongo discutir en qué sentido puede afirmarse que hibridación es uno de esos términos detonantes.

Voy a ocuparme de cómo los estudios sobre hibridación modificaron el modo de hablar sobre identidad, cultura, diferencia, desigualdad, multiculturalidad, y sobre parejas organizadoras de los conflictos en las ciencias sociales: tradición/modernidad, norte/sur, local/global. ¿Por qué la cuestión de lo híbrido adquiere últimamente tanto peso si es una característica antigua del desarrollo histórico? Podría decirse que existen antecedentes desde que comenzaron los intercambios entre sociedades, y de hecho Plinio el Viejo mencionó la palabra al referirse a los migrantes que llegaban a Roma en su época. Varios historiadores y antropólogos mostraron el papel clave del mestizaje en el Mediterráneo desde los tiempos clásicos de Grecia (Laplantine-Nouss), y otros recurren específicamente al término hibridación para identificar lo que sucedió desde que Europa se expandió hacia América (Bernand; Gruzinski). Mijail Bajtin lo usó para caracterizar la coexistencia, desde el comienzo de la modernidad, de lenguajes cultos y populares.

Sin embargo es en la década final del siglo XX cuando más se extiende el análisis de la hibridación a diversos procesos culturales. Pero también se discute el valor de ese concepto. Se lo usa para describir procesos interétnicos y de descolonización (Bhabha; Young), globalizadores (Hannerz) viajes y cruces de fronteras (Clifford), fusiones artísticas, literarias y comunicacionales (De la Campa; Hall; Martín Barbero; Papastergiadis; Werbner). No faltan estudios sobre cómo se hibridan gastronomías de distintos orígenes en la comida de un país (Archetti), ni de la asociación de instituciones públicas y corporaciones privadas, de la museografía occidental y las tradiciones periféricas en las exposiciones universales (Harvey). Esta nueva introducción tiene el propósito de valorar estos usos diseminados y las principales posiciones presentadas.

En la medida en que, según escribió Jean Franco, "*Culturas híbridas* es un libro en búsqueda de un método" para "no encorsetarnos en falsas oposiciones tales como alto y popular, urbano o rural, moderno o tradicional" (Franco, 1992), esa expansión de los estudios exige entrar en las nuevas avenidas del debate.

Asimismo, trataré algunas de las objeciones dirigidas por razones epistemológicas y políticas al concepto de hibridación. En cuanto al estatuto científico de esta noción, la deslindaré de su uso en biología con el fin de considerar específicamente las contribuciones y las dificultades que presenta en las ciencias sociales. Respecto de su aportación al pensamiento político, ampliaré el análisis ya realizado en el libro argumentando por qué la hibridación no es sinónimo de fusión sin contradicciones, sino que puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto generadas en la interculturalidad reciente y en medio de la decadencia de proyectos nacionales de modernización en América latina. Tenemos que responder a la pregunta de si el acceso a mayor variedad de bienes facilitado por los movimientos globalizadores democratiza la capacidad de combinarlos y de desarrollar una multiculturalidad creativa.

LAS IDENTIDADES REPENSADAS DESDE LA HIBRIDACIÓN

Hay que comenzar discutiendo si *híbrido* es una buena o una mala palabra. No basta que sea muy usada para que la consideremos respetable. Por el contrario, su profuso empleo favorece que se le asignen significados discordantes. Al trasladarla de la biología a análisis socioculturales ganó campos de aplicación, pero perdió univocidad. De ahí que algunos prefieran seguir hablando de sincretismo en cuestiones religiosas, de mestizaje en historia y antropología, de fusión en música. ¿Cuál es la ventaja, para la investigación científica, de recurrir a un término cargado de equívocidad?

Encaremos, entonces, la discusión epistemológica. Quiero reconocer que ese aspecto fue insuficientemente tratado en mi libro *Culturas híbridas*. Los debates que hubo sobre esas páginas, y sobre los trabajos de otros autores, citados en este nuevo texto, me permiten ahora elaborar mejor la ubicación y el estatuto del concepto de hibridación en las ciencias sociales.

Parto de una primera definición: *entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas*. A su vez, cabe aclarar que las estructuras llamadas discretas fueron resultado de hibridaciones, por lo cual no pueden ser consideradas fuentes puras. Un ejemplo: hoy se debate si el *spanglish*, nacido en las comunidades latinas de Estados Unidos y extendido por Internet a todo el mundo, puede ser aceptado, enseñado en cátedras universitarias, como ocurre en el Amherst

College de Massachusetts, y objeto de diccionarios especializados (Stavans). Como si el español y el inglés fueran idiomas no endeudados con el latín, el árabe y las lenguas precolombinas. Si no reconociéramos la larga historia impura del castellano y extirpáramos los términos de raíz árabe, nos quedaríamos sin alcachofas, alcaldes, almohadas ni algarabía. Una manera de describir este tránsito de lo discreto a lo híbrido, y a nuevas formas discretas, es la fórmula "ciclos de hibridación" propuesta por Brian Stross, según la cual en la historia pasamos de formas más heterogéneas a otras más homogéneas, y luego a otras relativamente más heterogéneas, sin que ninguna sea "pura" o plenamente homogénea.

La multiplicación espectacular de hibridaciones durante el siglo XX no facilita precisar de qué se trata. ¿Se pueden colocar bajo un solo término hechos tan variados como los casamientos mestizos, la combinación de ancestros africanos, figuras indígenas y santos católicos en el umbanda brasileño, los *collages* publicitarios de monumentos históricos con bebidas y coches deportivos? Algo frecuente como la fusión de melodías étnicas con música clásica y contemporánea o con el jazz y la salsa puede ocurrir en fenómenos tan diversos como la chicha, mezcla de ritmos andinos y caribeños; la reinterpretación jazzística de Mozart hecha por el grupo afrocubano Irakere; las reelaboraciones de melodías inglesas e hindúes efectuadas por los Beatles, Peter Gabriel y otros músicos. Los artistas que exacerbaban estos cruces y los convierten en ejes conceptuales de sus trabajos no lo hacen en condiciones ni con objetivos semejantes. Antoni Muntadas, por ejemplo, tituló *Híbridos* el conjunto de proyectos exhibidos en 1988 en el Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid. En esa ocasión insinuó, mediante fotos, los desplazamientos ocurridos entre el antiguo uso de ese edificio como hospital y el destino artístico que ahora tiene. Otra vez, creó un sitio web, *hybridspace*, en el que exploraba contaminaciones entre imágenes arquitectónicas y mediáticas. Gran parte de su producción resulta del cruce multimedia y multicultural: la prensa y la publicidad callejera insertadas en la televisión, o los últimos diez minutos de la programación televisiva de Argentina, Brasil y Estados Unidos mostrados simultáneamente, y seguidos de un plano-secuencia que contrasta la diversidad de la calle en esos países con la homogeneización televisiva.

¿Cuál es la utilidad de unificar bajo un solo término experiencias y dispositivos tan heterogéneos? ¿Conviene designarlos con la palabra *híbrido*, cuyo origen biológico ha llevado a que algunos autores adviertan sobre el riesgo de traspasar a la sociedad y la cultura la esterilidad que suele asociarse a ese término? Quienes hacen esta crítica recuerdan el ejemplo infecundo de la mula (Cornejo Polar, 1997). Aun cuando se encuentra esta objeción en textos recientes, se trata de la prolongación de una creencia del siglo XIX cuando la hibridación era considerada con desconfianza al suponer que perjudicaría el desarrollo social. Desde que en

1870 Mendel mostró el enriquecimiento producido por cruces genéticos en botánica abundan las hibridaciones fértiles para aprovechar características de células de plantas diferentes a fin de mejorar su crecimiento, resistencia, calidad, y el valor económico y nutritivo de alimentos derivados de ellas (Olby; Callender). La hibridación de café, flores, cereales y otros productos acrecienta la variedad genética de las especies y mejora su sobrevivencia ante cambios de hábitat o climáticos.

De todas maneras, uno no tiene por qué quedar cautivo en la dinámica biológica de la cual toma un concepto. Las ciencias sociales han importado muchas nociones de otras disciplinas sin que las invaliden las condiciones de uso en la ciencia de origen. Conceptos biológicos como el de reproducción fueron reelaborados para hablar de reproducción social, económica y cultural: el debate efectuado desde Marx hasta nuestros días se establece en relación con la consistencia teórica y el poder explicativo de ese término, no por una dependencia fatal del uso que le asignó otra ciencia. Del mismo modo, las polémicas sobre el empleo metafórico de conceptos económicos para examinar procesos simbólicos, como lo hace Pierre Bourdieu al referirse al *capital* cultural y los *mercados* lingüísticos, no tiene que centrarse en la migración de esos términos de una disciplina a otra sino en las operaciones epistemológicas que sitúen su fecundidad explicativa y sus límites en el interior de los discursos culturales: ¿permiten o no entender mejor algo que permanecía inexplicado?

La construcción lingüística (Bajtín; Bhabha) y social (Friedman; Hall; Papastergiadis) del concepto de hibridación ha colaborado para salir de los discursos biologicistas y esencialistas de la identidad, la autenticidad y la pureza cultural. Contribuye a identificar y explicar múltiples alianzas fecundas: por ejemplo, del imaginario precolombino con el novohispano de los colonizadores y luego con el de las industrias culturales (Bernand; Gruzinski), de la estética popular con la de los turistas (De Grandis), de las culturas étnicas nacionales con las de las metrópolis (Bhabha), y con las instituciones globales (Harvey). Los pocos fragmentos escritos de una historia de las hibridaciones han puesto en evidencia la productividad y el poder innovador de muchas mezclas interculturales.

¿Cómo fusiona la hibridación estructuras o prácticas sociales discretas para generar nuevas estructuras y nuevas prácticas? A veces esto ocurre de modo no planeado, o es resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos y de intercambio económico o comunicacional. Pero a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva. No solo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico. Se busca *reconvertir* un patrimonio (una fábrica, una capacitación profesional, un conjunto de saberes y técnicas) para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado. Aclaremos el significado cultural de reconversión: se utiliza este término para explicar las estrategias mediante las cuales un

pintor se convierte en diseñador, o las burguesías nacionales adquieren los idiomas y otras competencias necesarias para reinvertir sus capitales económicos y simbólicos en circuitos transnacionales (Bourdieu). También se encuentran estrategias de reconversión económica y simbólica en sectores populares: los migrantes campesinos que adaptan sus saberes para trabajar y consumir en la ciudad, o vinculan sus artesanías con usos modernos para interesar a compradores urbanos; los obreros que reformulan su cultura laboral ante las nuevas tecnologías productivas; los movimientos indígenas que reinsertan sus demandas en la política transnacional o en un discurso ecológico, y aprenden a comunicarlas por radio, televisión e Internet. Por tales razones, sostengo que el objeto de estudio no es la hibridez, sino los procesos de hibridación. El análisis empírico de estos procesos, articulados a estrategias de reconversión, muestra que la hibridación interesa tanto a los sectores hegemónicos como a los populares que quieren apropiarse los beneficios de la modernidad.

Estos procesos incansables, variados, de hibridación llevan a relativizar la noción de identidad. Cuestionan, incluso, la tendencia antropológica y de un sector de los estudios culturales a considerar las identidades como objeto de investigación. El énfasis en la hibridación no solo clausura la pretensión de establecer identidades "puras" o "auténticas". Además, pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas, o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización. Cuando se define a una identidad mediante un proceso de abstracción de rasgos (lengua, tradiciones, ciertas conductas estereotipadas) se tiende a menudo a desprender esas prácticas de la historia de mezclas en que se formaron. Como consecuencia, se absolutiza un modo de entender la identidad y se rechazan maneras heterodoxas de hablar la lengua, hacer música o interpretar las tradiciones. Se acaba, en suma, obturando la posibilidad de modificar la cultura y la política.

Los estudios sobre narrativas identitarias hechos desde enfoques teóricos que toman en cuenta los procesos de hibridación (Hannerz; Hall) muestran que no es posible hablar de las identidades como si solo se tratara de un conjunto de rasgos fijos, ni afirmarlas como la esencia de una etnia o una nación. La historia de los movimientos identitarios revela una serie de operaciones de selección de elementos de épocas distintas articulados por los grupos hegemónicos en un relato que les da coherencia, dramaticidad y elocuencia.

Por eso, algunos proponemos desplazar el objeto de estudio *de la identidad a la heterogeneidad y la hibridación interculturales* (Goldberg). Ya no basta con decir que no hay identidades caracterizables por esencias autocontenidas y ahistóricas, y entenderlas como las maneras en que las comunidades se imaginan y construyen relatos sobre su origen y desarro-

llo. En un mundo tan fluidamente interconectado, las sedimentaciones identitarias organizadas en conjuntos históricos más o menos estables (etnias, naciones, clases) se reestructuran en medio de conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales. Las maneras diversas en que los miembros de cada grupo se apropian de los repertorios heterogéneos de bienes y mensajes disponibles en los circuitos transnacionales genera nuevas formas de segmentación: dentro de una sociedad nacional, digamos México, hay millones de indígenas mestizados con los colonizadores blancos, pero algunos se "chicanizaron" al viajar a Estados Unidos, otros remodelan sus hábitos en relación con las ofertas comunicacionales masivas, otros adquirieron alto nivel educativo y enriquecieron su patrimonio tradicional con saberes y recursos estéticos de varios países, otros se incorporan a empresas coreanas o japonesas y fusionan su capital étnico con los conocimientos y disciplinas de esos sistemas productivos. Estudiar procesos culturales, por esto, más que llevarnos a afirmar identidades autosuficientes, sirve para conocer formas de situarse en medio de la heterogeneidad y entender cómo se producen las hibridaciones.

DE LA DESCRIPCIÓN A LA EXPLICACIÓN

Al reducir la jerarquía de los conceptos de identidad y heterogeneidad en beneficio del de hibridación, quitamos soporte a las políticas de homogeneización fundamentalista o simple reconocimiento (segregado) de "la pluralidad de culturas". Cabe preguntarse, entonces, adónde conduce la hibridación, si sirve para reformular la investigación intercultural y el diseño de políticas culturales transnacionales y transétnicas, quizá globales.

Una dificultad para cumplir estos propósitos es que los estudios sobre hibridación suelen limitarse a *describir* mezclas interculturales. Apenas comenzamos a avanzar, como parte de la reconstrucción sociocultural del concepto, para darle poder *explicativo*: estudiar los procesos de hibridación situándolos en relaciones estructurales de causalidad. Y darle capacidad *hermenéutica*: volverlo útil para interpretar las relaciones de sentido que se reconstruyen en las mezclas.

Si queremos ir más allá de liberar al análisis cultural de sus tropismos fundamentalistas identitarios, debemos situar a la hibridación en otra red de conceptos: por ejemplo, contradicción, mestizaje, sincretismo, transculturación y creolización. También es necesario verlo en medio de las ambivalencias de la industrialización y masificación globalizada de los procesos simbólicos, y de los conflictos de poder que suscitan.

Otra de las objeciones formuladas al concepto de hibridación es que puede sugerir fácil integración y fusión de culturas, sin dar suficiente peso a las contradicciones y a lo que no se deja hibridar. La afortunada

observación de Prina Werbner de que el cosmopolitismo, al hibridarnos, nos forma como "gourmets multiculturales", tiene este riesgo. Antonio Cornejo Polar ha señalado en varios autores que nos ocupamos de este tema la "impresionante lista de productos híbridos fecundos", y "el tono celebrativo" con que hablamos de la hibridación como armonización de mundos "desgajados y beligerantes" (Cornejo Polar, 1997). John Kraniauskas también encontró que, como el concepto de reconversión indica la utilización productiva de recursos anteriores en nuevos contextos, la lista de ejemplos dada en este libro configura una visión "optimista" de las hibridaciones.

Es posible que la polémica contra el purismo y el tradicionalismo folclóricos me haya llevado a preferir los casos prósperos e innovadores de hibridación. Sin embargo, hoy se ha vuelto más evidente el sentido contradictorio de las mezclas interculturales. Justamente al pasar del carácter descriptivo de la noción de hibridación —como fusión de estructuras discretas— a elaborarla como recurso de explicación, advertimos en qué casos las mezclas pueden ser productivas y cuándo generan conflictos debido a lo que permanece incompatible o inconciliable en la prácticas reunidas. El mismo Cornejo Polar ha contribuido a este avance cuando dice que, así como se "entra y sale de la modernidad", también se podría entender de modo histórico las variaciones y conflictos de la metáfora que nos ocupa si habláramos de "entrar y salir de la hibridez" (Cornejo Polar, 1997).

Agradezco a este autor la sugerencia de aplicar a la hibridación este movimiento de tránsito y provisionalidad que en el libro *Culturas híbridas* coloqué, desde el subtítulo, como necesario para entender las estrategias de entrada y salida de la modernidad. Si hablamos de la hibridación como un proceso al que se puede acceder y que se puede abandonar, del cual se puede ser excluido o al que pueden subordinarnos, es posible entender las diversas posiciones de los sujetos respecto de las relaciones interculturales. Así, se puede trabajar los procesos de hibridación en relación con la desigualdad entre las culturas, con las posibilidades de apropiarse de varias a la vez en clases y grupos diferentes, y por tanto respecto de las asimetrías del poder y el prestigio. Cornejo Polar sólo insinuó esta dirección de análisis en ese ensayo póstumo que cité, pero encuentro un complemento para expandir esa intuición en un texto que él escribió poco antes: "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno".

En este artículo, ante la tendencia a celebrar las migraciones, recordó que el migrante no siempre "está especialmente dispuesto a sintetizar las distintas estancias de su itinerario, aunque —como es claro— le sea imposible mantenerlas encapsuladas y sin comunicación entre sí". Con ejemplos de José María Arguedas, Juan Biondi y Eduardo Zapata, mostró que la

oscilación entre la identidad de origen y la de destino puede llevar al migrante a hablar "con espontaneidad desde varios lugares", sin mezclarlos, como provinciano y como limeño, como hablante de quechua y de español. En ocasiones, decía, se pasa metonímica o metafóricamente elementos de un discurso a otro. En otros casos, el sujeto acepta descentrarse de su historia y desempeña varios papeles "incompatibles y contradictorios de un modo *no dialéctico*": "el allá y el aquí, que son también el ayer y el hoy, refuerzan su aptitud enunciativa y pueden tramar narrativas bifrontes y -hasta si se quiere, exagerando las cosas-esquizofrénicas" (Cornejo Polar, 1996: 841).

En las actuales condiciones de globalización, encuentro cada vez mayores razones para emplear los conceptos de mestizaje e hibridación. Pero al intensificarse la interculturalidad migratoria, económica y mediática se ve, como dicen François Laplantine y Alexis Nouss, que no hay solo "la fusión, la cohesión, la ósmosis, sino la confrontación y el diálogo". En este tiempo en que "las decepciones de las promesas del universalismo abstracto han conducido a las crispaciones particularistas" (Laplantine-Nouss, 1997: 14), el pensamiento y las prácticas mestizas son recursos para reconocer lo distinto y elaborar las tensiones de las diferencias. La hibridación, como proceso de intersección y transacciones, es lo que hace posible que la *multiculturalidad* evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en *interculturalidad*. Las políticas de hibridación pueden servir para trabajar democráticamente con las divergencias, para que la historia no se reduzca a guerras entre culturas, como imagina Samuel Huntington. Podemos elegir vivir en estado de guerra o en estado de hibridación.

Es útil que se advierta sobre las versiones demasiado amables del mestizaje. Por eso, conviene insistir en que el objeto de estudio no es la hibridez, sino los *procesos* de hibridación. Así puede reconocerse lo que contienen de desgarramiento y lo que no llega a ser fusionado. Una teoría no ingenua de la hibridación es inseparable de una conciencia crítica de sus límites, de lo que no se deja o no quiere o no puede ser hibridado.

LA HIBRIDACIÓN Y SU FAMILIA DE CONCEPTOS

A esta altura hay que decir que el concepto de hibridación es útil en algunas investigaciones para abarcar conjuntamente contactos interculturales que suelen llevar nombres diferentes: las fusiones raciales o étnicas denominadas *mestizaje*, el *sincretismo* de creencias, y también otras mezclas modernas entre lo artesanal y lo industrial, lo culto y lo popular, lo escrito y lo visual en los mensajes mediáticos. Veamos por qué algunas de estas interrelaciones no pueden ser designadas con los nombres clásicos, como mestizas o sincréticas.

La mezcla de colonizadores españoles y portugueses, luego ingleses y franceses, con indígenas americanos, a la cual se añadieron esclavos trasladados desde África, volvió al *mestizaje* un proceso fundacional en las sociedades del llamado nuevo mundo. En la actualidad menos del 10 por ciento de la población de América latina es indígena. Son minorías también las comunidades de origen europeo que no se han mezclado con los nativos. Pero la importante historia de fusiones entre unos y otros requiere la noción de mestizaje, tanto en el sentido biológico —producción de fenotipos a partir de cruzamientos genéticos— como cultural: mezcla de hábitos, creencias y formas de pensamiento europeos con los originarios de las sociedades americanas. No obstante, ese concepto es insuficiente para nombrar y explicar las formas más modernas de interculturalidad.

Durante mucho tiempo se estudiaron más los aspectos fisionómicos y cromáticos del mestizaje. El color de la piel y los rasgos físicos continúan pesando en la construcción ordinaria de la subordinación, para discriminar a indios, negros o mujeres. Sin embargo, en las ciencias sociales y en el pensamiento político democrático el mestizaje se ubica actualmente en la dimensión cultural de las combinaciones identitarias. En la antropología, en los estudios culturales y en las políticas la cuestión se plantea como el diseño de formas de convivencia multicultural moderna, aunque estén condicionadas por el mestizaje biológico.

Algo semejante ocurre con el pasaje de las mezclas religiosas a fusiones más complejas de creencias. Sin duda, corresponde hablar de *sincretismo* para referirse a la combinación de prácticas religiosas tradicionales. La intensificación de las migraciones y la difusión transcontinental de creencias y rituales en el último siglo acentuó estas hibridaciones y aumentó, a veces, la tolerancia hacia ellas. Al punto de que en países como Brasil, Cuba, Haití y Estados Unidos se volvió frecuente la doble o triple pertenencia religiosa, por ejemplo ser católico y participar en un culto afroamericano o una ceremonia *new age*. Si consideramos el sincretismo en sentido más amplio, como la adhesión simultánea a varios sistemas de creencias, no solo religiosas, el fenómeno se expande notoriamente, sobre todo en las multitudes que recurren para ciertas enfermedades a medicinas indígenas u orientales, para otras a la medicina alopática, o a rituales católicos o pentecostales. El uso sincrético de estos recursos para la salud suele ir junto con fusiones musicales y de formas multiculturales de organización social, como ocurre en la santería cubana, el vudú haitiano y el candomblé brasileño (Rowe-Schelling, 1991).

La palabra *creolización* también ha servido para referirse a las mezclas interculturales. En sentido estricto, designa la lengua y la cultura creadas por variaciones a partir de la lengua básica y otros idiomas en el contexto del tráfico de esclavos. Se aplica a las mezclas que el francés ha tenido en América y el Caribe (Louisiane, Haití, Guadalupe, Martinica) y en el

océano Índico (Reunión, la isla Mauricio), o el portugués en África (Guinea, Cabo Verde), en el Caribe (Curazao) y Asia (India, Sri Lanka). Dado que presenta tensiones paradigmáticas entre oralidad y escritura, entre sectores cultos y populares, en un *continuum* de diversidad, Ulf Hannerz sugiere extender su uso en el ámbito transnacional para denominar "procesos de confluencia cultural" caracterizados "por la desigualdad de poder, prestigio y recursos materiales" (Hannerz, 1997). Su énfasis en que los flujos crecientes entre centro y periferia deben ser examinados junto con las asimetrías entre los mercados, los Estados y los niveles educativos ayuda a evitar el riesgo de ver el mestizaje como simple homogeneización y reconciliación intercultural.

Estos términos –mestizaje, sincretismo, creolización– siguen usándose en buena parte de la bibliografía antropológica y etnohistórica para especificar formas particulares de hibridación más o menos clásicas. Pero ¿cómo designar las fusiones entre culturas barriales y mediáticas, entre estilos de consumo de generaciones diferentes, entre músicas locales y transnacionales, que ocurren en las fronteras y en las grandes ciudades (no solo allí)? La palabra hibridación aparece más dúctil para nombrar no solo las mezclas de elementos étnicos o religiosos, sino con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o posmodernos.

Destaco las *fronteras* entre países y las grandes *ciudades* como contextos que condicionan los formatos, estilos y contradicciones específicos de la hibridación. Las fronteras rígidas establecidas por los Estados modernos se volvieron porosas. Pocas culturas pueden ser ahora descritas como unidades estables, con límites precisos basados en la ocupación de un territorio acotado. Pero esta multiplicación de oportunidades para hibridarse no implica indeterminación, ni libertad irrestricta. La hibridación ocurre en condiciones históricas y sociales específicas, en medio de sistemas de producción y consumo que a veces operan como coacciones, según puede apreciarse en la vida de muchos migrantes. Otra de las entidades sociales que auspician pero también condicionan la hibridación son las ciudades. Las megalópolis multilingües y multiculturales, por ejemplo Londres, Berlín, Nueva York, Los Ángeles, Buenos Aires, San Pablo, México y Hong Kong, son estudiadas como centros donde la hibridación fomenta mayores conflictos y mayor creatividad cultural (Appadurai; Hannerz).

¿LAS NOCIONES MODERNAS SIRVEN PARA HABLAR DE GLOBALIZACIÓN?

Los términos empleados como antecedentes o equivalentes de hibridación, o sea mestizaje, sincretismo y creolización, se usan en general para referirse a procesos tradicionales, o a la sobrevivencia de costumbres y formas de pensamiento premodernos en los comienzos de la modernidad.

Una de las tareas de este libro es construir la noción de hibridación para designar las mezclas interculturales propiamente modernas, entre otras las generadas por las integraciones de los Estados nacionales, los populismos políticos y las industrias culturales. Fue necesario, por eso, discutir los vínculos y desacuerdos entre modernidad, modernización y modernismo, así como las dudas de que América latina sea o no un continente moderno.

En los años ochenta y principios de los noventa la modernidad era juzgada desde el pensamiento posmoderno. Escrito en medio de la hegemonía que entonces tenía esa tendencia, el libro apreció su antievolucionismo, su valoración de la heterogeneidad multicultural y transhistórica, y aprovechó la crítica a los metarrelatos para deslegitimar las pretensiones fundamentalistas de los tradicionalismos. Pero al mismo tiempo me resistí a considerar la posmodernidad como una etapa que reemplazaría la época moderna. Preferí concebirla como un modo de problematizar las articulaciones que la modernidad estableció con las tradiciones que intentó excluir o superar. La *descoleción* de los patrimonios étnicos y nacionales, así como la *desterritorialización* y la *reconversión* de saberes y costumbres fueron examinados como recursos para hibridarse.

Los años noventa redujeron el atractivo del pensamiento posmoderno y colocaron, en el centro de las ciencias sociales, la globalización. Así como hoy percibimos con más claridad que lo posmoderno no clausuró la modernidad, tampoco la problemática global permite desentenderse de ella. Algunos de los teóricos más considerables de la globalización, como Anthony Giddens y Ulrich Beck, la estudian como culminación de las tendencias y los conflictos modernos. En palabras de Beck, la globalización nos coloca ante el desafío de configurar una "segunda modernidad", más reflexiva, que no imponga su racionalidad secularizante sino que acepte pluralmente tradiciones diversas.

Los procesos globalizadores acentúan la interculturalidad moderna al crear mercados mundiales de bienes materiales y dinero, mensajes y migrantes. Los flujos e interacciones que ocurren en estos procesos han disminuido las fronteras y aduanas, así como la autonomía de las tradiciones locales, y propician más formas de hibridación productiva, comunicacional y en los estilos de consumo que en el pasado. A las modalidades clásicas de fusión, derivadas de migraciones, intercambios comerciales y de las políticas de integración educativa impulsadas por Estados nacionales, se agregan las mezclas generadas por las industrias culturales. Si bien este libro no habla estrictamente de globalización, examina procesos de internacionalización y transnacionalización al ocuparse de las industrias culturales y las migraciones de América latina a Estados Unidos. Aun las artesanías y músicas tradicionales son analizadas en relación con los circuitos masivos transnacionales, donde los productos populares suelen ser "expropiados" por empresas turísticas y comunicacionales.

Al estudiar movimientos recientes de globalización advertimos que estos no solo integran y generan mestizajes; también segregan, producen nuevas desigualdades y estimulan reacciones diferencialistas (Appadurai, 1996; Beck, 1997; Hannerz, 1996). A veces, se aprovecha la globalización empresarial y del consumo para afirmar y expandir particularidades étnicas o regiones culturales, como ocurre con la música latina en la actualidad (Ochoa; Yúdice). Algunos actores sociales encuentran en estos procesos recursos para resistir o modificar la globalización y replantear las condiciones de intercambio entre culturas. Pero el ejemplo de las hibridaciones musicales, entre otros, pone de manifiesto las diferencias y desigualdades que existen cuando se realizan en los países centrales o en las periferias: basta evocar la distancia entre las fusiones homogeneizadoras de lo latino, de los distintos modos de hacer música latina, en las discográficas de Miami, y la mayor diversidad reconocida por las productoras locales de Argentina, Brasil, Colombia o México.

Cabe agregar, entonces, a la tipología de hibridaciones tradicionales (mestizaje, sincretismo, creolización) las operaciones de construcción híbrida entre actores modernos y en condiciones avanzadas de globalización. Encontramos dos ejemplos en la formación multicultural de *lo latino*: a) la neohispanoamericanización de América latina; b) la fusión interamericana. Por *neohispanoamericanización* me refiero a la apropiación de editoriales, aerolíneas, bancos y telecomunicaciones por parte de empresas españolas en Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México, Perú y Venezuela. En Brasil, los españoles ocuparon en 1999 el segundo lugar con el 28 por ciento de las inversiones extranjeras; en Argentina pasaron al primer puesto, desplazando a Estados Unidos el mismo año. Por un lado, puede pensarse que conviene diversificar los intercambios con España y Europa para corregir la tendencia anterior a subordinarse solo a capitales estadounidenses. Pero también en estos casos las condiciones asimétricas limitan la participación de artistas y medios de comunicación latinoamericanos.

Bajo el nombre de *fusión interamericana* abarco el conjunto de procesos de "norteamericanización" de los países latinoamericanos y "latinización" de Estados Unidos. Me inclino a llamar fusiones a estas hibridaciones, ya que esa palabra, usada preferentemente en música, emblematiza el papel prominente de los acuerdos entre industrias fonográficas transnacionales, el lugar de Miami como "capital de la cultura latinoamericana" (Yúdice, 1999) y la interacción de las Américas en el consumo intercultural. (Analicé más extensamente estas relaciones interamericanas y con Europa en mi libro *La globalización imaginada*.)

Hablar de fusiones no puede hacernos descuidar lo que resiste o se escinde. La teoría de la hibridación debe tomar en cuenta los movimientos que la rechazan. No provienen solo de los fundamentalismos que se

oponen al sincretismo religioso y el mestizaje intercultural. Existen resistencias a aceptar estas y otras formas de hibridación, porque generan inseguridad en las culturas y conspiran contra su autoestima etnocéntrica. También es desafiante para el pensamiento moderno de tipo analítico, acostumbrado a separar binariamente lo civilizado de lo salvaje, lo nacional de lo extranjero, lo anglo de lo latino.

Asimismo, nos obligan a ser cuidadosos con las generalizaciones los procesos que podemos llamar de *hibridación restringida*. La fluidez de las comunicaciones facilitan apropiarnos elementos de muchas culturas, pero esto no implica que las aceptemos indiscriminadamente; como decía Gustavo Lins Ribeiro, refiriéndose a la fascinación blanca por lo afroamericano, algunos piensan: "Incorporo su música, pero que no se case con mi hija". De todas maneras, la intensificación de la interculturalidad favorece intercambios, mezclas mayores y más diversificadas que en otros tiempos, por ejemplo gente que es brasileña por nacionalidad, portuguesa por la lengua, rusa o japonesa por el origen, y católica o afroamericana por la religión. Esta variabilidad de regímenes de pertenencias desafía una vez más al pensamiento binario, a cualquier intento de ordenar el mundo en identidades puras y oposiciones simples. Es necesario registrar aquello que, en los entrecruzamientos, permanece diferente. Como explica N. J. C. Vasantkumas del sincretismo, "es un proceso de mezcla de lo compatible y fijación de lo incompatible" (citado por Canevaci, 1996: 22).

QUÉ CAMBIÓ EN LA ÚLTIMA DÉCADA

América latina se está quedando sin proyectos nacionales. La pérdida de control sobre las economías de cada país se manifiesta en la desaparición de la moneda propia (Ecuador, El Salvador) en sus devaluaciones frecuentes (Brasil, México, Perú, Venezuela) o en la fijación maníaca al dólar (Argentina). Las monedas llevan emblemas nacionales, pero ya representan poco la capacidad de las naciones de gestionar soberanamente su presente. No son referencias de realidad, aunque en los intentos de revalorizar su moneda y devolverla del delirio hiperinflacionario a una relación verosímil con el país, Brasil la haya redesignado precisamente como *real*. Esta apuesta de confiar a un significante fuerte la vigorización del significado es tan inconsistente desde las teorías lingüísticas y de la representación como desde el punto de vista económico es hacer depender de la estabilidad de la moneda el reordenamiento y el control endógeno de la economía.

¿Por qué recurrir a doctrinas tan atrevidamente ingenuas para conseguir efectos estructurales?, pregunta Renato Janine Ribeiro. Como demuestra este filósofo brasileño respecto de su país, el cambio de nombre de la

moneda tuvo efectos temporales: hizo posible que un presidente de la República se eligiera dos veces, cimentó la alianza entre izquierda y derecha, ayudó a privatizar organismos estatales y calmó por unos años la tensión social. Seis años después, el valor caído del real y la mayor dependencia externa de las variables económicas nacionales muestran que iniciar una nueva historia reconstituyendo el significado desde el signifi- cante, la economía desde las finanzas, fue solo un modo temporal de ocultar los conflictos de la historia, una historia de oportunidades perdi- das, elecciones desdichadas, en suma descontrol de los procesos económi- cos y sociales que la moneda propia aspira a representar (Ribeiro, 2000).

De los años cuarenta a los setenta del siglo XX la creación de editoriales en Argentina, Brasil, México y algunas en Colombia, Chile, Perú, Uruguay y Venezuela, produjeron una "sustitución de importaciones" en el campo de la cultura letrada, tan significativo para la configuración de naciones democráticas modernas; a partir de mediados de los setenta, la mayoría de los editores fue quebrando, o vendieron sus catálogos a editoriales españolas, que luego fueron comprados por empresas francesas, italianas y alemanas.

La historia social de las culturas latinoamericanas que trazamos en este libro revela que un recurso clave para la modernización fue multiplicar el estudiantado universitario (de 250 mil en 1950 a 5.389.000 al finalizar la década de los setenta). Desde los ochenta, las universidades, envejecidas y económicamente asfixiadas, se han vuelto para los jóvenes, dice Juan Villoro, "gigantescas sala de espera donde se les entretiene para que no se conviertan en factor de conflicto social".

Aunque muchos jóvenes se frustraban hace treinta, cuarenta o cincuenta años al salir de las universidades, y a veces los mejores investigadores migraban a Europa y Estados Unidos, la educación superior buscaba producir intelectuales para el desarrollo nacional; hoy sigue frustrando a la mayoría, pero solo le ofrece optar entre irse a trabajar en puestos secundarios en los servicios del primer mundo o volverse técnico en las transnacio- nales que controlan la producción y el comercio del propio país. Nada en la sociedad induce la tentación del voluntarismo político; muy pocos cargos públicos requirieron alto nivel profesional, y la formación en la crítica intelectual más bien descalifica para ejercerlos a quienes solo se pide que sean expertos. A los jóvenes de hace treinta años les preocupaba cómo acortar la distancia entre lo culto y lo popular; a los universitarios y profesionales jóvenes en América latina les aflige ahora cómo flotar en lo que queda del mundo culto y de la clase media; si son colombianos o ecuatorianos, la pregunta es cómo y adónde irse.

Todas las tendencias de abdicación de lo público en lo privado, de lo nacional en lo transnacional, que registrábamos hace diez años se han acentuado. Dos procesos nuevos, incipientes entonces, colaboran en esta

reorientación. Uno es la digitalización y mediatización de los procesos culturales en la producción, la circulación y el consumo, que transfiere la iniciativa y el control económico y cultural a empresas transnacionales. Otro es el crecimiento de los mercados informales, la precarización del trabajo y, en su modalidad más espectacular, el narcorreordenamiento de gran parte de la economía y la política, con la consiguiente destrucción violenta de los lazos sociales.

Persisten unas pocas fundaciones y acciones mecenas en la cultura por parte de empresarios de algunos países latinoamericanos, pero se cerraron en todas partes instituciones auspiciadas por actores privados y públicos. El lugar de estos actores nacionales suele ser ocupado por inversionistas extranjeros en telecomunicaciones, distribuidoras y exhibidoras de cine y video, vendedores de productos y servicios informáticos. La innovación estética interesa cada vez menos en los museos, en las editoriales y en el cine; se ha desplazado a las tecnologías electrónicas, al entretenimiento musical y la moda. Donde había pintores o músicos, hay diseñadores y disc jockeys. La hibridación en cierto modo se ha vuelto más fácil y se ha multiplicado cuando no depende de los tiempos largos de la paciencia artesanal o erudita, sino de la habilidad para generar hipertextos y rápidas ediciones audiovisuales o electrónicas. Conocer las innovaciones de distintos países y la posibilidad de mezclarlas requería, hace diez años, viajes frecuentes, suscribirse a revistas extranjeras y pagar abultadas cuentas telefónicas; ahora se trata de renovar periódicamente el equipo de cómputo y tener un buen servicio de Internet.

Pese a que vivamos en un presente excitado consigo mismo, las historias del arte, de la literatura y de la cultura siguen apareciendo aquí y allá como recursos narrativos, metáforas y citas prestigiosas. Fragmentos de clásicos barrocos, románticos y del jazz son convocados en el rock y la música tecno. La iconografía del Renacimiento y de la experimentación vanguardista nutre la publicidad de las promesas tecnológicas. Los coroneles que no tenían quién les escribiera llegan con sus novelas al cine, la memoria de los oprimidos y desaparecidos mantiene su testimonio en desgarrados cantos rockeros y videoclips. Los dramas históricos se hibridan con discursos de hoy más en movimientos culturales que sociales o políticos.

Entre tanto, los perfiles nacionales mantienen vigencia en algunas áreas del consumo. Sobre todo, en los campos donde cada sociedad dispone de ofertas propias. No es el caso del cine, porque las películas estadounidenses ocupan entre el 80 y 90 por ciento del tiempo en pantalla en casi todo el mundo; al dominio de la producción y la distribución, se agrega ahora la apropiación transnacional de los circuitos de exhibición, con lo cual se consagra para un largo futuro la capacidad de marginar lo que queda de las cinematografías europeas, asiáticas y latinoamericanas. Es diferente lo que ocurre con la música: las *majors* (Sony, Warner, Emi y Universal)

manejan el 90 por ciento del mercado discográfico mundial, pero las encuestas de consumo dicen que en todos los países latinoamericanos más de la mitad de lo que se escucha está en español. Pero eso, las megadisqueras y MTV conceden atención a nuestra música.

Las culturas populares no se extinguieron, pero hay que buscarlas en otros lugares o no lugares. La puesta en escena de lo popular sigue haciéndose en museos y exposiciones folclóricas, en escenarios políticos y comunicacionales, con estrategias semejantes a las que analicé en los capítulos 5 y 6. Aunque la recomposición, revaloración y desvalorización de culturas locales en la globalización acentúa, y a veces cambia, algunos procesos de hibridación.

Es más claro que cuando escribí este libro que la interacción de los sectores populares con los hegemónicos, de lo local con lo transnacional, no se deja leer sólo en clave de antagonismo. Las *majors* de la industria musical, por ejemplo, son empresas que se deslizan con soltura entre lo global y lo nacional. Expertas en glocalizar, crean condiciones para que circulemos entre diversas escalas de la producción y del consumo.

En suma, en los procesos globalizadores se amplían las facultades combinatorias de los consumidores, pero casi nunca la *hibridación endógena*, o sea en los circuitos de producción locales, cada vez más condicionados por una *hibridación heterónoma*, coercitiva, que concentra las iniciativas combinatorias en unas pocas sedes transnacionales de generación de mensajes y bienes, de edición y administración del sentido social.

POLÍTICAS DE HIBRIDACIÓN

¿Es posible democratizar no solo el acceso a los bienes, sino la capacidad de hibridarlos, de combinar los repertorios multiculturales que expande esta época global? La respuesta depende, ante todo, de acciones políticas y económicas. Entre ellas, quiero destacar la urgencia de que los acuerdos de libre comercio sean acompañados por reglas que ordenen y fortalezcan el espacio público transnacional. Uno de los requisitos para ello es que también globalicemos los derechos ciudadanos, que las hibridaciones multinacionales derivadas de migraciones masivas encuentren reconocimiento en una concepción más abierta de la ciudadanía, capaz de abarcar múltiples pertenencias.

Quiero decir que reivindicar la heterogeneidad y la posibilidad de múltiples hibridaciones es un primer movimiento político para que el mundo no quede preso bajo la lógica homogeneizadora con que el capital financiero tiende a emparejar los mercados a fin de facilitar las ganancias. Exigir que las finanzas sean vistas como parte de la economía, o sea de la producción de bienes y mensajes, y que la economía sea redefinida como

escenario de disputas políticas y diferencias culturales, es el paso siguiente para que la globalización, entendida como proceso de apertura de los mercados y los repertorios simbólicos nacionales, como intensificación de intercambios e hibridaciones, no se empobrezca como globalismo, dictadura homogeneizadora del mercado mundial.

A lo que están haciendo en esta dirección los movimientos de protesta contra el Banco Mundial, el FMI y la OECD (ecologistas, por derechos humanos, etc.), es necesario agregar un trabajo específicamente intercultural, de reconocimiento de la diversidad y afirmación de solidaridades. Mencioné antes las fronteras y las grandes ciudades como escenarios estratégicos. Para estas tareas conviene considerar también los exilios y las migraciones, condiciones propicias para las mezclas y la fecundación entre culturas.

Explica Edward W. Said: "Considerar 'el mundo entero como una tierra extranjera' posibilita una originalidad en la visión. La mayoría de la gente es consciente sobre todo de una cultura, un ambiente, un hogar; los exiliados son conscientes de por lo menos dos, y esta pluralidad de visión da lugar a una consciencia que —para utilizar una expresión de la música— es contrapuntística... Para un exiliado, los hábitos de vida, expresión o actividad en el nuevo ambiente ocurren inevitablemente en contraste con un recuerdo de cosas en otro ambiente. De este modo, tanto el nuevo ambiente como el anterior son vívidos, reales, y se dan juntos en un contrapunto".

James Clifford, al comentar este párrafo de Said, sostiene que los discursos diaspóricos y de hibridación nos permiten pensar la vida contemporánea como "una modernidad de contrapunto" (Clifford, 1999: 313). Pero en otro lugar del mismo libro, *Itinerarios transculturales*, se pregunta si la noción de viaje es más adecuada que otras usadas en el pensamiento posmoderno: desplazamiento, nomadismo, peregrinaje. Además de señalar las limitaciones de estos últimos términos, propone *viaje* como "término de traducción" entre los demás, o sea "una palabra de aplicación aparentemente general, utilizada para la comparación de un modo estratégico y contingente". Todos los términos de traducción, aclara, "nos llevan durante un trecho y luego se desmoronan. *Traduttore, tradittore*. En el tipo de traducción que más me interesa uno aprende mucho sobre los pueblos, las culturas, las historias distintas a la propia, lo suficiente para empezar a percibir lo que uno se está perdiendo" (Clifford, 1999: 56).

Veo atractivo tratar la *hibridación* como un término de traducción entre mestizaje, sincretismo, fusión y los otros vocablos empleados para designar mezclas particulares. Tal vez la cuestión decisiva no sea convenir cuál de esos conceptos es más abarcador y fecundo, sino cómo seguir construyendo principios teóricos y procedimientos metodológicos que nos ayuden a volver este mundo más traducible, o sea convivible en medio de sus diferencias, y a aceptar a la vez lo que cada uno gana y está perdiendo al

hibridarse. Encuentro en un poema de Ferreira Gullar, musicalizado por Raymundo Fagner en un disco donde canta algunas canciones en portugués y otras en español, alternando su voz y su lengua de origen con las de Mercedes Sosa y Joan Manuel Serrat, una manera excelente de decir estos dilemas. El disco se llama, como el poema de Gullar, *Traduzirse*:

Uma parte de mim é todo mundo
Outra parte é ninguém, fundo sem fundo

Uma parte de mim é multidão
Outra parte estranheza e solidão

Uma parte de mim pesa, pondera
Outra parte delíra

Uma parte de mim almoça e janta
Outra parte se espanta

Uma parte de mim é permanente
Outra parte se sabe de repente

Uma parte de mim é só vertigem
Outra parte linguagem

Traduzir uma parte na outra parte
Que é uma questão de vida e morte
Será arte?

Vinculamos así la pregunta por lo que hoy puede ser el arte y la cultura a las tareas de traducción de lo que dentro de nosotros y entre nosotros permanece desgajado, beligerante o incomprensible, o quizá llegue a hibridarse. Este camino puede liberar a las prácticas musicales, literarias y mediáticas de la misión "folclórica" de representar una sola identidad. La estética se desentiende de los intentos de los siglos XIX y XX de convertirla en pedagogía patriótica.

Debo decir, a la luz de lo que desarrollé antes, que otra amenaza reemplaza en estos días a aquel destino folclorizante o nacionalista. Es la que trae la seducción del mercado globalista: reducir el arte a discurso de reconciliación planetaria. Las versiones estandarizadas de las películas y las músicas del mundo, del "estilo internacional" en las artes visuales y la literatura, suspenden a veces la tensión entre lo que se comunica y lo desgarrado, entre lo que se globaliza y lo que insiste en la diferencia, o es expulsado a los márgenes de la mundialización. Una visión simplificada de la hibridación, como la propiciada por la domesticación mercantil del arte, está facilitando vender más discos y películas y programas televisivos

en otras regiones. Pero la ecualización de las diferencias, la simulación de que se desvanecen las asimetrías entre centros y periferias, vuelve difícil que el arte —y la cultura— sean lugares donde también se nombre lo que no se puede o no se deja hibridar.

La primera condición para distinguir las oportunidades y los límites de la hibridación es no hacer del arte y la cultura recursos para el realismo mágico de la comprensión universal. Se trata, más bien, de colocarlos en el campo inestable, conflictivo, de la traducción y la "traición". Las búsquedas artísticas son clave en esta tarea si logran a la vez ser lenguaje y ser vértigo.

BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, Arjun, *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.
- Archetti, Eduardo P., "Hibridación, pertenencia y localidad en la construcción de una cocina nacional", en Carlos Altamirano (ed.), *La Argentina en el siglo XX*, Ariel y Universidad de Quilmes, Argentina, 1999, pp. 217 a 237.
- Beck, Ulrich, *Qué es la globalización*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Bernand, Carmen, "Altérités et métissages hispano-américains", en Christian Descamps (dir.), *Amériques latines: une altérité*, Éditions du Centre Pompidou, París, 1993.
- Bhabha, Homi K., *The location of culture*, Routledge, Londres y Nueva York, 1994.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique social du jugement*, Minuit, París, 1979.
- Callender, L. A., "Gregor Mendel: an opponent of descent with modification", en *History of Science*, XVI (1988).
- Canevacci, Massimo, *Sincretismos. Uma exploração das hibridações culturais*, Instituto Italiano di Cultura, Instituto Cultural Italo-Brasileiro, Studio Nobel, Brasil, 1995.
- Chanady, Amaryll, "La hibridez como significación imaginaria", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXIV, n° 49, Lima-Hanover, 1er semestre de 1999, pp. 265-279.
- Clifford, James, *Itinerarios transculturales*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- Cornejo Polar, Antonio, "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, núms. 176-177, University of Pittsburgh, julio-diciembre de 1996.
- "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, núm. 180, julio-septiembre 1997.
- De Grandis, Rita, "Processos de hibridação cultural", en Zilá Berdn y Rita

- De Grandis (coords.), *Imprevistões Américas: questões de hibridação cultural nas Américas*, Sagra-DC Luzzatto/Associação Brasileira de Estudos Canadenses, Porto Alegre, 1995.
- "IncurSIONES en torno a hibridación: una propuesta para discusión de la mediación lingüística de Bajtin a la mediación simbólica de García Canclini", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXIII, n° 46, Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores, 2° semestre de 1997, pp. 19 a 35.
- De la Campa, Román, "Transculturación y posmodernidad: ¿destinos de la producción cultural latinoamericana?", en *Memorias: Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, Plural, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Paz, UMSA, 1995.
- Franco, Jean, "Border patrol", en *Travesía*, Journal of Latin American Cultural Studies, vol. 1, núm. 2, Londres, Short Run Press Ltd, 1992, pp. 134 a 142.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989.
- *La globalización imaginada*, Paidós, México, 1999.
- Goldberg, David Theo, "Introduction: Multicultural Conditions", en D.T. Goldberg (ed.), *Multiculturalism: A Critical Reader*, Basil Blackwell, Cambridge, Mass. y Oxford, 1994.
- Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*, Fayard, París, 1999.
- Hannerz Ulf, *Transnational connections*, Routledge, Londres, 1996.
- "Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropología transnacional", en *Maná* 3(1): 7-39, 1997.
- Harvey, Penelope, *Hybrids of modernity. Anthropology, the nation state and the universal exhibition*, Routledge, Londres, 1996.
- Huntington, Samuel P., *El choque de las civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Paidós, México, 1998.
- Janine Ribeiro, Renato, *A sociedade contra o social. O alto custo da vida pública no Brasil*, Companhia Das Letras, San Pablo, 2000.
- Kraniauskas, John, "Hybridity in a transnational frame: latinamericanist and postcolonial perspectives on cultural studies", en Avtar Brah y Annie E. Coombes (eds.), *From miscegenation to hybridity? Rethinking the syncretic, the cross-cultural and the cosmopolitan in culture, science and politics*, Routledge, 1998.
- Laplantine, François y Nouss, Alexis, *Le métissage*, Dominos, París, 1997.
- Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, Gili, México, 1987.
- Morley, David y Kuan-Hsung Chen (eds.), *Stuart Hall, Critical Dialogues in Cultural Studies*, Routledge, Londres y Nueva York, 1999.
- Ochoa Gautier, Ana María, "El desplazamiento de los espacios de la autenticidad: una mirada desde la música", en *Antropología*, núms. 15-16, Madrid, marzo-octubre 1998.

- Olby, Robert C., "Historiographical problems in the history of genetics", en *Origins of Mendelism*, The University of Chicago Press, Chicago, 1985.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunto cubano*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.
- Papastergiadis, Nikos, "Tracing Hybridity in Theory", en Pnina Webner and Tariq Modood, *op. cit.*, pp. 257ss.
- Rosaldo, Renato, "Foreword", en Néstor García Canclini, *Hybrid cultures. Strategies for entering and leaving modernity*, University of Minnesota Press, EE.UU., 1995, pp. xi a xvii.
- Rowe, William y Schelling, Vivian, *Memory and modernity*, Verso, Inglaterra, 1991.
- Schlesinger, Philip y Nancy Morris, "Fronteras culturales: identidad y comunicación en América Latina", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, época II, vol. III, núm. 5, junio 1997, Centro Universitario de Investigaciones Sociales, Universidad de Colima y Programa de Cultura, pp. 49 a 66.
- Signorelli, Amalia, "Prefazione", en Néstor García Canclini, *Culture ibride. Strategie per entrare e uscire dalla modernità*, Italia, Guerini Studio, Biblioteca Contemporanea, 1998, pp. 7 a 10.
- Stavans, Ilan, *The sounds of spanglish: an illustrated lexicon*, Basic Books, Nueva York, en prensa.
- Stross, Brian, "The hybrid metaphor. From Biology to culture", en *Journal of American Folklore*, "Theorizing the hybrid", vol. 112, núm. 445, EE.UU., American Folklore Society, Summer 1999, pp. 254 a 267.
- Vasantkumar, N. J. C., *Syncretism and globalization*, Paper for Theory, Culture and Society, 10th Conference, 1992.
- Webner, Pnina y Modood, Tariq, *Debating cultural hybridity*, Zed Books, Nueva Jersey, 1997.
- Yúdice, George, "La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos", en Néstor García Canclini y Carlos Juan Moneta (coords.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, Grijalbo/SELA/UNESCO, México, 1999.

ENTRADA

¿Cuáles son, en los años noventa, las estrategias para entrar y salir de la modernidad?

Colocamos la pregunta de este modo porque en América latina, donde las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no acaba de llegar, dudamos si modernizarnos debe ser el principal objetivo, según pregonan políticos, economistas y la publicidad de nuevas tecnologías. Otros sectores, al comprobar que los salarios regresan al poder que tenían hace dos décadas y el producto de los países más prósperos —la Argentina, Brasil, México— permaneció estancado durante los años ochenta, se preguntan si la modernización no se vuelve inaccesible para la mayoría. Y también es posible pensar que perdió sentido ser moderno en este tiempo en que las filosofías de la posmodernidad descalifican a los movimientos culturales que prometen utopías y auspician el progreso.

No basta explicar estas discrepancias por las distintas concepciones de la modernidad en la economía, la política y la cultura. Junto a la cuestión teórica, están en juego dilemas políticos. ¿Vale la pena que se promuevan las artesanías, se restaure o reutilice el patrimonio histórico, que se siga aceptando ingresos masivos de estudiantes en carreras humanísticas o ligadas a actividades en desuso del arte de elite o la cultura popular? ¿Tiene sentido —personal y colectivamente— invertir en largos estudios para acabar en puestos de bajo salario repitiendo técnicas y conocimientos fatigados en vez de dedicarse a la microelectrónica o la telecomunicación?

Tampoco es suficiente para entender la diferencia entre las visiones de la modernidad recurrir a ese principio del pensamiento moderno según el cual las divergencias ideológicas se deberían al desigual acceso que logran a los bienes ciudadanos y políticos, trabajadores y empresarios, artesanos y artistas. La primera hipótesis de este libro es que la *incertidumbre* acerca del sentido y el valor de la modernidad deriva no sólo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan.

¿Cómo entender el encuentro de artesanías indígenas con catálogos de arte de vanguardia sobre la mesa del televisor? ¿Qué buscan los pintores cuando citan en el mismo cuadro imágenes precolombinas, coloniales y de

la industria cultural, cuando las reelaboran usando computadoras y láser? Los medios de comunicación electrónica, que parecían dedicados a sustituir el arte culto y el folclor, ahora los difunden masivamente. El rock y la música "erudita" se renuevan, aun en las metrópolis, con melodías populares asiáticas y afroamericanas.

No se trata sólo de estrategias de las instituciones y los sectores hegemónicos. Las hallamos también en la "reconversión" económica y simbólica con que los migrantes campesinos adaptan sus saberes para vivir en la ciudad, y sus artesanías para interesar a consumidores urbanos; cuando los obreros reformulan su cultura laboral ante las nuevas tecnologías productivas sin abandonar creencias antiguas, y los movimientos populares insertan sus demandas en radio y televisión. Cualquiera de nosotros tiene en su casa discos y casetes en que combina música clásica y jazz, folclor, tango y salsa, incluyendo a compositores como Piazzola, Caetano Veloso y Rubén Blades que fusionaron esos géneros cruzando en sus obras tradiciones cultas y populares.

Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario desconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su *hibridación*¹ puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado: la historia del arte y la literatura, que se ocupan de lo "culto"; el folclor y la antropología, consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación, especializados en la cultura masiva. Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles.

La segunda hipótesis es que el trabajo conjunto de estas disciplinas puede generar otro modo de concebir la modernización latinoamericana: más que como una fuerza ajena y dominante, que operaría por sustitución de lo tradicional y lo propio, como los intentos de renovación con que diversos sectores se hacen cargo de la *heterogeneidad multitemporal* de cada nación.

Una tercera línea de hipótesis sugiere que esta mirada transdisciplinaria sobre los circuitos híbridos tiene consecuencias que desbordan la investigación cultural. La explicación de por qué coexisten culturas

1. Se encontrarán ocasionales menciones de los términos *sincretismo*, *mestizaje* y otros empleados para designar procesos de *hibridación*. Prefiero este último porque abarca diversas mezclas interculturales —no sólo las raciales a las que suele limitarse "mestizaje"— y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que "sincretismo", fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales.

étnicas y nuevas tecnologías, formas de producción artesanal e industrial, puede iluminar procesos políticos; por ejemplo, las razones por las que tanto las capas populares como las elites combinan la democracia moderna con relaciones arcaicas de poder. Encontramos en el estudio de la heterogeneidad cultural una de las vías para explicar los poderes oblicuos que entreveran instituciones liberales y hábitos autoritarios, movimientos sociales democráticos con regímenes paternalistas, y las transacciones de unos con otros.

Tenemos, entonces, tres cuestiones en debate. Cómo estudiar las culturas híbridas que constituyen la modernidad y le dan su perfil específico en América latina. Luego, reunir los saberes parciales de las disciplinas que se ocupan de la cultura para ver si es posible elaborar una interpretación más plausible de las contradicciones y los fracasos de nuestra modernización. En tercer lugar, qué hacer —cuando la modernidad se ha vuelto un proyecto polémico o desconfiable— con esta mezcla de memoria heterogénea e innovaciones truncas.

NI CULTO, NI POPULAR, NI MASIVO

Para analizar las idas y venidas de la modernidad, los cruces de las herencias indígenas y coloniales con el arte contemporáneo y las culturas electrónicas, tal vez sería mejor no hacer un libro. Tampoco una película, ni una telenovela, nada que se entregue en capítulos y vaya desde un principio a un final. Quizá puede usarse este texto como una ciudad, a la que se ingresa por el camino de lo culto, el de lo popular o el de lo masivo. Adentro todo se mezcla, cada capítulo remite a los otros, y entonces ya no importa saber por qué acceso se llegó.

Pero ¿cómo hablar de la ciudad moderna, que a veces está dejando de ser moderna y de ser ciudad? Lo que era un conjunto de barrios se derrama más allá de lo que podemos relacionar, nadie abarca todos los itinerarios, ni todas las ofertas materiales y simbólicas deshilvanadas que se presentan. Los migrantes atraviesan la ciudad en muchas direcciones, e instalan, precisamente en los cruces, sus puestos barrocos de dulces regionales y radios de contrabando, hierbas curativas y videocasetes. ¿Cómo estudiar las astucias con que la ciudad intenta conciliar todo lo que llega y prolifera, y trata de contener el desorden: el trueque de lo campesino con lo transnacional, los embotellamientos de coches frente a las manifestaciones de protesta, la expansión del consumo junto a las demandas de los desocupados, los duelos entre mercancías y comportamientos venidos de todas partes?

Las ciencias sociales contribuyen a esta dificultad con sus diferentes escalas de observación. El antropólogo llega a la ciudad a pie, el

sociólogo en auto y por la autopista principal, el comunicólogo en avión. Cada uno registra lo que puede, construye una visión distinta y, por lo tanto, parcial. Hay una cuarta perspectiva, la del historiador, que no se adquiere entrando sino saliendo de la ciudad, desde su centro antiguo hacia las orillas contemporáneas. Pero el centro de la ciudad actual ya no está en el pasado.

La historia del arte y la literatura, y el conocimiento científico, habían identificado repertorios de contenidos que debíamos manejar para ser *cultos* en el mundo moderno. Por otro lado, la antropología y el folclor, así como los populismos políticos, al reivindicar el saber y las prácticas tradicionales, constituyeron el universo de lo *popular*. Las industrias culturales engendraron un tercer sistema de mensajes *masivos* que fue atendido por nuevos especialistas: comunicólogos y semiólogos.²

Tanto los tradicionalistas como los modernizadores quisieron construir objetos puros. Los primeros imaginaron culturas nacionales y populares "auténticas"; buscaron preservarlas de la industrialización, la masificación urbana y las influencias extranjeras. Los modernizadores concibieron un arte por el arte, un saber por el saber, sin fronteras territoriales, y confiaron a la experimentación y la innovación autónomas sus fantasías de progreso. Las diferencias entre esos campos sirvieron para organizar los bienes y las instituciones. Las artesanías iban a ferias y concursos populares, las obras de arte a los museos y las bienales.

Las ideologías modernizadoras, desde el liberalismo del siglo pasado hasta el desarrollismo, acentuaron esta compartimentación maniquea al imaginar que la modernización terminaría con las formas de producción, las creencias y los bienes tradicionales. Los mitos serían sustituidos por el conocimiento científico, las artesanías por la expansión de la industria, los libros por los medios audiovisuales de comunicación.

Hoy existe una visión más compleja sobre las relaciones entre tradición y modernidad. Lo culto tradicional no es borrado por la industrialización de los bienes simbólicos. Se publican más libros y ediciones de mayor tirada que en cualquier época anterior. Hay obras eruditas y a la vez masivas, como *El nombre de la rosa*, tema de debates hermenéuticos en simposios y también bestseller: había vendido a fines de 1986, antes de

2. Las nociones de *culto*, *popular* y *masivo* serán discutidas conceptual e históricamente en varios capítulos. La más incómoda es la primera: ¿es preferible hablar de culto, elitista, erudito o hegemónico? Estas denominaciones se superponen parcialmente y ninguna es satisfactoria. Erudito resulta la más vulnerable, porque define esta modalidad de organizar la cultura por la vastedad del saber reunido, mientras oculta que se trata de un tipo de saber: ¿no son eruditos también el curandero y el artesano? Usaremos las nociones de elite y hegemonía para señalar la posición social que confiere a lo culto sus privilegios, pero emplearemos más a menudo este último nombre, porque es el más utilizado en español.

exhibirse la película filmada sobre esa novela, cinco millones de ejemplares en veinticinco lenguas. Los relatos de García Márquez y Vargas Llosa alcanzan más público que las películas filmadas sobre sus textos.

Del lado popular, hay que preocuparse menos por lo que se extingue que por lo que se transforma. Nunca hubo tantos artesanos, ni músicos populares, ni semejante difusión del folclor, porque sus productos mantienen funciones tradicionales (dar trabajo a indígenas y campesinos) y desarrollan otras modernas: atraen a turistas y consumidores urbanos que encuentran en los bienes folclóricos signos de distinción, referencias personalizadas que los bienes industriales no ofrecen.

La modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime. Reubica el arte y el folclor, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes. El trabajo del artista y el del artesano se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría es redefinido por la lógica del mercado. Cada vez pueden sustraerse menos a la información y la iconografía modernas, al desencantamiento de sus mundos autocentrados y al reencantamiento que propicia la espectacularización de los medios. Lo que se desvanece no son tanto los bienes antes conocidos como cultos o populares, sino la pretensión de unos y otros de conformar universos autosuficientes y de que las obras producidas en cada campo sean únicamente "expresión" de sus creadores.

Es lógico que también confluyan las disciplinas que estudiaban esos universos. El historiador de arte que escribía el catálogo de una exposición situaba al artista o la tendencia en una sucesión articulada de búsquedas, un cierto "avance" respecto de lo que se había hecho en ese campo. El folclorista y el antropólogo refirían las artesanías a una matriz mítica o un sistema sociocultural autónomos que daban a esos objetos sentidos precisos. Hoy esas operaciones se nos presentan casi siempre como construcciones culturales multicondicionadas por actores que trascienden lo artístico o simbólico.

Que el arte no es solo una cuestión estética: hay que tomar en cuenta cómo se la va respondiendo en la intersección de lo que hacen los periodistas y críticos, historiadores y museógrafos, *marchands*, coleccionistas y especuladores. De modo semejante, lo popular no se define por una esencia a priori, sino por las estrategias inestables, diversas, con que construyen sus posiciones los propios sectores subalternos, y también por el modo en que el folclorista y el antropólogo ponen en escena la cultura popular para el museo o la academia, los sociólogos y los políticos para los partidos, los comunicólogos para los medios.

LA MODERNIDAD DESPUÉS DE LA POSMODERNIDAD

Estos cambios de los mercados simbólicos en parte radicalizan el proyecto moderno y en cierto modo llevan a una situación posmoderna, entendida como ruptura con lo anterior. La bibliografía reciente sobre este doble movimiento ayuda a repensar varios debates latinoamericanos. Ante todo, la tesis de que los desacuerdos entre el modernismo cultural y la modernización social nos volverían una versión deficiente de la modernidad canonizada por las metrópolis.³ O la inversa: que por ser la patria del pastiche y el *bricolage*, donde se dan cita muchas épocas y estéticas, tendríamos el orgullo de ser posmodernos desde hace siglos y de un modo singular. Ni el "paradigma" de la imitación, ni el de la originalidad, ni la "teoría" que todo lo atribuye a la dependencia, ni la que perezosamente quiere explicarnos por "lo real maravilloso" o un surrealismo latinoamericano, logran dar cuenta de nuestras culturas híbridas.

Se trata de ver cómo, dentro de la crisis de la modernidad occidental —de la que América latina es parte—, se transforman las relaciones entre tradición, modernismo cultural y modernización socioeconómica. Para eso hay que ir más allá de la especulación filosófica y el intuicionismo estético dominantes en la bibliografía posmoderna. La escasez de estudios empíricos sobre el lugar de la cultura en los procesos llamados posmodernos ha llevado a reincidir en distorsiones del pensamiento premoderno: construir posiciones ideales sin contrastación fáctica.

Una primera tarea es tener en cuenta las discrepantes concepciones de la modernidad. Mientras en el arte, la arquitectura y la filosofía las corrientes posmodernas son hegemónicas en muchos países, en la economía y la política latinoamericanas prevalecen los objetivos modernizadores. Las últimas campañas electorales, los mensajes políticos que acompañan los planes de ajuste y reconversión, juzgan prioritario que nuestros países incorporen los avances tecnológicos, modernicen la economía, superen en las estructuras de poder alianzas informales, la corrupción y otros resabios premodernos.

3. Adoptamos con cierta flexibilidad la distinción hecha por varios autores, desde Jürgen Habermas hasta Marshall Berman, entre la *modernidad* como etapa histórica, la *modernización* como proceso socioeconómico que trata de ir construyendo la modernidad, y los *modernismos*, o sea los proyectos culturales que renuevan las prácticas simbólicas con un sentido experimental o crítico (Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1989; Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Madrid, 1988).

El peso cotidiano de estas "deficiencias" hace que la actitud más frecuente ante los debates posmodernos sea en América latina la subestimación irónica. ¿Para qué nos vamos a andar preocupando por la posmodernidad si en nuestro continente los avances modernos no han llegado del todo ni a todos? No hemos tenido una industrialización sólida, ni una tecnificación extendida de la producción agraria, ni un ordenamiento sociopolítico basado en la racionalidad formal y material que, según leemos de Kant a Weber, se habría convertido en el sentido común de Occidente, el modelo de espacio público donde los ciudadanos convivirían democráticamente y participarían en la evolución social. Ni el progresismo evolucionista, ni el racionalismo democrático han sido entre nosotros causas populares.

"Cómo hablar de posmodernidad desde el país donde surge Sendero Luminoso, que tiene tanto de premoderno" —preguntaba hace poco el sociólogo peruano y candidato presidencial Henry Pease García.⁴ Las contradicciones pueden ser distintas en otros países, pero existe la opinión generalizada de que, si bien el liberalismo y su régimen de representatividad parlamentaria llegaron a las constituciones, carecemos de una cohesión social y una cultura política modernas suficientemente asentadas para que nuestras sociedades sean gobernables. Los caudillos siguen manejando las decisiones políticas sobre la base de alianzas informales y relaciones silvestres de fuerza. Los filósofos positivistas y luego los científicos sociales modernizaron la vida universitaria, dice Octavio Paz, pero el caciquismo, la religiosidad y la manipulación comunicacional conducen el pensamiento de las masas. Las élites cultivan la poesía y el arte de vanguardia, mientras las mayorías son analfabetas.⁵

La modernidad es vista entonces como una máscara. Un simulacro urdido por las élites y los aparatos estatales, sobre todo los que se ocupan del arte y la cultura, pero que por lo mismo los vuelve irrepresentativos e inverosímiles. Las oligarquías liberales de fines del siglo XIX y principios del XX habrían hecho como que constituían Estados, pero solo ordenaron algunas áreas de la sociedad para promover un desarrollo subordinado e inconsistente; hicieron como que formaban culturas nacionales, y apenas construyeron culturas de élites dejando fuera a enormes poblaciones indígenas y campesinas que evidencian su exclusión en mil revueltas y en la migración que "trastorna" las ciudades. Los populismos hicieron como que incorporaban a esos sectores excluidos, pero su política distribucio-

4. Henry Pease García, "La izquierda y la cultura de la posmodernidad", en *Proyectos de cambio. La izquierda democrática en América Latina*, Editorial Nueva Sociedad, Caracas, 1988, p. 166.

5. Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, Joaquín Mortiz, México, 1979, p. 64.

ta en la economía y la cultura, sin cambios estructurales, fue revertida en pocos años o se diluyó en clientelismos demagógicos.

¿Para qué seguir haciendo como que tenemos Estado, pregunta el escritor José Ignacio Cabrujas cuando lo consulta la Comisión Presidencial para la Reforma del Estado Venezolano, si el Estado "es un esquema de disimulos"? Venezuela, explica, se fue creando como un campamento, habitado primero por tribus errantes y luego por españoles que la usaron como sitio de paso en la búsqueda del oro prometido, hacia Potosí o El Dorado. Con el progreso lo que se hizo fue convertir el campamento en un gigantesco hotel, en el que los pobladores se sienten huéspedes y el Estado un gerente "en permanente fracaso a la hora de garantizar el confort de sus huéspedes".

Vivir, es decir, asumir la vida, pretender que mis acciones se traducen en algo, moverme en un tiempo histórico hacia un objetivo, es algo que choca con el reglamento del hotel, puesto que cuando me alojo en un hotel no pretendo transformar sus instalaciones, ni mejorarlas, ni adaptarlas a mis deseos. Simplemente las uso.

En algún momento se pensó que era necesario un Estado capaz de administrarlo, un conjunto de instituciones y leyes para garantizar un mínimo de orden, "ciertos principios elegantes, apolíneos más que elegantes, mediante los cuales íbamos a pertenecer al mundo civilizado".

Habría sido más justo inventar esos artículos que leemos siempre al ingresar en un cuarto de hotel, casi siempre ubicados en la puerta. "Cómo debe vivir usted aquí", "a qué hora debe marcharse", "favor, no comer en las habitaciones", "queda terminantemente prohibido el ingreso de perros en su cuarto", etc., etc., es decir, un reglamento pragmático y sin ningún melindre principista. Este es su hotel, disfrútelo y trate de echar la menos vaina posible, podría ser la forma más sincera de redactar el primer párrafo de la Constitución Nacional.⁶

¿Se pueden superar estos desacuerdos entre los Estados latinoamericanos, las sociedades a las que corresponden y su cultura política? Antes de responder, tendremos que averiguar si la pregunta está bien planteada. Para estos autores, y para la mayor parte de la bibliografía latinoamericana, la modernidad seguiría teniendo conexiones necesarias —al modo en que lo pensó Max Weber— con el desencantamiento del mundo, con las

6. José Ignacio Cabrujas, "El Estado del disimulo", *Heterodoxia y Estado. 5 respuestas, Estado y Reforma*, Caracas, 1987.

ciencias experimentales y, sobre todo, con una organización racionalista de la sociedad que culminaría en empresas productivas eficientes y aparatos estatales bien organizados. Estos rasgos no son los únicos que definen la modernidad, ni en los autores posmodernos, como Lyotard o Deleuze, ni en las reinterpretaciones de quienes se siguen adhiriendo al proyecto moderno: entre otros, Habermas en el texto citado, Perry Anderson,⁷ Frederic Jameson.⁸

Nuestro libro busca conectar esta revisión de la teoría de la modernidad con las transformaciones ocurridas desde los ochenta en América latina. Por ejemplo, los cambios en lo que se entendía por modernización económica y política. Ahora se menosprecian las propuestas de industrialización, la sustitución de importaciones y el fortalecimiento de Estados nacionales autónomos como ideas anticuadas, culpables de que las sociedades latinoamericanas hayan diferido su acceso a la modernidad. Si bien permanece como parte de una política moderna la exigencia de que la producción sea eficiente y los recursos se otorguen donde rindan más, ha pasado a ser una "ingenuidad premoderna" que un Estado proteja la producción del propio país o, peor, en función de intereses populares que suelen juzgarse contradictorios con el avance tecnológico. Por cierto, la polémica está abierta y tenemos razones para dudar de que la ineficiencia crónica de nuestros Estados, de sus políticas desarrollistas y proteccionistas, se resuelva liberando todo a la competencia internacional.⁹

También en la sociedad y la cultura cambió lo que se entendía por modernidad. Abandonamos el evolucionismo que esperaba la solución de los problemas sociales de la simple secularización de las prácticas: hay que pasar, se decía en los sesenta y setenta, de los comportamientos prescriptivos a los electivos, de la inercia de costumbres rurales o heredadas a conductas propias de sociedades urbanas, donde los objetivos y la organización colectiva se fijarían de acuerdo con la racionalidad científica y tecnológica. Hoy concebimos a América latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo. Para repensar esta heterogeneidad es útil la reflexión antievolucionista del posmodernismo, más radical que cualquier otra anterior. Su crítica a los relatos omnicomprensivos sobre la historia

7. Perry Anderson, "Modernity and Revolution", *New Left Review*, 144, marzo-abril de 1984.

8. Frederic Jameson, "Marxism and Postmodernism", *New Left Review*, 176, julio-agosto de 1989.

9. Para un desarrollo de esta crítica, véase el texto de José I. Casar, "La modernización económica y el mercado", en R. Cordera Campos, R. Trejo Delarbre y Juan Enrique Vega (coords.), *México: el reclamo democrático*, Siglo XXI-ILET, México, 1988.

puede servir para detectar las pretensiones fundamentalistas del tradicionalismo, el etnicismo y el nacionalismo, para entender las derivaciones autoritarias del liberalismo y el socialismo.

En esta línea, concebimos la posmodernidad no como una etapa o tendencia que reemplazaría el mundo moderno, sino como una manera de problematizar los vínculos equívocos que este armó con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse. La relativización posmoderna de todo fundamentalismo o evolucionismo facilita revisar la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo sobre la que aún simula asentarse la modernidad, elaborar un pensamiento más abierto para abarcar las interacciones e integraciones entre los niveles, géneros y formas de la sensibilidad colectiva.

Para tratar estas cuestiones es inapropiada la forma del libro que progresa desde un principio a un final. Prefiero la ductilidad del ensayo, que permite moverse en varios niveles. Como escribió Clifford Geertz, el ensayo hace posible explorar en distintas direcciones, rectificar el itinerario si algo no marcha, sin la necesidad de "defenderse durante cien páginas de exposición previa, como en una monografía o un tratado".¹⁰ Pero el ensayo científico se diferencia del literario o filosófico al basarse, como en este caso, en investigaciones empíricas, al someter en lo posible las interpretaciones a un manejo controlado de los datos.

También quise evitar la simple acumulación de ensayos separados que reproduciría la compartimentación, el paralelismo, entre disciplinas y territorios. Al buscar, de todos modos, la estructura del libro intento re-trabajar la conceptualización de la modernidad en varias disciplinas a través de acercamientos multifocales y complementarios.

El primer capítulo y, en parte, los dos últimos retoman la reflexión sobre modernidad y posmodernidad en los países metropolitanos con el fin de examinar las contradicciones entre las utopías de creación autónoma en la cultura y la industrialización de los mercados simbólicos. En el segundo, se propone una reinterpretación de los vínculos entre modernismo y modernización a partir de investigaciones históricas y sociológicas recientes sobre las culturas latinoamericanas. El tercero analiza cómo se comportan los artistas, intermediarios y públicos ante dos opciones básicas de la modernidad: innovar o democratizar. En el cuarto, quinto y sexto se estudian algunas estrategias de instituciones y actores modernos al utilizar el patrimonio histórico y las tradiciones populares: cómo los ponen en escena los museos y las escuelas, los estudios folclóricos y antropológicos, la

10. Véase la argumentación en favor del ensayo para la exposición del conocimiento social en Clifford Geertz, *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, Basic Books, Nueva York, 1983, Introducción.

sociología de la cultura y los populismos políticos. Por último, examinamos las culturas híbridas generadas o promovidas por las nuevas tecnologías comunicacionales, por el reordenamiento de lo público y lo privado en el espacio urbano y por la desterritorialización de los procesos simbólicos.

Poner en relación espacios tan heterogéneos lleva a experimentar qué les puede ocurrir a las disciplinas que convencionalmente se ocupan de cada uno si aceptan los desafíos de los vecinos. ¿Es posible saber algo más o diferente sobre las estrategias de la cultura moderna, cuando la antropología estudia los rituales con que el arte se separa de otras prácticas y el análisis económico muestra los condicionamientos con que el mercado erosiona esa pretensión? El patrimonio histórico y las culturas tradicionales revelan sus funciones contemporáneas cuando, desde la sociología política, se indaga de qué modo un poder dudoso o herido teatraliza y celebra el pasado para reafirmarse en el presente. La transnacionalización de la cultura efectuada por las tecnologías comunicacionales, su alcance y eficacia, se aprecian mejor como parte de la recomposición de las culturas urbanas, junto a las migraciones y el turismo de masas que ablandan las fronteras nacionales y redefinen los conceptos de nación, pueblo e identidad.

¿Es preciso aclarar que esta mirada que se multiplica en tantos fragmentos y cruces no persigue la trama de un orden único que las separaciones disciplinarias habrían encubierto? Convencidos de que las integraciones románticas de los nacionalismos son tan precarias y peligrosas como las integraciones neoclásicas del racionalismo hegeliano o de los marxismos compactos, nos negamos a admitir, sin embargo, que la preocupación por la totalidad social carezca de sentido. Uno puede olvidarse de la totalidad cuando solo se interesa por las diferencias entre los hombres, no cuando se ocupa también de la desigualdad.

Tenemos presente que en este tiempo de diseminación posmoderna y descentralización democratizadora también crecen las formas más concentradas de acumulación de poder y centralización transnacional de la cultura que la humanidad ha conocido. El estudio de las bases culturales heterogéneas e híbridas de ese poder puede llevarnos a entender un poco más de los caminos oblicuos, llenos de transacciones, en que esas fuerzas actúan. Permite estudiar los diversos sentidos de la modernidad no solo como simples divergencias entre corrientes; también como manifestación de conflictos irresueltos.

AGRADECIMIENTOS

Este intento de practicar estudios interculturales e interdisciplinarios necesitó nutrirse en varios países y en el trabajo con especialistas de diversos campos. El estímulo más constante fue la relación con los estudiantes y profesores del posgrado en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), de México, sobre todo con quienes compartí la dirección del Taller de Cultura e Ideología: Esteban Krotz y Patricia Safa. Al estudiar con Patricia el consumo cultural en la frontera de México con Estados Unidos, comprendí mejor las complejas relaciones de la familia y la escuela en la formación de hábitos culturales. Alejandro Ordorica, director del Programa Cultural de las Fronteras, y Luis Garza, como director de Promoción Cultural, apoyaron esa investigación con reflexiones sugerentes y recursos económicos.

Para interpretar esa cuestión vital en la comunicación de la cultura que es la divergencia entre lo ofrecido por las instituciones y la recepción de diversos públicos, fue valioso el trabajo en equipo con historiadores del Instituto Nacional de Bellas Artes, y con alumnos y profesores de la ENAH: Esther Cimet, Martha Dujovne, Julio Gullco, Cristina Mendoza, Eulalia Nieto, Francisco Reyes Palma, Graciela Schmilchuk, Juan Luis Sariago y Guadalupe Soltero.

Situar estas cuestiones en el horizonte más amplio de la crisis de la modernidad requirió contrastar estos estudios con los de otros países. Una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation me permitió conocer en 1982 y 1985 innovaciones del arte, los museos y las políticas culturales en Europa, acercarme a los trabajos de sociólogos franceses –Pierre Bourdieu, Monique y Michel Pinçon– y de antropólogos italianos –Alberto M. Cirese, Amalia Signorelli, Pietro Clemente y Enzo Segre– que mantienen un diálogo muy abierto con lo que estamos haciendo en América latina. Otra beca, del gobierno francés, y la invitación del Centro de Sociología Urbana de París para residir en 1988 como investigador visitante, me dieron acceso a fuentes bibliográficas y documentales de difícil obtención desde las instituciones latinoamericanas. También fue de gran ayuda consultar bibliotecas y discutir varios capítulos de este libro al dar seminarios en las Universidades de Austin y Londres (1989). Quiero mencionar a varios interlocutores: Henry Sealby, Richard Adams, Arturo

Arias, Pablo Vila, Miguel Barahona, Mari-Carmen Ramírez, Héctor Olea, Patricia Oliart, José A. Llorens, William Rowe y John Kraniauskas.

En un continente donde la información cultural sobre otros países sigue obteniéndose principalmente mediante procedimientos tan poco modernos como las relaciones personales en los simposios, las citas a esas reuniones son un reconocimiento básico. Deseo destacar, ante todo, lo que significó poder regresar varias veces a la Argentina a partir de 1983, y participar en congresos y seminarios cargados siempre con las expectativas y frustraciones generadas por la reconstrucción cultural y la democratización política. Tuve ocasión de exponer fragmentos del presente texto en el simposio "Políticas culturales y función de la antropología" (1987) y en el seminario "Cultura popular: un balance interdisciplinario" (1988). Recuerdo especialmente los comentarios de Martha Blache, Rita Ceballos, Aníbal Ford, Cecilia Hidalgo, Elizabeth Jelín, José A. Pérez Gollán, Luis Alberto Romero y Beatriz Sarlo. Otros diálogos frecuentes con Rosana Guber, Carlos Herrán, Carlos López Iglesias, Mario Margulis y Juan Carlos Romero contribuyeron a documentar y elaborar mis referencias a la Argentina.

Una mención especial requieren las reuniones del Grupo de Trabajo sobre Políticas Culturales de CLACSO, donde estamos ensayando combinar perspectivas sociológicas, antropológicas y comunicacionales en una investigación comparativa del consumo cultural en varias ciudades latinoamericanas. Quiero decir cuánto me ha servido hablar con Sergio Miceli sobre los intelectuales y el Estado en Brasil; con Antonio Augusto Arantes de lo que representa para un antropólogo ocuparse del patrimonio histórico como secretario de Cultura de Campinas; confrontar el proceso de democratización mexicano con las interpretaciones de Oscar Landi, José Joaquín Brunner, Carlos Catalán y Giselle Munizaga sobre la Argentina y Chile; ver teatro con Luis Peirano en Lima, Buenos Aires y Bogotá; conocer cómo estaba estudiando Jesús Martín Barbero las telenovelas. Fernando Calderón y Mario dos Santos han sido acompañantes fecundos en esta y otras experiencias de CLACSO.

Deseo señalar mi reconocimiento por haber leído partes de este libro o haberme ayudado a elaborar algunos problemas a Guillermo Bonfil, Rita Eder, María Teresa Ejea, Juan Flores, Jean Franco, Raymundo Mier, Françoise Perus, Mabel Piccini, Ana María Rosas y José Manuel Valenzuela; Rafael Roncagliolo y el trabajo conjunto que realizamos en el Instituto para América latina; a Eduard Delgado y su Centro de Estudios y Recursos Culturales; a los autores y artistas citados a lo largo del texto y tantos otros que retengo para no convertir esta parte en un capítulo interminable.

Con José I. Casar pude aclarar algunas relaciones entre modernización económica y cultural. También facilitó que Blanca Salgado pasara en limpio este libro en el ILET, con una eficacia y paciencia muy valorables cuando uno llega al final de 400 páginas, con muchas correcciones, y no

soporta ver más lo que escribió. Rogelio Carvajal, Ariel Rosales y Enrique Mercado me ayudaron a no agravar la oscuridad de ciertos problemas con la de mi escritura.

María Eugenia Módena es la acompañante más cercana en la tarea de juntar en la vida diaria y en el trabajo intelectual lo que significa pensar las experiencias de los exilios y los nuevos arraigos, los cruces interculturales que están en la base de estas reflexiones.

Si el libro está dedicado a Teresa y Julián es por esa capacidad de los hijos de mostrarnos que lo culto y lo popular pueden sintetizarse en la cultura masiva, en los placeres del consumo que ellos, sin culpas ni prevenciones, instalan en lo cotidiano como actividades plenamente justificadas. Nada mejor para reconocerlo que evocar aquella navidad en que el Instituto Nacional del Consumidor repetía obsesivamente: "Regale afecto, no lo compre", en sus anuncios anticonsumistas por radio y televisión; Teresa empleó la palabra "afecto" por primera vez, en su lenguaje vacilante de los cuatro años. "¿Sabes qué quiere decir?" "Sí -contestó rápido-, que no tienes dinero."

Capítulo 1

DE LAS UTOPIÁS AL MERCADO

¿Qué significa ser modernos? Es posible condensar las interpretaciones actuales diciendo que constituyen la modernidad cuatro movimientos básicos: un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto renovador y un proyecto democratizador.

Por proyecto *emancipador* entendemos la secularización de los campos culturales, la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas, su desenvolvimiento en mercados autónomos. Forman parte de este movimiento emancipador la racionalización de la vida social y el individualismo creciente, sobre todo en las grandes ciudades.

Denominamos proyecto *expansivo* a la tendencia de la modernidad que busca extender el conocimiento y la posesión de la naturaleza, la producción, la circulación y el consumo de los bienes. En el capitalismo, la expansión está motivada preferentemente por el incremento del lucro; pero en un sentido más amplio se manifiesta en la promoción de los descubrimientos científicos y el desarrollo industrial.

El proyecto *renovador* abarca dos aspectos, con frecuencia complementarios: por una parte, la persecución de un mejoramiento e innovación incansantes propios de una relación con la naturaleza y la sociedad liberada de toda prescripción sagrada sobre cómo debe ser el mundo; por la otra, la necesidad de reformular una y otra vez los signos de distinción que el consumo masificado desgasta.

Llamamos proyecto *democratizador* al movimiento de la modernidad que confía en la educación, la difusión del arte y los saberse especializados, para lograr una evolución racional y moral. Se extiende desde la ilustración hasta la UNESCO, desde el positivismo hasta los programas educativos o de popularización de la ciencia y la cultura emprendidos por gobiernos liberales, socialistas y agrupaciones alternativas e independientes.

¿LA IMAGINACIÓN EMANCIPADA?

Estos cuatro proyectos, al desarrollarse, entran en conflicto. En un primer acceso a este desenvolvimiento contradictorio, analizaremos una de las utopías más enérgicas y constantes de la cultura moderna, desde

Galileo a las universidades contemporáneas, de los artistas del Renacimiento hasta las vanguardias: construir espacios en que el saber y la creación puedan desplegarse con autonomía. Sin embargo, la modernización económica, política y tecnológica –nacida como parte de ese proceso de secularización e independencia– fue configurando un tejido social envolvente, que subordina las fuerzas renovadoras y experimentales de la producción simbólica.

Para captar el sentido de esta contradicción, no veo lugar más propicio que el desencuentro ocurrido entre la estética moderna y la dinámica socioeconómica del desarrollo artístico. Mientras los teóricos e historiadores exaltan la autonomía del arte, las prácticas del mercado y de la comunicación masiva –incluidos a veces los museos– fomentan la dependencia de los bienes artísticos de procesos extraestéticos.

Partamos de tres autores, Jürgen Habermas, Pierre Bourdieu y Howard S. Becker, que estudiaron la autonomía cultural como componente definidor de la modernidad en sus sociedades: Alemania, Francia y los Estados Unidos. No obstante las diversas historias nacionales y sus diferencias teóricas, desarrollan análisis complementarios sobre el sentido secularizador que tiene la formación de los campos (Bourdieu) o mundos (Becker) del arte. Encuentran en la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas el indicador distintivo de su desenvolvimiento moderno.

Habermas retoma la afirmación de Max Weber de que lo moderno se constituye al independizarse la cultura de la razón sustantiva consagrada por la religión y la metafísica, y constituirse en tres esferas autónomas: la ciencia, la moralidad y el arte. Cada una se organiza en un régimen estructurado por sus cuestiones específicas –el conocimiento, la justicia, el gusto– y regido por instancias propias de valoración, o sea, la verdad, la rectitud normativa, la autenticidad y la belleza. La autonomía de cada dominio va institucionalizándose, genera profesionales especializados que se convierten en autoridades expertas de su área. Esta especialización acentúa la distancia entre la cultura profesional y la del público, entre los campos científicos o artísticos y la vida cotidiana. Sin embargo, los filósofos de la ilustración, protagonistas de esta empresa, se propusieron al mismo tiempo extender los saberes especializados para enriquecer la vida diaria y organizar racionalmente la sociedad. El crecimiento de la ciencia y el arte, liberados de la tutela religiosa, ayudaría a controlar las fuerzas naturales, ampliar la comprensión del mundo, progresar moralmente, volver más justas las instituciones y las relaciones sociales.

La extrema diferenciación contemporánea entre la moral, la ciencia y el arte hegemónicos, y la desconexión de los tres con la vida cotidiana, desacreditaron la utopía iluminista. No han faltado intentos de conectar el conocimiento científico con las prácticas ordinarias, el arte con la vida,

las grandes doctrinas éticas con la conducta común, pero los resultados de estos movimientos han sido pobres, dice Habermas. ¿Es entonces la modernidad una causa perdida o un proyecto inconcluso? Respecto del arte, sostiene que debemos retomar y profundizar el proyecto moderno de experimentación autónoma a fin de que su poder renovador no se seque. A la vez, sugiere hallar otras vías de inserción de la cultura especializada en la praxis diaria para que ésta no se empobrezca en la repetición de tradiciones. Quizá pueda lograrse con nuevas políticas de recepción y apropiación de los saberes profesionales, democratizando la iniciativa social, de manera que la gente llegue "a ser capaz de desarrollar instituciones propias que pongan límites a la dinámica interna y los imperativos de un sistema económico casi autónomo y de sus complementos administrativos".¹

La defensa habermasiana del proyecto moderno ha recibido críticas, como la de Andreas Huyssen, quien le objeta purificar fácilmente a la modernidad de sus impulsos nihilistas y anarquistas. Atribuye ese recorte al propósito del filósofo de rescatar el potencial emancipatorio del iluminismo frente a la tendencia cínica que confunde razón y dominación en Francia y Alemania a principios de los años ochenta, cuando pronuncia la conferencia citada al recibir el Premio Adorno.² En ambos países los artistas abandonan los compromisos políticos de la década previa, reemplazan los experimentos documentales en narrativa y teatro por autobiografías, la teoría política y las ciencias sociales por revelaciones míticas y esotéricas. Mientras para los franceses la modernidad sería más que nada una cuestión estética, cuya fuente estaría en Nietzsche y Mallarmé, y para muchos jóvenes alemanes deshacerse del racionalismo equivaldría a liberarse de la dominación, Habermas intenta recuperar la versión liberadora del racionalismo que promovió la ilustración.

Su lectura iluminista de la modernidad pareciera estar condicionada, agregamos nosotros, por dos riesgos que Habermas detectó en las oscilaciones modernas. Al examinar a Marcuse y Benjamin, anotó que la superación de la autonomía del arte para cumplir funciones políticas podía ser nociva, como ocurrió en la crítica fascista al arte moderno y su reorganización al servicio de una estética de masas represora,³ en la crítica reciente a los posmodernos, señala que el esteticismo en apariencia despo-

1. Jürgen Habermas, "La modernidad, un proyecto incompleto", en Hal Foster y otros, *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.

2. Andreas Huyssen, "Guía del posmodernismo", *Punto de vista*, año X, núm. 29, abril-julio de 1987, separata, pp. XX-XXVII.

3. Jürgen Habermas, "Walter Benjamin", en *Perfiles filosófico-políticos*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 302 ss.

litizado de las últimas generaciones tiene alianzas tácitas, y a veces explícitas, con la regresión neoconservadora.⁴ Para refutarlos, Habermas ahonda esa lectura selectiva de la modernidad que inició en *Conocimiento e interés* con el fin de restringir la herencia iluminista a su vocación emancipadora. Así, coloca fuera del proyecto moderno lo que tiene de opresor y vuelve difícil pensar qué significa que la modernidad traiga juntas la racionalidad y lo que la amenaza.

La trayectoria de Habermas ejemplifica cómo el pensamiento sobre la modernidad se construye en diálogo con autores premodernos y posmodernos, según las posiciones que los intérpretes adoptan en el campo artístico e intelectual. ¿No sería consecuente con el propio reconocimiento que Habermas hace de la inserción de la teoría en las *prácticas* sociales e intelectuales, continuar la reflexión filosófica con investigaciones empíricas?

Dos sociólogos, Bourdieu y Becker, revelan que la cultura moderna se diferencia de todo período anterior al constituirse en espacio autónomo dentro de la estructura social. Ninguno de los dos trata extensamente la cuestión de la modernidad, pero de hecho sus estudios buscan explicar la dinámica de la cultura en sociedades secularizadas donde existe una avanzada división técnica y social del trabajo, y las instituciones están organizadas según un modelo liberal.

Para Bourdieu, en los siglos XVI y XVII se inicia un período distinto en la historia de la cultura al integrarse con relativa independencia los campos artísticos y científicos. A medida que se crean museos y galerías, las obras de arte son valoradas sin las coacciones que les imponían el poder religioso al encargarlas para iglesias o el poder político para los palacios.

En esas "instancias específicas de selección y consagración", los artistas ya no compiten por la aprobación teológica o la complicidad de los cortesanos, sino por "la legitimidad cultural".⁵ Los salones literarios y las editoriales reordenarán en el mismo sentido, a partir del siglo XIX, la práctica literaria. Cada campo artístico —lo mismo que los científicos con el desarrollo de universidades laicas— se convierte en un espacio formado por capitales simbólicos intrínsecos.

4. Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, citado. Véase también el prólogo de los traductores franceses de esta obra, Christian Bouchindhomme y Rainer Rochlitz, quienes señalan cómo se formó la obra habermasiana de la última década en polémica con los usos alemanes de las críticas al mundo moderno hechas por Derrida, Foucault y Bataille (*Le discours philosophique de la modernité*, Gallimard, París, 1988).

5. Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", en Jean Pouillon, *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México, p. 135. Otros textos sobre la teoría bourdieana de los campos son *Le marché des biens symboliques*, Centre de Sociologie Européenne, París, 1970, y "Quelques propriétés des champs", *Questions de sociologie*, Minuit, París, 1980. La versión española de este último libro, titulada *Sociología y cultura* (Grijalbo, México, 1990), incluye una introducción nuestra que amplía el análisis que hacemos aquí de Bourdieu.

La independencia conquistada por el campo artístico justifica la autonomía metodológica de su estudio. A diferencia de gran parte de la sociología del arte y la literatura, que deducen el sentido de las obras del modo de producción o de la extracción de clase del autor, Bourdieu considera que cada campo cultural se halla regido por leyes propias. Lo que el artista hace está condicionado, más que por la estructura global de la sociedad, por el sistema de relaciones que establecen los agentes vinculados con la producción y circulación de las obras. La investigación sociológica del arte debe examinar cómo se ha constituido el capital cultural del respectivo campo y cómo se lucha por su apropiación. Quienes detentan el capital y quienes aspiran a poseerlo despliegan batallas que son esenciales para entender el significado de lo que se produce; pero esa competencia tiene mucho de complicidad, y a través de ella también se afirma la creencia en la autonomía del campo. Cuando en las sociedades modernas algún poder extraño al campo —la iglesia o el gobierno— quiere intervenir en la dinámica interna del trabajo artístico mediante la censura, los artistas suspenden sus enfrentamientos para aliarse en la defensa de "la libertad expresiva".

¿Cómo se concilia la tendencia capitalista a expandir el mercado, mediante el aumento de consumidores, con esta tendencia a formar públicos especializados en ámbitos restringidos? ¿No es contradictoria la multiplicación de productos para el incremento de las ganancias con la promoción de obras únicas en las estéticas modernas? Bourdieu da una respuesta parcial a esta cuestión. Observa que la formación de campos específicos del gusto y del saber, donde ciertos bienes son valorados por su escasez y limitados a consumos exclusivos, sirve para construir y renovar la distinción de las elites. En sociedades modernas y democráticas, donde no hay superioridad de sangre ni títulos de nobleza, el consumo se vuelve un área fundamental para instaurar y comunicar las diferencias. Ante la relativa democratización producida al masificarse el acceso a los productos, la burguesía necesita ámbitos separados de las urgencias de la vida práctica, donde los objetos se ordenen —como en los museos— por sus afinidades estilísticas y no por su utilidad.

Para apreciar una obra de arte moderna hay que conocer la historia del campo de producción de la obra, tener la competencia suficiente para distinguir, por sus rasgos formales, un paisaje renacentista de otro impresionista o hiperrealista. Esa "disposición estética", que se adquiere por la pertenencia a una clase social, o sea por poseer recursos económicos y educativos que también son escasos, aparece como un "don", no como algo que se tiene sino que se es. De manera que la separación del campo del arte sirve a la burguesía para simular que sus privilegios se justifican por algo más que la acumulación económica. La diferencia entre forma y función, indispensable para que el arte moderno haya

podido avanzar en la experimentación del lenguaje y la renovación del gusto, se duplica en la vida social en una diferencia entre los bienes (eficaces para la reproducción material) y los signos (útiles para organizar la distinción simbólica). Las sociedades modernas necesitan a la vez la *divulgación* –ampliar el mercado y el consumo de los bienes para acrecentar la tasa de ganancia– y la *distinción* –que, para enfrentar los efectos masificadores de la divulgación, récrea los signos que diferencian a los sectores hegemónicos.

La obra de Bourdieu, poco atraída por las industrias culturales, no nos ayuda a entender qué pasa cuando hasta los signos y espacios de las elites se masifican y se mezclan con los populares. Tendremos que partir de Bourdieu, pero ir más allá de él para explicar cómo se reorganiza la dialéctica entre divulgación y distinción cuando los museos reciben a millones de visitantes, y las obras literarias clásicas o de vanguardia se venden en supermercados, o se convierten en videos.

Pero antes completemos el análisis de la autonomía del campo artístico con Howard S. Becker. Por ser músico, además de científico social, es particularmente sensible al carácter colectivo y cooperativo de la producción artística. A eso se debe que su sociología del arte combine la afirmación de la autonomía creadora con un sutil reconocimiento de los lazos sociales que la condicionan. A diferencia de la literatura y las artes plásticas, en las que fue más fácil construir la ilusión del creador solitario, genial, cuya obra no debería nada a nadie más que a sí mismo, la realización de un concierto por una orquesta requiere la colaboración de un grupo numeroso. Implica también que los instrumentos hayan sido fabricados y conservados, que los músicos los aprendieran a tocar en escuelas, que se haga publicidad al concierto, que haya públicos formados a través de una historia musical, con disponibilidad para asistir y entender. En verdad, todo arte supone la confección de los artefactos físicos necesarios, la creación de un lenguaje convencional compartido, el entrenamiento de especialistas y espectadores en el uso de ese lenguaje, y la creación, experimentación o mezcla de esos elementos para construir obras particulares.

Podría argumentarse que en esta constelación de tareas hay algunas excepcionales, solo realizables por individuos peculiarmente dotados. Pero la historia del arte está repleta de ejemplos en los que es difícil establecer tal demarcación: los escultores y muralistas que encargan parte del trabajo a alumnos o ayudantes; casi todo el jazz en el que la composición es menos importante que la interpretación y la improvisación; obras como las de John Cage y Stockhausen, que dejan partes para que el ejecutante las construya; Duchamp cuando le pone bigotes a la *Mona Lisa* y convierte a Leonardo en "personal de apoyo". Desde que tecnologías más avanzadas intervienen creativamente en el registro y

reproducción del arte, la frontera entre productores y colaboradores se vuelve más incierta: un ingeniero de sonido efectúa montajes de instrumentos grabados en lugares separados, manipula y jerarquiza electrónicamente sonidos producidos por músicos de diversa calidad. Si bien Becker sostiene que puede definirse al artista como la persona que desempeña la actividad central sin la cual el trabajo no sería arte,⁶ dedica el mayor espacio de su obra a examinar cómo el sentido de los hechos artísticos se construye en un "mundo de arte" relativamente autónomo, pero no por la singularidad de creadores excepcionales sino por los acuerdos generados entre muchos participantes.

A veces, los "grupos de apoyo" (intérpretes, actores, editores, camarógrafos) desenvuelven sus propios intereses y patrones de gusto, de modo que adquieren lugares protagónicos en la realización y transmisión de las obras. De ahí que lo que sucede en el mundo del arte sea producto de la cooperación pero también de la competencia. La competencia suele tener condicionamientos económicos, pero se organiza principalmente dentro del "mundo del arte", según el grado de adhesión o transgresión a las convenciones que reglan una práctica. *Estas convenciones* (por ejemplo, el número de sonidos que deben utilizarse como recursos tonales, los instrumentos adecuados para tocarlos y las maneras en que se pueden combinar) son homologables a lo que la sociología y la antropología han estudiado como normas o costumbres, y se aproximan a lo que Bourdieu llama capital cultural.

Compartidas y respetadas por los músicos, las convenciones hacen posible que una orquesta funcione con coherencia y se comunique con el público. El sistema socioestético que rige el mundo artístico impone fuertes restricciones a los "creadores" y reduce a un mínimo las pretensiones de ser un individuo sin dependencias. No obstante, existen dos rasgos que diferencian a este condicionamiento en las sociedades modernas. Por una parte, son restricciones convenidas dentro del mundo artístico, no resultantes de prescripciones teológicas o políticas. En segundo lugar, en los últimos siglos se abrieron cada vez más las posibilidades de elegir vías no convencionales de producción, interpretación y comunicación del arte, por lo cual encontramos mayor diversidad de tendencias que en el pasado.

Esta apertura y pluralidad es propia de la época moderna, en que las libertades económicas y políticas, la mayor difusión de las técnicas artísticas, dice Becker, permiten que muchas personas actúen, juntas o separadas, para producir una variedad de hechos de manera recurrente. La organiza-

6. Howard S. Becker, *Art Worlds*, Universidad de California Press, Berkeley-Los Ángeles-Londres, 1982, cap. 1, pp. 24-25.

ción social liberal (aunque Becker no la llama así) dio al mundo artístico su autonomía, está en la base de la manera moderna de hacer arte: con una autonomía condicionada. Y a la vez el mundo artístico sigue teniendo una relación interdependiente con la sociedad, como se ve cuando la modificación de las convenciones artísticas repercute en la organización social. Cambiar las reglas del arte no es sólo un problema estético: cuestiona las estructuras con que los miembros del mundo artístico están habituados a relacionarse, y también las costumbres y creencias de los receptores. Un escultor que decide hacer obras con tierra, al aire libre, no coleccionables, está desafiando a quienes trabajan en los museos, a los artistas que aspiran a exponer en ellos y a los espectadores que ven en esas instituciones recintos supremos del espíritu.

Las convenciones que hacen posible que el arte sea un hecho social, en tanto establecen formas compartidas de cooperación y comprensión, también diferencian a los que se instalan en modos ya consagrados de hacer arte de quienes encuentran lo artístico en la ruptura de lo convenido. En las sociedades modernas, esta divergencia produce dos maneras de integración y discriminación respecto del público. Por una parte, el trabajo artístico forma un "mundo" propio en torno de conocimientos y convenciones fijados por oposición al saber común, al que se juzga indigno para servir de base a una obra de arte. La mayor o menor competencia en la aprehensión de esos sentidos especializados distingue al público "asiduo y advertido" del "ocasional", por lo tanto al que puede "colaborar plenamente" o no con los artistas en la empresa común de puesta en escena y recepción que da vida a una obra.⁷

Por otro lado, los innovadores erosionan esta complicidad entre cierto desarrollo del arte y ciertos públicos: a veces, para crear convenciones inesperadas que ahoñdan la distancia con los sectores no entrenados; en otros casos —Becker da muchos ejemplos, desde Rabelais a Phil Glass—, incorporando al lenguaje convencional del mundo artístico las maneras vulgares de representar lo real. En medio de estas tensiones se constituyen las relaciones complejas, nada esquemáticas, entre lo hegemónico y lo subalterno, lo incluido y lo excluido. Esta es una de las causas por las que la modernidad implica tanto procesos de segregación como de hibridación entre los diversos sectores sociales y sus sistemas simbólicos.

La perspectiva antropológica y relativista de Becker, que define lo artístico no según valores estéticos a priori sino identificando grupos de personas que cooperan en la producción de bienes que al menos ellos llaman arte, abre el camino para análisis no etnocéntricos ni sociocéntricos

7. Ídem, p. 71.

de los campos en que se practican esas actividades. Su dedicación, más que a las obras, a los procesos de trabajo y agrupamiento, desplaza la cuestión de las definiciones estéticas, que nunca se ponen de acuerdo sobre el repertorio de objetos que merece el nombre de arte, a la caracterización social de los modos de producción e interacción de los grupos artísticos. También permite relacionarlos comparativamente entre sí y con otras clases de productores. Como Becker dice, en la modernidad los mundos del arte son múltiples, no se separan tajantemente entre ellos, ni del resto de la vida social; cada uno comparte con otros campos el suministro de personal, de recursos económicos e intelectuales, mecanismos de distribución de los bienes y los públicos.

Es curioso que su examen de las estructuras *internas* del mundo artístico revele conexiones centrífugas con la sociedad, poco atendidas por el análisis sociológico, *externo*, de Bourdieu sobre la autonomía de los campos culturales. A la inversa, la obra de Becker es menos sólida cuando se ocupa de los conflictos entre los integrantes del mundo del arte y entre distintos mundos, ya que para él las disputas —entre artistas y personal de apoyo, por ejemplo— se resuelven fácilmente mediante la cooperación y el deseo de culminar el trabajo artístico en la obra, o quedan como una tensión secundaria respecto de los mecanismos de colaboración que solidarizan a los integrantes del mundo artístico. Para Bourdieu, cada campo cultural es esencialmente un espacio de lucha por la apropiación del capital simbólico, y en función de las posiciones que se tienen respecto de ese capital —poseedores o pretendientes— se organizan las tendencias —conservadoras o heréticas. El lugar que ocupan en Bourdieu el capital cultural y la competencia por su apropiación lo desempeñan en Becker las convenciones y los acuerdos que permiten que los contendientes sigan su trabajo: “Las convenciones representan el ajuste continuo de las partes que cooperan respecto de las condiciones cambiantes en las que ellas practican”.⁸

La ubicación de las prácticas artísticas en los procesos de producción y reproducción social, de legitimación y distinción, dio a Bourdieu la posibilidad de interpretar las diversas prácticas como parte de la lucha simbólica entre las clases y fracciones de clase. También estudió las manifestaciones artísticas que Becker llama “ingenuas” y “populares”, como expresión de los sectores medios y dominados con menor integración a la cultura “legítima”, autónoma, de las elites.

Al hablar de los sectores populares sostiene que se guían por “una estética pragmática y funcionalista”, impuesta “por una necesidad económica que condena a las gentes ‘simples’ y ‘modestas’ a gustos ‘simples’ y

8. Ídem, p. 58.

'modestos''⁹; el gusto popular se opondría al burgués y moderno por ser incapaz de independizar ciertas actividades de su sentido práctico y darles otro sentido estético autónomo. Por eso, las prácticas populares son definidas, y desvalorizadas, aun por los mismos sectores subalternos, al referirlas todo el tiempo a la estética dominante, la de quienes sí sabrían cuál es el verdadero arte, el que se puede admirar de acuerdo con la libertad y el desinterés de "los gustos sublimes".

Bourdieu relaciona las diversas estéticas y prácticas artísticas en un esquema estratificado por las desiguales apropiaciones del capital cultural. Si bien esto le da un poder explicativo en relación con la sociedad global que Becker no alcanza, cabe preguntarse si los hechos suceden hoy de este modo. Bourdieu desconoce el desarrollo propio del arte popular, su capacidad de desplegar formas autónomas, no utilitarias, de belleza, como veremos en un capítulo posterior al analizar las artesanías y fiestas populares. Tampoco examina la reestructuración de las formas clásicas de lo culto (las bellas artes) y de los bienes populares al ser reubicados dentro de la lógica comunicacional establecida por las industrias culturales.

ACABARON LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS, QUEDAN LOS RITUALES DE INNOVACIÓN

Las vanguardias extremaron la búsqueda de autonomía en el arte, y a veces intentaron combinarla con otros movimientos de la modernidad —especialmente la renovación y la democratización. Sus desgarramientos, sus conflictivas relaciones con movimientos sociales y políticos, sus fracasos colectivos y personales, pueden ser leídos como manifestaciones exasperadas de las contradicciones entre los proyectos modernos.

Aunque hoy son vistas como la forma paradigmática de la modernidad, algunas vanguardias nacieron como intentos por dejar de ser cultos y ser modernos. Varios artistas y escritores de los siglos XIX y XX rechazaron el patrimonio cultural de Occidente y lo que la modernidad iba haciendo con él. Les interesaban poco los avances de la racionalidad y el bienestar burgueses; el desarrollo industrial y urbano les parecía deshumanizante. Los más radicales convirtieron este rechazo en exilio. Rimbaud se fue al África, Gauguin a Tahití para escapar de su sociedad "criminal", "gobernada por el oro"; Nolde a los mares del sur y a Japón; Segall a Brasil. Quienes se quedaron, como Baudelaire, impugnaban la "degradación mecánica" de la vida urbana.

9. Pierre Bourdieu, *La distinction*, p. 441.

Hubo, por supuesto, quienes disfrutaron de la autonomía del arte y se entusiasmaron con la libertad individual y experimental. El descompromiso con lo social se volvió para algunos síntomas de una vida estética. Théophile Gautier decía que "todo artista que se propone otra cosa que no sea lo bello no es, a nuestros ojos, un artista" ... "Nada es más bello que lo que no sirve para nada."

Pero en varias tendencias la libertad estética se une a la responsabilidad ética. Más allá del nihilismo dadaísta, surge la esperanza del surrealismo por unir la revolución artística con la social. La Bauhaus quiso volcar la experimentación formal en un nuevo diseño industrial y urbano, y los avances de las vanguardias en la cultura cotidiana; buscó crear una "comunidad de artífices sin la diferenciación de clases que levanta una barrera arrogante entre el artesano y el artista", donde se trascendiera también la oposición entre el racionalismo frío del desarrollo tecnológico y la creatividad del arte. Los constructivistas persiguieron todo eso, pero con mejores oportunidades para insertarse en las transformaciones de la Rusia posrevolucionaria: a Tatlin y Malevitch les encargaron que aplicaran sus innovaciones en monumentos, carteles y otras formas de arte público; Arvatov, Rodchenko y muchos artistas fueron a las industrias para reformular el diseño, promovieron cambios sustanciales en las escuelas de arte a fin de desarrollar en los alumnos "una actitud industrial hacia la forma" y hacerlos "ingenieros diseñadores", útiles en la planificación socialista.¹⁰ Todos pensaron que era posible profundizar la autonomía del arte y a la vez reinscribirlo en la vida, generalizar las experiencias cultas y convertirlas en hechos colectivos.

Conocemos los desenlaces. El surrealismo se dispersó y diluyó en el vértigo de las luchas internas y las excomuniones. La Bauhaus fue reprimida por el nazismo, pero antes de la catástrofe ya empezaba a notarse su ingenua fusión entre el racionalismo tecnológico y la intuición artística, las dificultades estructurales que había para insertar su renovación funcional de la producción urbana en medio de las relaciones de propiedad capitalista y de la especulación inmobiliaria que la República de Weimar dejaba intactas. El constructivismo logró influir en la modernización y socialización promovidas en la primera década revolucionaria soviética, pero finalmente cayó bajo la burocratización represiva del estalinismo y fue reemplazado por los pintores realistas que restauraban las tradiciones iconográficas de la Rusia premoderna, adaptadas al retratismo oficial.

La frustración de estas vanguardias se produjo, en parte, por el derrumbe de las condiciones sociales que alentaron su nacimiento. Sabemos también que sus experiencias se prolongaron en la historia del arte y

10. Boris Arvatov, *Arte y producción*, Alberto Corazón, Madrid, 1973.

en la historia social como reserva utópica, en la que movimientos posteriores, sobre todo en la década de los sesenta, encontraron estímulo para retomar los proyectos emancipadores, renovadores y democráticos de la modernidad. Pero la situación actual del arte y su inserción social exhiben una herencia lánguida de aquellos intentos de los años veinte y sesenta por convertir las innovaciones de las vanguardias en fuente de creatividad colectiva.

Una bibliografía incontable viene examinando las razones sociales y estéticas de esta frustración insistente. Queremos proponer aquí una vía antropológica, construida a partir del saber que esta disciplina desarrolló sobre el ritual, para repensar —desde el fracaso del arte de vanguardia— la declinación del proyecto moderno.

Hay un momento en que los *gestos* de ruptura de los artistas, que no logran convertirse en *actos* (intervenciones eficaces en procesos sociales), se vuelven *ritos*. El impulso originario de las vanguardias llevó a asociarlas con el proyecto secularizador de la modernidad: sus irrupciones buscaban desencantar el mundo y desacralizar los modos convencionales, bellos, complacientes, con que la cultura burguesa lo representaba. Pero la incorporación progresiva de las insolencias a los museos, su digestión razonada en los catálogos y en la enseñanza oficial del arte, hicieron de las rupturas una convención. Establecieron, dice Octavio Paz, "la tradición de la ruptura".¹¹ No es extraño, entonces, que la producción artística de las vanguardias sea sometida a las formas más frívolas de la ritualidad: *los vernissages*, las entregas de premios y las consagraciones académicas.

Pero el arte de vanguardia se convirtió en ritual también en otro sentido. Para explicarlo, debemos introducir un cambio en la teoría generalizada sobre los ritos. Suele estudiárselos como prácticas de reproducción social. Se supone que son lugares donde la sociedad reafirma lo que es, defiende su orden y su homogeneidad. En parte, es cierto. Pero los rituales pueden ser también movimientos hacia un orden distinto, que la sociedad aún resiste o proscribe. Hay rituales para confirmar las relaciones sociales y darles continuidad (las fiestas ligadas a los hechos "naturales": nacimiento, matrimonio, muerte), y existen otros destinados a efectuar en escenarios simbólicos, ocasionales, transgresiones impracticables en forma real o permanente.

Bourdieu anota en sus estudios antropológicos sobre los kabyla que muchos ritos no tienen por función únicamente establecer las maneras correctas de actuación, y por tanto separar lo permitido de lo prohibido, sino también incorporar ciertas transgresiones limitándolas. El rito, "acto

11. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Joaquín Mortiz, México, p. 19.

cultural por excelencia", que busca poner orden en el mundo, fija en qué condiciones son lícitas "transgresiones necesarias e inevitables de los límites". Los cambios históricos que amenazan el orden natural y social generan oposiciones, enfrentamientos, que pueden disolver a una comunidad. El rito es capaz de operar entonces no como simple reacción conservadora y autoritaria de defensa del orden viejo, según se verá más adelante a propósito de la ceremonialidad tradicionalista, sino como movimiento a través del cual la sociedad controla el riesgo del cambio. Las acciones rituales básicas son, de hecho, *transgresiones denegadas*. El rito debe resolver, mediante una operación socialmente aprobada y colectivamente asumida, "la contradicción que se establece" al construir "como separados y antagonistas principios que deben ser reunidos para asegurar la reproducción del grupo".¹²

A la luz de este análisis podemos interrogar el tipo peculiar de rituales que las vanguardias instauran. La literatura sobre ritualidad se ocupa preferentemente de los *rituales de ingreso o de pasaje*: quién puede entrar, y con qué requisitos, a una casa o una iglesia; qué pasos deben cumplirse para pasar de un estado civil a otro, asumir un cargo o un honor. Los aportes antropológicos sobre estos procesos se han usado para entender las operaciones discriminatorias en las instituciones culturales. Se describe la ritualización que la arquitectura de los museos impone al público: itinerarios rígidos, códigos de acción para ser representados y actuados estrictamente. Son como templos laicos que, igual que los religiosos, convierten a los objetos de la historia y del arte en monumentos ceremoniales.

Cuando Carol Duncan y Alan Wallach estudian el Museo del Louvre, observan que el edificio majestuoso, los pasillos y escaleras monumentales, la ornamentación de los techos, la acumulación de obras de diversas épocas y culturas, subordinadas a la historia de Francia, componen un programa iconográfico que dramatiza ritualmente el triunfo de la civilización francesa, la consagra como heredera de los valores de la humanidad. En cambio, el Museo de Arte Moderno de Nueva York se aloja en un edificio frío, de hierro y vidrio, con pocas ventanas, como si la desconexión del mundo exterior y la pluralidad de recorridos dieran la sensación de poder ir a donde se quiere, de libre opción individual. Como si el visitante pudiera homologar la libertad creadora que distingue a los artistas contemporáneos: "Se está en 'ninguna parte', en una nada original, una matriz, una tumba, blanca pero sin sol, que parece situada fuera del tiempo y de la historia". A medida que se avanza del cubismo al surrealismo, al expresionismo abstracto, las formas cada vez más desmaterializadas, "así

12. Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Minuit, París, 1980, p. 381.

como el acento sobre temas tales como la luz y el aire, proclaman la superioridad de lo espiritual y lo trascendente" sobre las necesidades cotidianas y terrestres.¹³ En suma, la ritualidad del museo histórico de una forma, la del museo de arte moderno de otra, al sacralizar el espacio y los objetos, e imponer un orden de comprensión, organizan también las diferencias entre los grupos sociales: los que entran y los que quedan fuera; los que son capaces de entender la ceremonia y los que no pueden llegar a actuar significativamente.

Las tendencias posmodernas de las artes plásticas, del *happening* a los *performances* y el arte corporal, como también en el teatro y la danza, acentúan este sentido ritual y hermético. Reducen lo que consideran comunicación racional (verbalizaciones, referencias visuales precisas) y persiguen formas subjetivas inéditas para expresar emociones primarias ahogadas por las convenciones dominantes (fuerza, erotismo, asombro). Cortan las alusiones codificadas al mundo diario en busca de la manifestación original de cada sujeto y de reencuentros mágicos con energías perdidas. La forma *cool* de esta comunicación autocentrada que propone el arte, al reinstalar el rito como núcleo de la experiencia estética, son los *performances* mostrados en video: al ensimismamiento en la ceremonia con el propio cuerpo, con el código íntimo, se agrega la relación semihipnótica y pasiva con la pantalla. La contemplación regresa y sugiere que la máxima emancipación del lenguaje artístico sea el éxtasis inmóvil. Emancipación antimoderna, puesto que elimina la secularización de la práctica y de la imagen.

Una de las crisis más severas de lo moderno se produce por esta restitución del rito sin mitos. Germano Celant comenta un "acontecimiento" que presentó John Cage, junto con Rauschenberg, Tudor, Richards y Olsen, en el Black Mountain College:

[...] puesto que no existe idea matriz de la acción, esta acumulación de materiales tiende a liberar los diferentes lenguajes de su condición recíproca de dependencia, y tiende también a mostrar un "diálogo" posible entre ellos como entidades autónomas y autosignificantes.¹⁴

Al carecer de relatos totalizadores que organicen la historia, la sucesión de cuerpos, acciones, gestos se vuelve una ritualidad distinta de la de cualquier comunidad antigua o sociedad moderna. Este nuevo tipo de

13. Cf. los artículos de Carol Duncan y Alan Wallach, "The Universal Survey Museum", *Art History*, vol. 3, núm. 4, diciembre de 1980, y "Le musée d'art moderne de New York: un rite du capitalism tardif", *Histoire et critique des arts*, núm. 7-8, diciembre de 1978.

14. Germano Celant, intervención en "El arte de la performance", *Teoría y crítica*, 2, Asociación Internacional de Críticos de Arte, Buenos Aires, diciembre de 1979, p. 32.

ceremonialidad no representa un mito que integre a una colectividad, ni la narración autónoma de la historia del arte. No representa nada, salvo el "narcisismo orgánico" de cada participante.

"Nosotros estamos en tren de vivir cada momento por su calidad única. La improvisación no es histórica", declara Paxton, uno de los mayores practicantes de *performances*. Pero ¿cómo pasar entonces de cada explosión íntima e instantánea al espectáculo, que supone algún tipo de duración ordenada de las imágenes y diálogo con los receptores? ¿Cómo ir de los enunciados sueltos al discurso, de los enunciados solitarios a la comunicación? Desde la perspectiva del artista, *los performances* disuelven la búsqueda de autonomía del campo artístico en la búsqueda de emancipación expresiva de los sujetos, y, como generalmente los sujetos quieren compartir sus experiencias, oscilan entre la creación para sí mismos y el espectáculo: a menudo, esa tensión es la base de la seducción estética.

Esta exacerbación narcisista de la discontinuidad genera un nuevo tipo de ritual, que en verdad es una consecuencia extrema de lo que venían haciendo las vanguardias. Los llamaremos *ritos de egreso*. Dado que el máximo valor estético es la renovación incesante, para pertenecer al mundo del arte no se puede repetir lo ya hecho, lo legítimo, lo compartido. Hay que iniciar formas de representación no codificadas (desde el impresionismo al surrealismo), inventar estructuras imprevisibles (desde el arte fantástico al geométrico), relacionar imágenes que en la realidad pertenecen a cadenas semánticas diversas y nadie había asociado (desde *los collages* a los *performances*). No hay peor acusación contra un artista moderno que señalar repeticiones en su obra. Según este sentido de fuga permanente, para estar en la historia del arte hay que estar saliendo constantemente de ella.

En este punto, veo una continuidad *sociológica* entre las vanguardias modernas y el arte posmoderno que las rechaza.

Aunque los posmodernos abandonen la noción de ruptura —clave en las estéticas modernas— y usen en su discurso artístico imágenes de otras épocas, su modo de fragmentarlas y dislocarlas, las lecturas desplazadas o paródicas de las tradiciones, restablecen el carácter insular y autorreferido del mundo del arte. La cultura moderna se realizó negando las tradiciones y los territorios. Todavía su impulso rige en los museos que buscan nuevos públicos, en las experiencias itinerantes, en los artistas que usan espacios urbanos no connotados culturalmente, producen fuera de sus países y descontextualizan los objetos. El arte posmoderno sigue practicando esas operaciones sin la pretensión de ofrecer algo radicalmente innovador, incorporando el pasado, pero de un modo no convencional, con lo cual renueva la capacidad del campo artístico de representar la última diferencia "legítima".

Tales experimentaciones transculturales engendraron renovaciones en el lenguaje, el diseño, las formas de urbanidad y las prácticas juveniles. Pero el destino principal de los gestos heroicos de las vanguardias y de los ritos desencantados de los posmodernos ha sido la ritualización de los museos y del mercado. Pese a la desacralización del arte y del mundo artístico, a los nuevos canales abiertos hacia otros públicos, los experimentalistas acentúan su insularidad. El primado de la forma sobre la función, de la forma de decir sobre lo que se dice, exige del espectador una disposición cada vez más cultivada para comprender el sentido. Los artistas que inscriben en la obra misma la interrogación sobre lo que la obra debe ser, que no sólo eliminan la ilusión naturalista de lo real y el hedonismo perceptivo, sino que hacen de la destrucción de las convenciones, aun las del año pasado, su modo de enunciación plástica, se aseguran por una parte, dice Bourdieu, el dominio de su campo, pero, por otra, excluyen al espectador que no se disponga a hacer de su participación en el arte una experiencia igualmente innovadora. Las artes modernas y posmodernas proponen una "lectura paradójica", pues suponen "el dominio del código de una comunicación que tiende a cuestionar el código de la comunicación".¹⁵

¿Realmente se aseguran los artistas el dominio de su campo? ¿Quién queda como propietario de sus transgresiones? Al haber aceptado el mercado artístico y los museos los ritos de egreso, la fuga incesante como la manera moderna de hacer arte legítimo, ¿no someten los cambios a un encuadre que los limita y controla? ¿Cuál es entonces la función social de las prácticas artísticas? ¿No se les ha asignado —con éxito— la tarea de representar las transformaciones sociales, ser el escenario simbólico en que se cumplen las transgresiones, pero, dentro de instituciones que demarcan su acción y eficacia para que no perturben el orden general de la sociedad?

Hay que repensar la eficacia de las innovaciones y las irreverencias artísticas, los límites de sus sacrilegios rituales. Los intentos de quebrar la ilusión en la superioridad y lo sublime del arte (insolencias, autodestrucciones de obras, la mierda del artista dentro del museo) son al fin de cuentas, según Bourdieu, desacralizaciones sacralizantes "que no escandalizan nunca más que a los creyentes". Nada exhibe mejor la tendencia al funcionamiento ensimismado del campo artístico que el destino de estas tentativas de subversión, en apariencia radicales, que "los guardianes más heterodoxos de la ortodoxia artística" finalmente devoran.¹⁶

¿Es posible seguir afirmando con Habermas que la modernidad es un proyecto inconcluso pero realizable, o debemos admitir —con los artistas y

15. Pierre Bourdieu, "Disposition esthétique et compétence artistique", *Les Temps Modernes*, núm. 295, febrero de 1971, p. 1352.

16. Pierre Bourdieu, "La production de la croyance: contribution a une économie des biens symboliques", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 13, febrero de 1977, p. 8.

teóricos desencantados— que la experimentación autónoma y la inserción democratizadora en el tejido social son tareas inconciliables?

Si queremos entender las contradicciones entre estos proyectos modernos, hay que analizar cómo se reformulan los vínculos entre autonomía y dependencia del arte en las condiciones actuales de producción y circulación cultural. Tomaremos cuatro interacciones de las prácticas cultas modernas y sí "autónomas" con esferas "ajenas", como son el arte premoderno, el arte ingenuo y/o popular, el mercado internacional del arte y las industrias culturales.

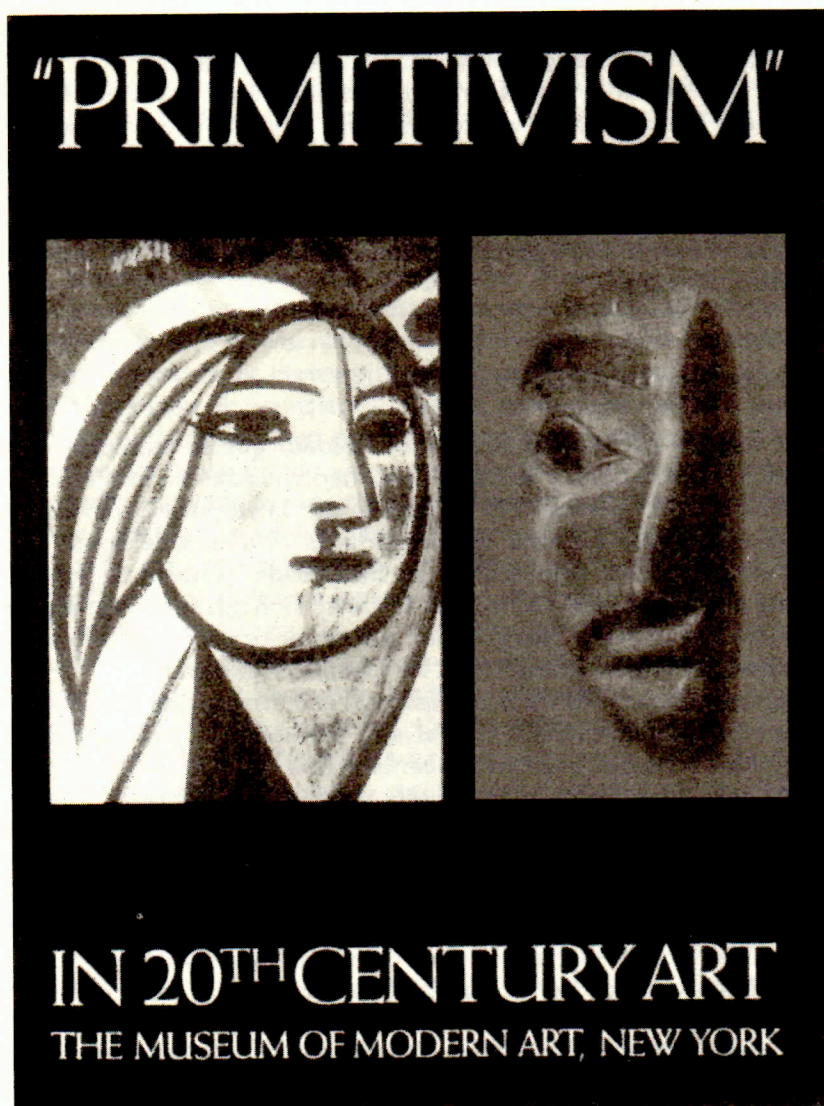
FASCINADOS CON LO PRIMITIVO Y LO POPULAR

¿Por qué los promotores de la modernidad, que la anuncian como superación de lo antiguo y lo tradicional, sienten cada vez más atracción por referencias del pasado? No es posible dar la respuesta sólo en este capítulo. Habrá que explorar las necesidades *culturales* de conferir un significado más denso al presente y las necesidades *políticas* de legitimar mediante el prestigio del patrimonio histórico la hegemonía actual. Tendremos que indagar, por ejemplo, por qué el folclor encuentra eco en los gustos musicales de los jóvenes y en los medios electrónicos.

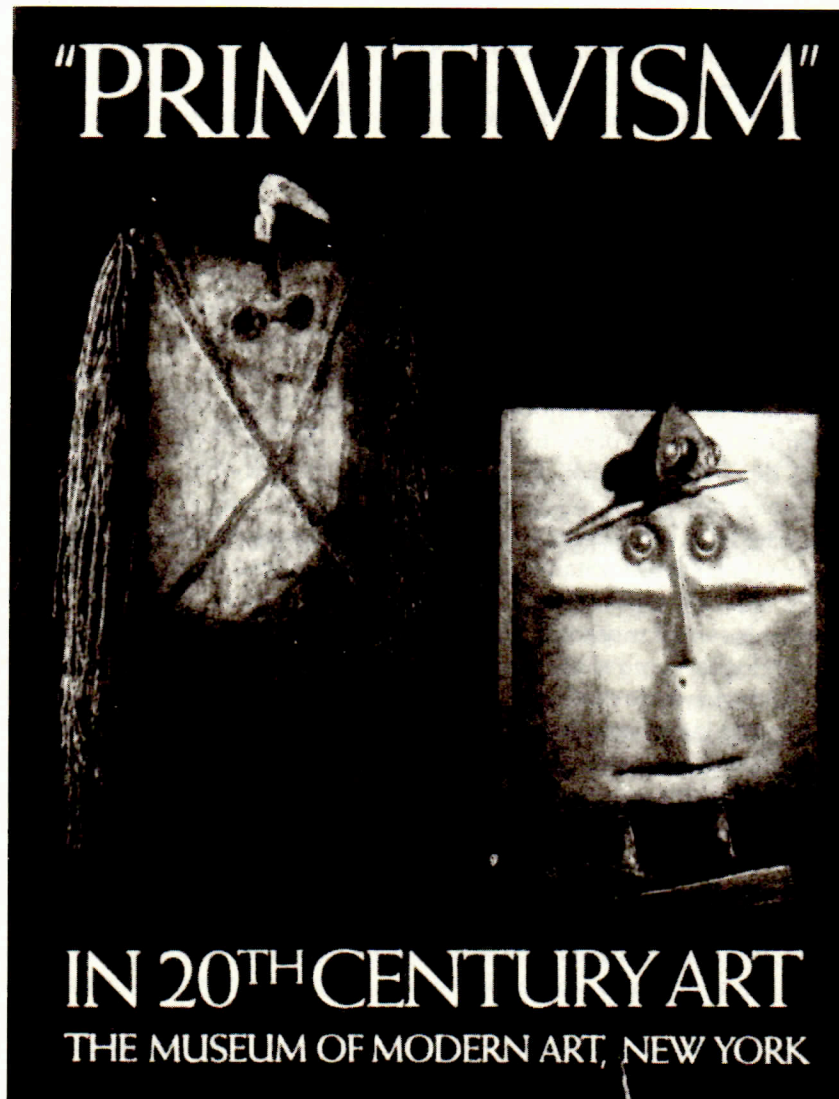
Aquí nos ocuparemos de la importancia ascendente que los críticos y museógrafos contemporáneos dan al arte premoderno y al popular. El auge que los pintores latinoamericanos hallan a fines de los ochenta y principios de los noventa en los museos y mercados de Estados Unidos y Europa, no se entiende sino como parte de la apertura a lo no moderno iniciada algunos años antes.¹⁷

Un modo de averiguar qué buscan los protagonistas del arte contemporáneo en lo primitivo y lo popular, es examinar cómo lo ponen en escena los museos y qué dicen para justificarlo en los catálogos. Una exposición sintomática fue la realizada en 1984 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York sobre *El primitivismo en el arte del siglo XX*. La institución que en las dos últimas décadas fue la instancia máxima de legitimación y consagración de las nuevas tendencias, propuso una lectura de los artistas de la modernidad que marcaba, en vez de la autonomía y la innovación, las semejanzas formales de sus obras con

17. Varios críticos atribuyen esta efervescencia del arte latinoamericano también a la expansión de la clientela "hispana" en los Estados Unidos, a la mayor disponibilidad de inversiones en el mercado artístico y la proximidad del V Centenario. Cf. Edward Sullivan, "Mito y realidad. Arte latinoamericano en Estados Unidos", y Shifra Goldman, "El espíritu latinoamericano. La perspectiva desde los Estados Unidos", *Arte en Colombia*, 41, septiembre de 1989.



piezas antiguas. Una mujer de Picasso encontraba su espejo en una máscara kwakiutl; las figuras alargadas de Giacometti en otras de Tanzania; la *Máscara del temor* de Klee, en un dios guerrero de los zuni; una cabeza de pájaro de Max Ernst, en una máscara tusyan. La exhibición revelaba que las dependencias de los modernos hacia lo arcaico abarcan desde los fauves hasta los expresionistas, desde Brancusi hasta los artistas



de la tierra y los que desarrollan *performances* inspirados en rituales "primitivos".

Es de lamentar que las preocupaciones explicativas del libro-catálogo se hayan concentrado en interpretaciones detectivescas: establecer si Picasso compró máscaras del Congo en el mercado de pulgas de París, o si Klee visitaba los museos etnológicos de Berlín y Basilea. El descentramiento del

arte occidental y moderno queda a mitad de camino al preocuparse sólo por reconstruir los procedimientos a través de los cuales objetos de África, Asia y Oceanía llegaron a Europa y los Estados Unidos, y de qué modo los asumieron artistas occidentales, sin comparar los usos y significados originarios con los que les dio la modernidad. Pero nos interesa, sobre todo, registrar que este tipo de muestras de gran resonancia relativizan la autonomía del campo cultural de la modernidad.

Otro caso destacable fue la exposición de 1978 en el Museo de Arte Moderno de París que reunió a artistas llamados ingenuos o populares. Paisajistas, constructores de capillas y castillos personales, decoradores barrocos de sus cuartos cotidianos, pintores y escultores autodidactas, fabricantes de muñecos insólitos y máquinas inútiles. Algunos, como Ferdinand Cheval, eran conocidos por la difusión de historiadores y artistas que supieron valorar obras extrañas al mundo del arte. Pero la mayor parte carecía de toda formación y reconocimiento institucional. Produjeron sin preocupaciones publicitarias, lucrativas o estéticas —en el sentido de las bellas artes o las vanguardias— trabajos en los que aparece una originalidad o una novedad. Dieron tratamientos no convencionales a materiales, formas y colores, que los especialistas organizadores de esta exposición juzgaron presentables en un museo. El libro-catálogo preparado para la muestra tiene cinco prólogos, como si el Museo hubiera sentido mayor necesidad que en otras exhibiciones de explicar y prevenir. Cuatro de ellos, en vez de buscar lo específico de los artistas expuestos, quieren entenderlos relacionándolos con tendencias del arte moderno. A Michel Ragon le recuerdan a los expresionistas y surrealistas por su “imaginación delirante”, a Van Gogh por su “anormalidad”, y los declara artistas porque son “individuos solitarios e inadaptados”, “dos características de todo artista verdadero”.¹⁸ El prólogo más sabroso es el de la directora del Museo, Suzanne Page, quien explica haber denominado la exposición *Les singuliers de l'art* porque los participantes son “individuos libremente propietarios de sus deseos, de sus extravagancias, que imponen sobre el mundo el sello vital de su irreductible unicidad”. Asegura que el Museo no hace esta muestra por buscar una alternativa a “una vanguardia fatigada”, sino para “renovar la mirada y reencontrar lo que hay de salvaje en este arte cultural”.

¿A qué se debe esta insistencia en la unicidad, lo puro, lo inocente, lo salvaje, al mismo tiempo que reconocen que estos hombres y mujeres producen mezclando lo que aprendieron en las páginas rosas del *Petit Larousse*, *Paris Match*, *La Tour Eiffel*, la iconografía religiosa, los diarios y revistas de su época? ¿Por qué el museo que intenta deshacerse de las

18. Michel Ragon, “L'art en pluriel”, *Les singuliers de l'art*, Museo de Arte Moderno, París, 1978.

parcialidades ya insostenibles de "lo moderno" necesita clasificar lo que se le escapa, no sólo en relación con las tendencias legitimadas del arte sino con los casilleros creados para nombrar lo heterodoxo? El prólogo de Raymonde Moulin da varias claves. Después de señalar que desde el comienzo del siglo XX la definición social del arte se extiende en forma incesante y que la incertidumbre así generada llevó a etiquetar también incesantemente las manifestaciones extrañas, propone considerar a estas obras "inclasificables", y se pregunta por las razones por las que fueron elegidas. Ante todo, porque para la mirada culta estos artistas ingenuos "logran su salvación artística" en tanto "transgreden parcialmente las normas de su clase"; luego, porque

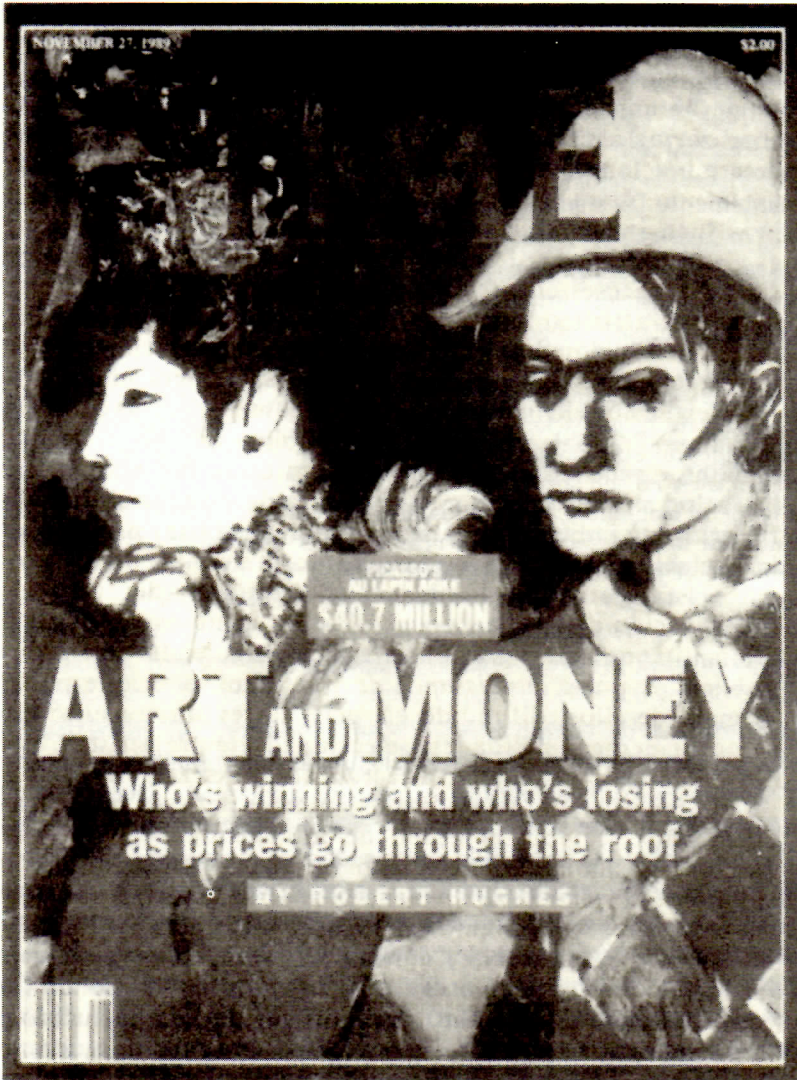
[...] redescubren en el uso creador del tiempo libre –el del ocio, o, más a menudo, de la jubilación– el saber perdido del trabajo indiviso. Aislados, protegidos de todo contacto y de todo compromiso con los circuitos culturales o comerciales, no son sospechosos de haber obedecido a otra necesidad que la interior: ni magníficos, ni malditos, sino inocentes [...]. En sus obras, la mirada cultivada de una sociedad desencantada cree percibir la reconciliación del principio de placer y del principio de realidad.

EL ARTE CULTO YA NO ES UN COMERCIO MINORISTA

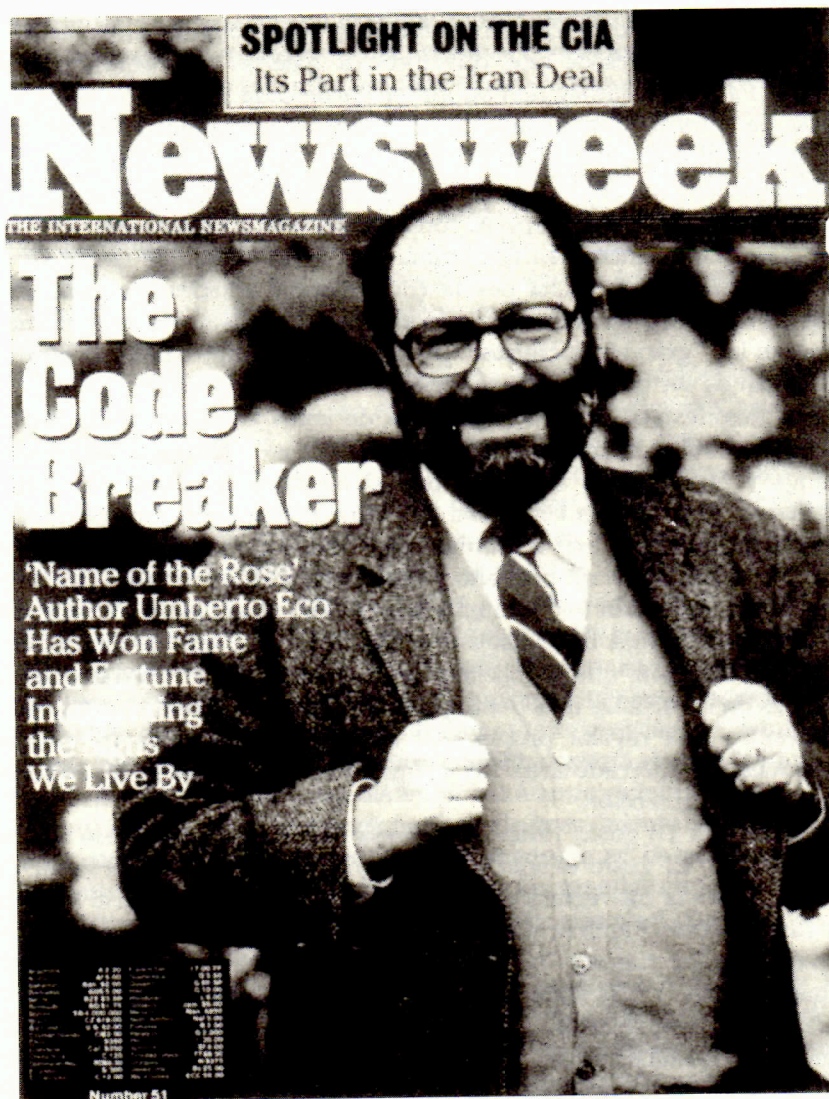
La autonomía del campo artístico, basada en criterios estéticos fijados por artistas y críticos, es disminuida por las nuevas determinaciones que el arte sufre de un mercado en rápida expansión, donde son decisivas fuerzas extraculturales. Si bien la influencia en el juicio estético de demandas ajenas al campo es visible a lo largo de la modernidad, desde mediados de este siglo los agentes encargados de administrar la calificación de lo que es artístico –museos, bienales, revistas, grandes premios internacionales– se reorganizan en relación con las nuevas tecnologías de promoción mercantil y consumo.

La extensión del mercado artístico de un pequeño círculo de "amateurs" y coleccionistas a un público amplio, a menudo más interesado en el valor económico de la inversión que en los valores estéticos, altera las formas de estimar el arte. Las revistas que indican las cotizaciones de las obras presentan su información junto a la publicidad de compañías de aviación, autos, antigüedades, inmuebles y productos de lujo. Una investigación de Annie Verger sobre los cambios de los procedimientos de consagración artística, siguiendo los índices publicados por *Connaissance des arts*,¹⁹ observa que para el primero de ellos, difundido en 1955, la revista

19. Annie Verger, "L'art d'estimer l'art. Comment classer l'incomparable?", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 66/67, marzo de 1987, pp. 105-121.



¿Fin de la separación entre lo culto y lo masivo? Picasso y Umberto Eco, temas de portadas en semanarios internacionales. El artista que lleva a rebasar una y otra vez los récords en las subastas de arte, y el *scholar* que logra



vender más de cinco millones de ejemplares de su novela "semiótica" en 25 lenguas. ¿Destrucción de los códigos del saber culto o estetización del mercado?

consultó a un centenar de personalidades, seleccionadas entre artistas, críticos, historiadores de arte, directores de galerías y conservadores de museos. Para las listas siguientes, que se hacen cada cinco años, cambia el grupo de informantes: incluye a no franceses (asumiendo la creciente internacionalización del juicio estético) y van desapareciendo los artistas (de 25 por ciento en 1955 a 9,25 por ciento en 1961, y ninguno en 1971). Son incorporados más coleccionistas, conservadores de museos tradicionales y *marchands*. Los cambios en la nómina de consultados, que expresan las modificaciones en la lucha por la consagración artística, generan otros criterios de selección. Se reduce el porcentaje de artistas de vanguardia y resurgen los "grandes ancestros", puesto que la modernidad y la innovación dejan de ser los valores supremos.

Las manifestaciones más agresivas de estos condicionamientos extraestéticos sobre el campo artístico se hallan en Alemania, los Estados Unidos y Japón. Willi Bongard, periodista de una revista financiera, publicó en 1967 la obra *Kunst and Kommerz*, donde critica las tácticas de "comercio minorista mal administrado" de las galerías que carecen de vitrinas, se ubican en un piso alto y buscan relaciones confidenciales con su clientela, muestran los productos sólo dos o tres semanas y consideran la publicidad un lujo. Él aconseja usar técnicas avanzadas de distribución y comercialización, que de hecho adoptó a partir de 1970 estableciendo nóminas de los artistas más prestigiosos en la revista económica *Kapital*, y publicando una revista propia, *Art aktuell*, que comunica las últimas tendencias del mercado artístico y sugiere la mejor manera de administrar la propia colección.

"Tanto [por el] gusto", dice la empresa o el inculto millonario ansioso de prestigio. "El gusto es mío", responde el crítico o el conservador del museo. ¿Es así la conversación? "Decididamente no", concluye el historiador Juan Antonio Ramírez al comprobar que los precios más elevados que se pagan en las subastas no corresponden a las obras que los expertos juzgan mejores o más significativas.²⁰ En ningún país es tan evidente la fuerza de los empresarios, y por tanto de los "administradores del arte", como en los Estados Unidos, donde esta es una próspera carrera que puede estudiarse en varias universidades. Sus egresados, instruidos en arte y en estrategias de inversión, ocupan puestos especiales, junto al director artístico, en los grandes museos norteamericanos. Cuando planifican su programación anual, hacen presente que el tipo de arte que se promueve influye en las políticas de financiamiento y en el número de empleos, no solo de las instituciones culturales sino en el comercio, los hoteles y los

20. Juan Antonio Ramírez, "Una relación impúdica", *Lápiz*, núm. 57, Madrid, marzo de 1989.

restaurantes. Esta repercusión múltiple de las exposiciones atrae a corporaciones, interesadas en financiar las muestras prestigiosas y usarlas como publicidad. Sometido el campo artístico a estos juegos entre el comercio, la publicidad y el turismo, ¿a dónde fue a parar su autonomía, la renovación intrínseca de las búsquedas estéticas, la comunicación "espiritual" con el público? Si el autorretrato *Yo, Picasso*, como le ocurrió a Wendell Cherry, presidente de Humana Inc., que lo compró en 5,83 millones de dólares en 1981 y lo vendió en 1989 en 47,85, puede dar una ganancia de 19,6 por ciento anual, el arte se vuelve, antes que nada, un área privilegiada de inversiones. O como dice Robert Hughes, en el artículo donde da este dato, "a full-management art industry".²¹

En una sociedad como la norteamericana, donde la evasión de impuestos y la publicidad se eufemizan como parte de las tradiciones nacionales de filantropía y caridad, sigue siendo posible que las dotaciones a los museos "preserven" la espiritualidad del arte.²² Pero hasta esos simulacros comienzan a caer: en 1986 el gobierno de Reagan modificó la legislación que permitía deducir impuestos con donaciones, recurso clave para el crecimiento espectacular de los museos de ese país. Si obras de Picasso y Van Gogh llegan a 40 o 50 millones de dólares, como se vendieron en Sotheby's a fines de 1989, los museos norteamericanos –cuyos presupuestos más altos oscilan entre dos y cinco millones anuales– deben ceder las piezas más cotizadas a coleccionistas privados. Como este disparo de los precios eleva los seguros, al punto de que una exposición de Van Gogh, planeada por el Metropolitan Museum en 1981, costaría ahora 5 billones de dólares, sólo para asegurar las obras, ni ese Museo puede lograr que los cuadros pasen de las colecciones íntimas al conocimiento público. Unas cuantas utopías de la modernidad, que estuvieron en el fundamento de estas instituciones –expandir y democratizar las grandes creaciones culturales, valoradas como propiedad común de la humanidad– pasan a ser, en el sentido más maligno, piezas de museo.

Si esta es la situación en las metrópolis, ¿qué queda del arte y sus utopías modernas en América latina? Mari-Carmen Ramírez, curadora de arte latinoamericano de la Galería Huntington, en la Universidad de Texas, me explica lo difícil que es para los museos estadounidenses ampliar sus colecciones incorporando obras clásicas y nuevas tendencias de América

21. Robert Hughes, "Art and money", *Time*, 27 de noviembre de 1989, pp. 60-68.

22. Es comprensible que los 80 billones de dólares anuales "donados" por los estadounidenses a actividades religiosas (47,2 %), educativas (13,8 %), artes y humanidades (6,4 %) ayuden a creer que el desinterés y la gratuidad siguen siendo núcleos ideológicos orientadores del arte (cf. el excelente número 116 de *Daedalus*, dedicado a "Philantropy, patronage, politics" especialmente los textos de Stephen R. Graubard y Alan Pifer, que ofrecen estos datos).

latina²³ cuando los cuadros de Tarsila, Botero y Tamayo valen entre 300.000 y 750.000 dólares.²⁴ Mucho más lejano, obviamente, es cualquier programa de actualización en los museos de los países latinoamericanos desamparados por presupuestos oficiales "austeros" y burguesías poco habituadas a las donaciones artísticas. La consecuencia es que en los próximos años lo mejor, o al menos lo más cotizado del arte latinoamericano, no se verá en nuestros países; los museos se volverán más pobres y rutinarios, porque no tendrán con qué pagar ni el seguro para que los coleccionistas privados les presten las obras de los mayores artistas del propio país.

Annie Verger habla de una reorganización del campo artístico y de los patrones de legitimación y consagración, debido al avance de nuevos agentes en la competencia por el monopolio de la estimación estética. A nuestro modo de ver, estamos también ante un nuevo sistema de vínculos entre las instituciones culturales y las estrategias de inversión y valoración del mundo comercial y financiero. La evidencia más rotunda es el modo en que en los ochenta perdieron importancia los museos, los críticos, las bienales y aun las ferias internacionales de arte como gestores universales de las innovaciones artísticas para convertirse en seguidores de las galerías líderes de Estados Unidos, Alemania, Japón y Francia, unificadas en una red comercial "que presenta, en el conjunto de los países occidentales y en el mismo orden de aparición, los mismos movimientos artísticos", usando a la vez los recursos de legitimación simbólica de esas instituciones culturales y las técnicas de *marketing* y publicidad masiva.²⁵ La internacionalización del mercado artístico está cada vez más asociada a la transnacionalización y concentración general del capital. La autonomía de los campos culturales no se disuelve en las leyes globales del capitalismo, pero sí se subordina a ellas con lazos inéditos.

Al centrar nuestro análisis en la cultura visual, especialmente en las artes plásticas, estamos queriendo demostrar la pérdida de autonomía simbólica de las elites en un campo que, junto con la literatura, constituye el núcleo más resistente a las transformaciones contemporáneas. Pero lo culto moderno incluye, desde el comienzo de este siglo, buena parte de los productos que circulan por las industrias culturales, así como la difusión masiva y la reelaboración que los nuevos medios hacen de obras literarias, musicales y plásticas que antes eran patrimonio distintivo de las elites. La interacción de

23. Entrevista realizada en Austin en noviembre de 1989.

24. Para más datos, véase el artículo de Helen-Louise Seggerman, "Latin American Art", *Art and Auction*, septiembre de 1989, pp. 164-165.

25. Raymonde Moulin, "Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines", *Revue Française de Sociologie*, xxvii, 1985, p. 315.

lo culto con los gustos populares, con la estructura industrial de la producción y circulación de casi todos los bienes simbólicos, con los patrones empresariales de costos y eficacia, está cambiando velozmente los dispositivos organizadores de lo que ahora se entiende por "ser culto" en la modernidad.

En el cine, los discos, la radio, la televisión y el video las relaciones entre artistas, intermediarios y público implican una estética lejana de la que sostuvo a las bellas artes: los artistas no conocen al público, ni pueden recibir directamente sus juicios sobre las obras; los empresarios adquieren un papel más decisivo que cualquier otro mediador estéticamente especializado (crítico, historiador del arte) y toman decisiones clave sobre lo que debe o no debe producirse y comunicarse; las posiciones de estos intermediarios privilegiados se adoptan dando el mayor peso al beneficio económico y subordinando los valores estéticos a lo que ellos interpretan como tendencias del mercado; la información para tomar estas decisiones se obtiene cada vez menos a través de relaciones personalizadas (del tipo del galerista con sus clientes) y más por los procedimientos electrónicos de sondeo de mercado y contabilización del *rating*; la "estandarización" de los formatos y los cambios permitidos se hacen de acuerdo con la dinámica mercantil del sistema, con lo que a este le resulta manejable o redituable y no por elecciones independientes de los artistas.

Uno puede preguntarse qué harían hoy dentro de este sistema Leonardo, Mozart o Baudelaire. La respuesta es la que daba un crítico: "Nada, a menos que se hubieran adaptado a las reglas".²⁶

LA ESTÉTICA MODERNA COMO IDEOLOGÍA PARA CONSUMIDORES

Como estos cambios todavía son poco conocidos o asumidos por los públicos mayoritarios, la ideología de lo culto moderno —autonomía y desinterés práctico del arte, creatividad singular y atormentada de individuos aislados— subsiste más en las audiencias masivas que en las elites que originaron estas creencias.

Paradójica situación: en el momento en que los artistas y los espectadores "cultos" abandonan la estética de las bellas artes y de las vanguardias porque saben que la realidad funciona de otro modo, las industrias culturales, las mismas que clausuraron esas ilusiones en la producción artística, las rehabilitan en un sistema paralelo de publicidad y difusión. A

26. C. Ratcliff, "Could Leonardo da Vinci make it in New York today? Not, unless he played by the rules", *New York Magazine*, noviembre de 1978.

través de entrevistas biográficas a artistas, invenciones sobre su vida personal o sobre el "angustioso" trabajo de preparación de una película o una obra teatral, mantienen vigentes los argumentos románticos del artista solo e incomprendido, de la obra que exalta los valores del espíritu en oposición al materialismo generalizado. De manera que el discurso estético ha dejado de ser la representación del proceso creador para convertirse en un recurso complementario destinado a "garantizar" la verosimilitud de la experiencia artística en el momento del consumo.

El recorrido hecho en este capítulo muestra otro desencuentro paradójico, el que se da entre la sociología de la cultura moderna y las prácticas artísticas de los últimos veinte años. Mientras filósofos y sociólogos como Habermas, Bourdieu y Becker ven en el desarrollo autónomo de los campos artísticos y científicos la clave explicativa de su estructura contemporánea, e influyen en la investigación con esta pista metodológica, los practicantes del arte basan la reflexión sobre su trabajo en el descentramiento de los campos, en las dependencias inescusables del mercado y las industrias culturales. Así aparece no sólo en las obras, sino en el trabajo de museógrafos, organizadores de exposiciones internacionales y bienales, directores de revistas, que hallan en las interacciones de lo artístico con lo extra-artístico un núcleo fundamental de lo que hay que pensar y exhibir.

¿A qué se debe esta discrepancia? Además de las obvias diferencias de enfoque entre una disciplina y otra, vemos una clave en la disminución de la creatividad y la fuerza innovadora del arte de fin de siglo. Que las obras plásticas, teatrales y cinematográficas sean cada vez más *collages* de citas de obras pasadas no se explica solo por ciertos principios posmodernos. Si los directores de museos hacen de las retrospectivas un recurso frecuente para armar exposiciones, si los museos buscan seducir al público a través de la renovación arquitectónica y los artificios escenográficos, es —también— porque las artes contemporáneas ya no generan tendencias, grandes figuras ni sorpresas estilísticas como en la primera mitad del siglo. No queremos dejar esta observación con el simple sabor crítico que así tiene. Pensamos que el impulso innovador y expansivo de la modernidad está tocando su techo, pero tal vez esto permite pensar en otros modos de innovación que no sean la evolución incesante hacia lo desconocido. Coincidimos con Huyssen cuando afirma que la cultura que viene desde los setenta es "más amorfa y difusa, más rica en diversidad y variedad que la de los 60, en la que las tendencias y los movimientos evolucionaron con una secuencia más o menos ordenada".²⁷

27. Andreas Huyssen, "En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70", en Josep Picó, *Modernidad y posmodernidad*, Alianza, Madrid, 1988, p. 154.

Por último, debemos decir que las cuatro aperturas del campo artístico culto descritas muestran cómo relativizan su autonomía, su confianza en el evolucionismo cultural, los agentes de la modernidad. Pero hay que distinguir entre las formas en que las artes modernas interactúan con lo ajeno en los dos primeros casos y en los dos últimos.

Respecto del arte antiguo o primitivo, y respecto del arte ingenuo o popular, cuando el historiador o el museo se apoderan de ellos, el sujeto de la enunciación y la apropiación es un sujeto culto y moderno. William Rubin, director de la exhibición sobre "El primitivismo en el arte del siglo XX" dice en su extensa introducción a la muestra que no le preocupa entender la función y el significado originarios de cada uno de los objetos tribales o étnicos, sino "en términos del contexto occidental en el cual los artistas 'modernos' los descubrieron".²⁸ Vimos en la muestra *Les singuliers de l'art* la misma dificultad de historiadores y críticos para dejar de hablar en forma elitista de la cultura moderna cuando topan con la diferencia de lo ingenuo o lo popular.

En cambio, el arte de Occidente, confrontado con las fuerzas del mercado y de la industria cultural, no logra sostener su independencia. Lo otro del mismo sistema es más poderoso que la otredad de culturas lejanas, ya sometidas económica y políticamente, y también más fuerte que la diferencia de los subalternos o marginales en la propia sociedad.

28. William Rubin (ed.), "Primitivism" in 20th. Century Art, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1984, vol. I, pp. 1-79.

Capítulo 2

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? La tirada media 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 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 elites", 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 elites restablecer una y otra vez, ante cada cambio modernizador, su concepción aristocrática: a) espiritualizar la

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

2. Ídem, p. 29.

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.

producción cultural bajo el aspecto de "creación" artística, con la consecuente 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 espiritualidad hierática, de recepción que consiste en contemplarlos.

Si esta 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, asumidas desigualmente por diferentes sectores? ¿Es posible impulsar la modernidad cultural cuando la modernización socioeconómica es tan desigual? Algunos historiadores del arte concluyen 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? ¿Solo por la dependencia estructural a que nos condena el deterioro de los términos del intercambio económico, por los

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.

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 disfuncional como los estudios sobre nuestro "atraso" acostumbran 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

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

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 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 varios trancos 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 parisiense 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 este 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 elites 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 elite un perfil moderno, recluyendo 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 elites preservan su arraigo en las tradiciones hispánico-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 elites. 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 cuestiones 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 "inesenciales" 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 administración y la política, el comercio y la industria. Hasta las profesiones liberales, como la medicina, que en la acepción europea no debían nada a nadie, en el Brasil eran gobernadas por este procedimiento que se constituye "en nuestra mediación casi universal".

El favor es tan antimoderno 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 despreocupada de su correspondencia con la realidad: "*Nos nem cremos que*

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

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 elite 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 irracionistas 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 San Pablo 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 despegaba, con los migrantes italianos que se instalan en San Pablo. 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

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.

cambio social. Sus esfuerzos por edificar campos artísticos autónomos, secularizar 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, San Pablo, 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

[...] la metáfora de la traducción como imagen de la operación intelectual típica de las elites 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

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

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

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 desnacionalizador, ha dado el impulso y el repertorio de símbolos para la construcción de la identidad nacional. La preocupación más intensa por la "brasilidad" 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 clave 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 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.

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

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 intraartísticas y sociopolíticas. El campo plástico, hegemonizado por el realismo dogmático, el contenidismo y la subordinación del arte a la política, pierde su vitalidad previa y consiente pocas innovaciones. 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

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

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.

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

14. Sergio Miceli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, Difel, San Pablo-Río de Janeiro, 1979, p. 72.

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 elites 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;

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

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

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 San Pablo 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 elites 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 San Pablo y Río de Janeiro, a los *happenings* del Instituto di 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. Esta 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 manifiestos, 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 período, 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 períodos 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 elite y de masas lo que más acentuó el alejamiento entre ambos. Aunada a la creciente especialización de los productores 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 elites 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 apropián 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 elites promovido por un tipo de empresas y lo masivo organizado por otro tipo de empresas. La tendencia general es que la modernización de la cultura para elites 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

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

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 estas 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 período 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 articulaban 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.

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.

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 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 áspera y larga entre quienes detentaban la hegemonía del campo plástico y los nuevos pintores (Tamayo, Cuevas, Gironella, Vlady), empeñados en renovar la figuración.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.

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".

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.

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 promotores 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 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 elites 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 apropian a la vez de la programación cultural para elites 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 elite? 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 mecenaes omnicomprendivas 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 mecenaes 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 lumínicos en la Argentina, Modulator, 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 para 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 viene 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 publicita 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, ningun-

na que lo cuestione 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 San Pablo, 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 solo 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,

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. Elena 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.

tanto como en las artes más dependientes de las tecnologías avanzadas y "universales" (cine, televisión, video), los perfiles nacionales 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 aplicaciones extraestéticas ocupen el lugar principal, pero aun 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 solo 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 sí 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 esperábamos 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.

Capítulo 3

ARTISTAS, INTERMEDIARIOS Y PÚBLICO: ¿INNOVAR O DEMOCRATIZAR?

No es fácil examinar la reorientación de los principales actores ante los cambios de los mercados simbólicos. Son escasos en América latina los estudios empíricos destinados a conocer cómo buscan los artistas a sus receptores y clientes, cómo operan los intermediarios y responden los públicos. También porque los discursos en que unos y otros juzgan las transformaciones de la modernidad no siempre coinciden con las adaptaciones o resistencias perceptibles en sus prácticas. Tomaremos algunos ejemplos que tal vez sean representativos de la crisis no solo personal de intelectuales y artistas, sino de su papel como mediadores e intérpretes del cambio social.

Primero elegimos a dos escritores, Jorge Luis Borges y Octavio Paz, cuyos logros innovadores, a la vez que afianzaron la autonomía del campo literario, los volvieron protagonistas de la comunicación masiva. Luego, seguiremos algunos movimientos en las artes plásticas que buscan unir la experimentación con la herencia premoderna y con la simbólica popular. Analizar las dificultades encontradas al querer arraigar el arte contemporáneo en estas dos tradiciones lleva a repensar los debates acerca de la comunicación y la democratización de las innovaciones simbólicas, el papel de críticos y funcionarios de las instituciones culturales, pero nos interesa sobre todo conocer qué les sucede a los receptores, qué significa, desde la perspectiva de los visitantes de museos, desde los lectores o espectadores, ser público de la modernidad.

DE PAZ A BORGES: COMPORTAMIENTOS ANTE EL TELEVISOR

Los artistas y escritores que más contribuyeron a la independencia y profesionalización del campo cultural han hecho de la crítica al Estado y al mercado ejes de su argumentación. Pero por diversas razones el rechazo al poder estatal suele ser más virulento y consecuente que el que dirigen al mercado. El texto de Cabrujas que citamos en la "Entrada" de este libro exagera una de las tesis más escuchadas: a los Estados latinoamericanos no se les puede tomar en cuenta porque no se les puede

tomar en serio; pero este dramaturgo, que produjo obras para el teatro culto, y a la vez es el más exitoso guionista de telenovelas venezolanas, no formula una reflexión igualmente crítica respecto de las industrias culturales. La explicación de por qué hace novelas de doscientas horas, adaptando su trabajo dramático a las exigencias de la producción televisiva, es una explicación premoderna: quiere que los latinoamericanos "se identifiquen con mitos grandiosos de sí mismos", "se reconozcan como mitos hermosos y sublimes".¹

Nos detendremos en la posición de Octavio Paz, más elaborada e influyente. Desde sus textos tempranos afirma que la libertad que el artista necesita se obtiene alejándose del "príncipe" y del mercado. Pero de hecho en su obra ha ido creciendo la indignación frente al poder estatal, mientras en sus vínculos con el mercado busca una relación productiva, recurre a los medios masivos para expandir su discurso. El énfasis antiestatista de Paz va unido a la defensa de una concepción a la vez tradicional y moderna, ambivalente, sobre la autonomía del campo artístico.

Paz es un prototipo del escritor culto. No solo por las exigencias que su experimentación formal coloca al lector, los saberes implícitos que densifican su poesía y sus ensayos, la complicidad con quien comparte sus mismas fuentes literarias y estéticas. También porque en sus interpretaciones de la cultura, la historia y la política le interesan principalmente las elites y las ideas. En ocasiones, menciona movimientos sociales, cambios tecnológicos, las peripecias materiales del capitalismo y el socialismo, pero nunca examina sistemáticamente uno solo de esos procesos; sus referencias a la estructura socioeconómica son señales escenográficas que en seguida desatiende para ir a lo que en serio le preocupa: los movimientos artísticos, literarios y sobre todo los creadores individuales, sus reacciones ante las "amenazas" de la técnica y de las burocracias estatales.

Es un ejemplo magnífico de cómo pueden combinarse la adhesión militante al modernismo estético con un rechazo enérgico de la modernización socioeconómica. El aspecto material de la modernidad cuya expresión burocrática y perversa serían los Estados, ahoga con "geometrías racionales" la realidad viva, los mitos y los ritos que la preservan. La misión paradójica de los intelectuales y artistas sería la de iluminar, con el resplandor de las innovaciones estéticas, los valores tradicionales descuidados: en la URSS, el primitivismo del pueblo ruso; en Europa occidental, las múltiples tradiciones poéticas que se disgregan después del romanticismo, pero de las que Paz quisiera recuperar el impulso

1. Iván Gabaldón y Elizabeth Fuentes, "Receta para un mito", magazine de *El Nacional*, Caracas, 24 de abril de 1988, p. 8.

común siguiendo a autores tan dispares como Baudelaire y Mallarmé, Eliot, Pound y los surrealistas; en México, una mezcla de la herencia cultural precolombina, la colonial novohispana y un zapatismo interpretado como utopía premoderna.²

El historiador Aguilar Camín señala la inconsistencia de estas regresiones. ¿Cómo puede el impugnador del sistema concentracionario estalinista celebrar la magnificencia arquitectónica y la estabilidad política de los siglos XVI y XVII en la Nueva España, construidas con el rigor de las espadas y el exterminio de dos terceras partes de los indígenas? La reivindicación del zapatismo como núcleo genuino de la revolución mexicana, que otros autores basan en la lucha radical e intransigente de ese movimiento por la repartición de la tierra, le importa a Paz como "tentativa de regresar a los orígenes", a "una comunidad en la cual las jerarquías no fuesen de orden socioeconómico sino tradicional o espiritual".³ Así desmaterializado, el zapatismo

[...] deja de ser una lucha social para volverse la conciencia de una secta mágica subordinada al mito del regreso de la edad de oro; su lucha por la supervivencia es una "revelación", no una lucha; su religiosidad es un baluarte contra la burocracia eclesiástica, no una expresión del dominio y la penetración coloniales de esa burocracia y esa iglesia; su falta de percepción y sentido nacional (en *un país vecino* de Estados Unidos) es un valor rescatable para el futuro y no la limitación profunda de su movimiento, el secreto de su derrota —como la de tantos otros movimientos campesinos— a manos de facciones para las que "las abstracciones crueles" del Estado y la Nación eran el horizonte político concreto —y ahí están todavía— que era necesario manejar y construir.⁴

Queremos entender por qué a uno de los promotores más sutiles de la modernidad en la literatura y el arte latinoamericanos le fascina retornar a lo premoderno. Vemos un síntoma en la interpretación de la utopía zapatista como la vuelta "a una comunidad en la cual las jerarquías no fuesen de orden económico sino tradicional o espiritual". ¿Quiénes podrían representar hoy esas jerarquías espirituales? No serán los sacerdotes, puesto que la secularización achicó su influencia y el propio Paz abomina de la burocracia eclesiástica tanto como de la estatal. Quedan, entonces, los escritores y los artistas. Así, la exaltación simultánea del modernismo

2. Estas posiciones de Paz aparecen en varios de sus libros. Seguimos aquí especialmente *El ogro filantrópico*, cit., y *Los hijos del limo*, Seix Barral, México, 3a. reimpresión, 1987, caps. III al VI.

3. O. Paz, *El ogro filantrópico*, p. 27.

4. Héctor Aguilar Camín, *Saldos de la revolución. Cultura y política de México, 1910-1980*, Nueva Imagen, México, 1982, pp. 226-227.

estético y la premodernidad social se muestran compatibles: los sacerdotes del mundo moderno del arte, sintiendo frágil su autonomía y su poder simbólico por el avance de los poderes estatales, la industrialización de la creatividad y la masificación de los públicos, ven como alternativa refugiarse en una antigüedad idealizada.

¿Es posible encarar desde este simultáneo repudio a la modernización y exaltación del modernismo las contradicciones entre nuestra modernidad cultural y social, la reorganización de lo culto en sociedades donde hasta los santuarios tradicionales de elite, por ejemplo los museos, son colocados bajo las leyes industriales de la comunicación? Hay un texto de Paz que escenifica estas contradicciones: el que escribió para el catálogo de la exposición de Picasso hecha por el Museo Tamayo de la ciudad de México.

Si a fines de 1982 había algún espectador que todavía no había hecho una tesis sobre Picasso, ni siquiera leído un artículo sobre él, ni visto reproducciones, la empresa Televisa, que en esa época adquirió el Museo, le mostraba diariamente por sus canales cuadros de distintas épocas, contaba no sólo cuánto le costó al artista hacer su obra sino los esfuerzos de quienes la llevaron al Museo Tamayo. Para el medio millón de personas que visitó la muestra, se volvía evidente que cada vez era más difícil encontrar un acontecimiento no convertido en noticia, un placer sin publicidad previa. El arte del último siglo quiso ser el refugio de lo imprevisto, del goce efímero e incipiente, estar siempre en un lugar distinto de aquel en que uno va a buscarlo. Sin embargo, los museos ordenan esas búsquedas y transgresiones, los medios masivos nos preparan para llegar a ellas sin sorpresas, las ubican dentro de un sistema clasificatorio que es también una interpretación, una digestión.

Precisamente por haber participado en casi todas las irreverencias e inauguraciones de este siglo, Picasso se ha vuelto un autor difícil de ver originalmente, poco capaz de proponer encuentros inesperados. La televisión le organizó visitas masivas, aunque el Museo Tamayo quiso mantener las reglas contemplativas del arte de elites: sólo permitía la entrada de 25 personas cada vez. Con lo cual agigantaba las colas. La televisión las filmaba, las mostraba como propaganda y así promovía que otros se sumaran a ellas. Gracias a este vaivén pudimos disfrutar en México, además de la obra de Picasso, uno de esos juegos seductores de contradicción y complicidad entre arte para elites y arte para masas, habituales en instituciones como el Centro Pompidou o el Metropolitan Museum.

Luego de escuchar en la publicidad casi todo lo que hay que saber sobre los sacrificios creativos del artista y los de quienes consiguieron traer la exhibición, puede parecer normal que haya que recorrer fatigantes colas para llegar al santuario donde se muestra el resultado: la cola del museo

como procesión. Sin embargo, del mismo modo que en muchas fiestas religiosas indígenas, la del Museo Tamayo se convertía en feria. Puestos de *hot dogs* y *refrescos*, *posters* y ropa informal como *souvenirs*, banderas con la firma del artista, acompañaban el ritual.

El catálogo contrarrestaba esa imagen masificada de Picasso al presentarlo como individuo excepcional. "Individualista salvaje y artista rebelde", dice Octavio Paz en su texto. Y el espectador puede asemejarse a él si adopta una actitud contemplativa adecuada, si sabe abandonarse con "ojos inocentes" al mensaje liberador de la obra y comparte su fuerza innovadora. Pero el visitante descubría que su innovación estaba prohibida. No era posible volver a cuadros de una sala anterior, construir el propio itinerario. Los guardias impedían que uno quebrara la serie, el orden impuesto por los museógrafos. La cola seguía adentro, más que como procesión, como penitencia.

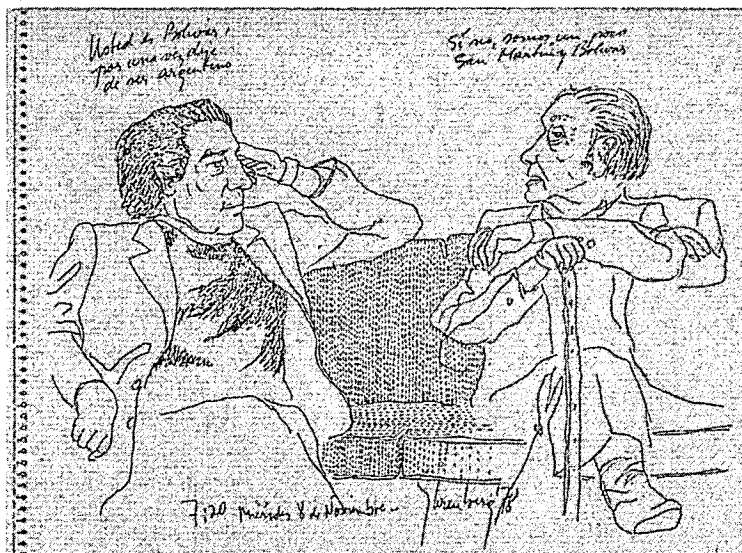
¿Qué es Picasso, finalmente: arte para elites o arte para masas? Los Picassos mostrados por Televisa revelan cómo ciertos "opuestos" pueden complementarse, interpenetrarse, confundirse. El conductor del noticiero televisivo de mayor repercusión dedicó más de diez minutos a difundir la inauguración de los Picassos y recomendó el último número de *Vuelta* con el artículo de Octavio Paz sobre ese pintor. La gran pintura, la gran literatura, una revista que las comunica a las minorías, también pueden ser espectáculos de la televisión. Y a la inversa, Televisa se presenta en el Museo: financiando, poniendo su marca en la entrada de la exposición, sugiriendo al público una manera de ver. Las diferencias entre culturas y entre clases se "concilian" en el encuentro del arte culto con los espectadores populares. Pero este simulacro de democratización necesita una operación neutralizadora: el prólogo del escritor, el discurso que despolitiza a uno de los artistas más críticos del siglo, disuelve su adhesión revolucionaria en rebeldía, la política en moral, la moral en arte.

La grandeza de Picasso, afirma Paz, reside en que "en medio del barullo anónimo de la publicidad, se preservó". "Sobre todo ahora que vemos a tantos artistas y escritores correr con la lengua de fuera tras la fama, el éxito y el dinero", justamente cuando la industria cultural lo trae a México y lo explica, es necesario decir que Picasso no tiene nada que ver con ese barullo. El texto de Paz reconoce al comienzo el esfuerzo del Museo, personalizado en sus fundadores, Rufino y Olga Tamayo: una institución consagrada a la cultura no es anónima como la publicidad, tiene en su origen a personas, a artistas. De la participación de Televisa no dice nada, y cuando analiza la rebeldía de Picasso contra el anonimato social se refiere al partido, al *bestseller*ismo y las galerías. Se acuerda de que Picasso "escogió adherirse al Partido Comunista precisamente en el momento del apogeo de Stalin", pero deja la pregunta con unos puntos suspensivos. Ninguna explicación de ese hecho, de la relación con su trabajo en la

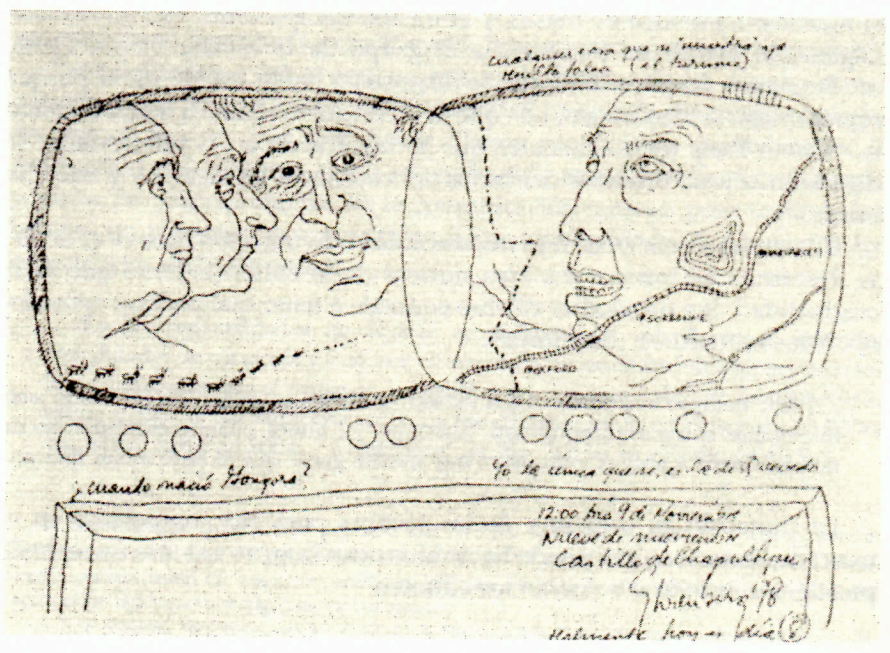
resistencia antinazi y con otras luchas políticas que impedirían reducir su obra a una "estética de la ruptura" con la sociedad.

El texto sugiere que el autoritarismo político y el mercado fueron conjuntamente sus enemigos, que ambas amenazas son equiparables, por lo menos para el artista. De quienes verdaderamente trajeron a Picasso, de quienes enseñan a verlo publicitariamente, ni una frase. ¿Ayuda a entender las complejas –y contradictorias– relaciones de Picasso con el mercado de arte, y con el partido, hablar en abstracto de ellas?

Pero más que detenernos en esa historia de conflictos lejanos interesa hoy preguntarse qué les pasa a la literatura y el arte modernos, hechos casi siempre para las relaciones íntimas con sus receptores, cuando su difusión masiva nos lleva a ellos entre mensajes televisivos, *hot dogs*, bebidas refrescantes, y, para los más exigentes, "sandwiches Tamayo" (*sic*) en la planta baja del Museo. La pregunta de fondo, que excede esta exposición, es cómo se reconvierte ese conjunto de tradiciones simbólicas, procedimientos formales y mecanismos de distinción que se llama arte culto cuando interactúa con las mayorías bajo las reglas de quienes suelen ser sus más eficaces comunicadores: las industrias culturales.



Cuando Borges llegó a México en noviembre de 1978, invitado por el Canal 13 para realizar varios diálogos por televisión con Juan José Arreola, Octavio Paz lo visitó en el hotel Camino Real. Como Paz estaba contratado por Televisa, ni esta ni el Canal 13 –oficial– aceptaron que la reunión fuera filmada. Pero se permitió a Felipe Ehrenberg dibujar los encuentros.



Es aquí donde puede ser útil la confrontación con Borges. Como Paz, él también opuso el escritor al político, el escritor como expresión máxima de lo individual y el político como manifestación de amenazas colectivizantes. Se conocen sus declaraciones anarquistas, su deseo de que haya "un mínimo de gobierno" y que el Estado no se note, como en Suiza, "donde no se sabe cómo se llama el presidente" (posición practicada con vaivenes cuando su admiración por los conservadores lo llevó a elogiar gobiernos autoritarios).

Él también supo la incomodidad de ser Borges, los sobresaltos que hay que pasar para sostener un proyecto artístico culto en medio de la masificación cultural. En sus últimos años, Borges fue, más que una obra que se lee, una biografía que se divulga. Sus paradójicas declaraciones políticas, la relación con su madre, su casamiento con María Kodama y las noticias referidas a su muerte mostraron hasta la exasperación una tendencia de la cultura masiva al tratar con el arte culto: sustituir la obra por anécdotas, inducir un goce que consiste menos en la fruición de los textos que en el consumo de la imagen pública.

Lo que vuelve instructivo el caso borgeano es que en las últimas décadas él convirtió esa interacción obligada con la comunicación masiva en una fuente de elaboración crítica, un lugar donde el representante de la literatura de elite ensaya qué se puede hacer con el desafío de los medios.

La primera reacción es que el artista culto no puede evitar intervenir en el mercado simbólico de masas, y al mismo tiempo sentir eso intolerable. Oigámoslo evocar su pertenencia al grupo de la revista *Martín Fierro*, muchos años después: dijo que le disgustaba haber estado en él porque representaba la idea francesa de que la literatura se renueva incesantemente. "Como París tenía cenáculos que se revolcaban en la publicidad y la discusión ociosa, nosotros debíamos adecuarnos a los tiempos y hacer lo mismo."

Una de las discusiones más ociosas ante la divulgación masiva es la que se desarrolla en torno a esa idea nuclear de lo culto moderno que es la originalidad. Ser un escritor célebre equivale a tener que padecer imitadores. Y los imitadores, dice Borges,

[...] son siempre superiores a los maestros. Lo hacen mejor, de un modo más inteligente, con más tranquilidad. Tanto que yo, ahora, cuando escribo, trato de no parecerme a Borges, porque ya hay mucha gente que lo hace mejor que yo.

La imitación es solo una de las tácticas para ser competente en el mercado literario. ¿Qué puede hacer el escritor famoso ante las carreras de prestigio en que lo involucran los editores?

Me dicen que en Italia los libros de Sábato se venden con una faja que dice: "Sábato, el rival de Borges". Es extraño, pues los míos no llevan una faja que diga: "Borges, el rival de Sábato".

Frente a las imitaciones y competencias, al lector le queda el ritual de las dedicatorias y las firmas que dan "autenticidad" al libro. En medio de la venta proliferante que vuelve anónimo a cualquier lector, esa relación "personal" con el escritor simula restaurar la originalidad y la irrepitibilidad de la obra y del lector culto. Borges descubre: "He firmado tantos ejemplares de mis libros que el día que me muera va a tener gran valor uno que no la lleve. Estoy convencido de que algunos la borrarán para que el libro no se venda tan barato". En una librería de Buenos Aires, donde se hacía la ceremonia de firmas con motivo de un nuevo título suyo, un lector le aclara, sabiendo que es ciego, que lo que pone ante su mano es la traducción al alemán. El escritor le pregunta: "¿Tengo que firmar en gótico?".

Hay que tomar en serio estas entrevistas y declaraciones ocasionales de Borges⁵ que, de un modo oblicuo, son parte de su obra. Así como él fue sensible desde sus primeros años, que también eran los primeros de la industria cultural, a las matrices narrativas y las tácticas de reelaboración semántica del cine (recordemos sus artículos sobre el *western* y las películas policiales, su deslumbramiento ante Hollywood), entendió que la fortuna crítica, la red de lecturas que se hacen de un escritor, se construye tanto en relación con la obra como en esas otras relaciones públicas que propician los medios masivos. Entonces, incorpora a su actuación como escritor un género específico de ese espacio en apariencia extraliterario: las declaraciones a los periodistas.

Para defenderse del avasallamiento publicitario, de las divulgaciones perversas que subordinan a una textualidad masiva la autonomía trabajada por el escritor, hay que llevar "hasta sus últimas posibilidades la producción del discurso como espectáculo", anota José Sazbón.⁶ Borges parodia los procedimientos de la comunicación masiva, pero también los hábitos de consumo que contagian a las universidades y abarcan a los especialistas de la literatura:

En las universidades de EE.UU. se obliga a los estudiantes a aprender trivialidades de memoria y a no leer en sus casas. Se lee en las bibliotecas y solo los libros indicados por el profesor. Le hablé a un estudiante de *The Arabian Nights* (título inglés de *Las mil y una noches*) y me dijo que no lo conocía pues no había seguido el curso de árabe. "Yo tampoco", le dije. "Lo leí en el curso de noches."

5. Hasta donde sabemos, el primero que lo hizo fue Blas Matamoro al componer un *Diccionario de Jorge Luis Borges* (Altalena, Madrid, 1979), en el que reúne aforismos y textos breves entresacados de ensayos, prólogos, críticas de cine y entrevistas periodísticas del escritor. De allí tomamos algunos de los citados.

6. José Sazbón, "Borges declara", *Espacios*, 6, Buenos Aires, octubre-noviembre de 1987, p. 24.

Le daba placer poner en evidencia las operaciones básicas en la construcción del discurso masivo: la conversión de la historia inmediata en espectáculo, la textualización de la vida social, el grado cero donde los medios convierten toda afirmación en "show del enunciado", dice Szabón. Pero también transgrede y erosiona esos procedimientos al cambiar incesantemente sus declaraciones y el lugar desde el que habla: "Me aburro de repetirme, por eso digo cada vez otra y otra cosa".

Estas declaraciones continúan su obra porque las hizo un género más, y también porque su estética es coherente con la de su narrativa y su poesía. Literatura autónoma e innovadora, pero a la vez capaz de admitir sus dependencias, la de Borges incorporó a los textos las citas y las traducciones como constancias de que escribir, sobre todo en países periféricos, es ocupar un espacio ya habitado. Muchos críticos leyeron en esta erudición cosmopolita la prueba de lo que significa ser culto en una sociedad dependiente, y por eso fue un lugar común atacar a Borges como escritor europeo, irrepresentativo de nuestra realidad. La acusación se cae en cuanto advertimos que no existe ningún escritor europeo como Borges. Hay muchos escritores franceses, ingleses, irlandeses y alemanes que Borges ha leído, citado, estudiado y traducido, pero ninguno de ellos conocería a todos los otros porque pertenecen a tradiciones provincianas que se ignoran entre sí. Es propio de un escritor dependiente, formado en la convicción de que la gran literatura está en otros países, la ansiedad por conocer —además de la suya— tantas otras; sólo un escritor que cree que todo ya fue escrito consagra su obra a reflexionar sobre citas ajenas, sobre la lectura, la traducción y el plagio, crea personajes cuya vida se agota en descifrar textos lejanos que le revelen su sentido

Es cierto que busca justificar sus cuentos recurriendo a modelos de la historia universal, pero como explica Ricardo Piglia gran parte de su juego literario consiste en falsear los datos, mezclar lo real con lo apócrifo, parodiar a los otros y a sí mismo. Borges ríe de quienes creen que la cultura de segunda mano es la cultura, pero no porque lamenta no ser nativo de alguna de las grandes culturas "verdaderas" o crea que debemos fundar una propia. Así como en sus fraguados textos enciclopédicos burla las pretensiones universalistas de las literaturas centrales, en los que retoma la temática gauchesca y popular urbana de la Argentina ironiza la ilusión de encontrar esencias de "color local".⁷

7. Piglia recoge sus tesis sobre Borges, expuestas en cursos y conferencias, a través de Renzi, un personaje de su novela *Respiración artificial* (Sudamericana, Buenos Aires, 1988, pp. 162-175), y en entrevistas publicadas en el volumen *Crítica y ficción* (Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1986). En este libro dice que en la novela sus interpretaciones de Borges están "exasperadas" para provocar un efecto "ficcional", pero no las desmiente. Tal vez Piglia sea, después de Borges, quien mejor ejerce en las entrevistas la tarea de ficcionalizar las afirmaciones personales, confundir la diferencia entre discurso crítico y ficción.

Todos los soportes del arte moderno —la novedad, la celebridad individual, las firmas que parecen conferirle autenticidad, el cosmopolitismo y el nacionalismo— son ficciones frágiles. Según Borges mejor que indignarse por la irrespetuosa demolición que les inflige “la sociedad de masas”, es asumir, mediante este trabajo escéptico, la imposible autonomía y originalidad de la literatura. Quizá la tarea del escritor, en un tiempo en que lo literario se forma en la interacción de diversas sociedades, distintas clases y tradiciones, sea reflexionar sobre esta situación póstuma de la modernidad. Las paradojas de la narrativa y de las declaraciones borgeanas lo colocan en el centro del escenario posmoderno, en este vértigo que generan los ritos de culturas que pierden sus fronteras, en este simulacro perpetuo que es el mundo.

EL LABORATORIO IRÓNICO

El comportamiento de Borges ante la industria cultural es una propuesta sobre las funciones que deberían abandonar y que podrían tener las artes cultas, o lo que queda de ellas. No la competencia con los medios, como si fuera posible pelearles de igual a igual, ni el voluntarismo mesiánico de quienes aspiran a rescatar al pueblo de la manipulación masiva. Tampoco la queja melancólica, apocalíptica, porque los proyectos autónomos e innovadores se habrían vuelto tareas sin esperanza.

Si aceptamos como tendencias irreversibles la masificación de la sociedad, la expansión urbana y de la industria cultural, si las vemos —aun en sus contradicciones— con humor, es posible pensar de otro modo la función de los artistas. Paz examina la ironía, junto con la analogía, como los dos ingredientes clave de la literatura moderna. En las hermosas páginas que les dedica en *Los hijos del limo*, entiende por analogía la visión neoplatónica, recogida por los románticos, que imagina al universo como un sistema de correspondencias, y piensa el lenguaje como el doble del universo. Pero en el mundo moderno, que perdió la creencia en el tiempo lineal y en los mitos que respondían las contradicciones, que vive la historia como cambio y suma de excepciones, la ironía acompaña a la analogía. Todo intento de buscar el manantial originario, la fuente de las correspondencias, está erosionado por los cambios sin reglas fijas de la modernidad. La secularización conduce a la desdicha de la conciencia, dice Paz, a lo grotesco, lo bizarro, la destrucción del orden. El pensamiento irónico que relativiza la analogía solo envía a la tragedia: su última estación no puede ser sino la muerte.⁸

8. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, cap. VI.

Borges, en cambio, ejerce la ironía con humor, esa sabia distancia que permite salirse de los recorridos habituales, ser capaz de pensar y decir "cada vez otra y otra cosa". Desplazamiento incesante, voluntad continua de experimentar: pese a la crisis teórica y práctica de la originalidad, la innovación no ha cesado. Aunque a menudo responda a exigencias del mercado, o este la expropie, hay quienes se inconforman con lo sabido y lo existente mediante las astucias de la burla.

El campo cultural puede ser todavía un laboratorio. Lugar donde se juega y se ensaya. Frente a la ("eficiencia" productivista, reivindica lo lúdico; ante la obsesión lucrativa, la libertad de retribujar las herencias sin réditos que permanecen en la memoria, las experiencias no capitalizables que pueden librarnos de la monotonía y la inercia. A veces esta concepción del arte como laboratorio es compatible con la eficacia socialmente reconocida. Así como la historia conoce hallazgos científicos que se convierten en soluciones tecnológicas, también hay experimentos artísticos que desembocan en renovaciones del diseño industrial y los medios masivos (citamos a la Bauhaus y el constructivismo; hay que añadir el op y el pop, el expresionismo y el hiperrealismo, una lista larga de aplicaciones inesperadas en el comienzo de las búsquedas).

Pero puede hacerse otra lista de las experiencias artísticas sin eficacia material. De los juegos que no ofrecen más que placer y a veces sólo para minorías. Esta tendencia ya casi no tiene que luchar contra su reverso: el puritanismo moderno que quería valorar todas las innovaciones por su aplicabilidad masiva. La estética contemporánea aprendió de la antropología y la historia que en todas las sociedades hubo prácticas "gratuitas" e "ineficaces", como pintarse el cuerpo o realizar fiestas en las que una comunidad gasta el excedente de todo un año y mucho tiempo de trabajo para preparar ornamentos que se destruirán en un día. Siempre los hombres hicimos arte preocupándonos por algo más que su valor pragmático; por ejemplo, por el placer que nos da, porque seduce o comunica algo de nosotros. Si muchas prácticas populares carecen de "utilidad", buscan solo la expresión afectiva y la renovación ritual de la identidad, ¿por qué reprochar al arte culto que sea pura experimentación sensible y formal?

Si dejamos de lado las exigencias puritanas o productivas, surge la pregunta por la eficacia simbólica. Ante las modalidades triunfantes en la organización de la cultura —*el mercado*, los medios—, la burla de Borges parece fecunda. No es la única respuesta posible. Pero en todo laboratorio mantener vivas ciertas preguntas, o experimentar formas distintas de hacerlas, puede tener al menos el valor de sostener esas preguntas. Porque no alcanzan repercusiones espectaculares e inmediatas, porque a veces ni tienen repercusión, la ironía y la autoironía están en el núcleo de esas experiencias.

Ironía, distancia crítica, reelaboración lúdica son tres rasgos fecundos de las prácticas culturales modernas en relación con los desafíos premoder-

nos y con la industrialización de los campos simbólicos. Nos interesa particularmente cómo se elabora esta cuestión en algunos artistas plásticos. Para organizar la exposición, la presentaremos como respuesta a tres preguntas: ¿qué hacer con nuestros orígenes? ¿Cómo seguir pintando en la época de la industrialización y mercantilización radicales de la cultura visual? ¿Cuáles serían los caminos para generar un arte latinoamericano contemporáneo? Colocamos la interrogación en plural porque no hay rutas únicas, ni alguna que predomine nítidamente. También está claro que los ejemplos son solo eso, y que podrían multiplicarse.

¿Qué podemos hacer con nuestros orígenes? La época eufórica de la modernidad había subestimado la pregunta. Para muchas vanguardias solo valía el futuro y la única tarea posible con el pasado era deshacerse de él. De todos modos, la expansión mercantil y política ha seguido utilizando la historia. Lo prueban los grandes museos, los circuitos de antigüedades y *souvenirs*, las modas *retro* en los medios, en el diseño industrial y gráfico. El pasado no ha dejado de erosionar las pretensiones de ruptura absoluta de la modernidad.

Algunos artistas ofrecen formas más discretas de hablar sobre los orígenes o sobre la historia. No conozco ninguna tan pudorosa como la de los pintores y escultores geométricos. Es una línea que se inicia con Torres García, pero nos detendremos en el geometrismo que se desenvuelve desde los sesenta. Es curioso que sean los plásticos que prefirieron las estructuras funcionales, ascéticas, que adecuaron el arte a las exigencias constructivas del desarrollo tecnológico, quienes evocan de un modo tan denso el pasado americano.

¿Por qué un pintor preocupado en los años sesenta por la expresividad pura de la materia, César Paternosto, y en los setenta por el despojamiento de la superficie hasta dejarla enteramente blanca y pintar solo los bordes, se dedica ahora a reelaborar diseños precolombinos?

Pregunta Paternosto: ¿acaso no estaban tales preocupaciones constructivas en las búsquedas formales de los incas cuando labraban y pulían la piedra? Por eso, visitaron el Perú y México grandes escultores modernos, desde Josef Albers a Henry Moore. Paternosto incorpora a su trabajo geométrico texturas en movimiento, vibraciones que parafrasean los *t'ogapus* (bordados), signos quechuas de forma piramidal. No hay referencias literales a las pirámides; sus formas triangulares, sus líneas escalonadas, son aludidas con un tratamiento discreto. Lejos de cualquier nostalgia o mimetismo fácil, su obra surge de una reflexión comparativa sobre los recursos con que distintas épocas trataron las relaciones entre escultura y arquitectura, la ubicación del arte en la escala de la naturaleza, los modos de significar y ritualizar lo que construimos.⁹

9. Paternosto ha reunido sus iluminadores análisis del arte precolombino y de sus correspondencias con el arte de nuestro siglo en el libro *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1989.

Del mismo modo que Paternosto, otro argentino que retoma la herencia prehispánica de un modo ni repetitivo ni folclorizante, Alejandro Puente, hizo su aproximación inicial al arte incaico al vivir en Nueva York. El descubrimiento de su distancia respecto de la cultura anglosajona y la dificultad de integración lo llevan a investigar los hallazgos abstractos, la elaboración de superficies planas, las líneas fracturadas de la plástica precolombina, con los cuales un arte geométrico puede hablar de cuestiones contemporáneas. A diferencia de los renacentistas que establecieron como núcleo de la visión moderna una organización centrípeta del espacio, el pasado incaico proporciona –más que un repertorio de signos para usar emblemáticamente al modo de los “realismos telúricos”– “una concepción abierta de la visión”.¹⁰ El retorno a los orígenes premodernos como recurso para descentrar, diseminar, la mirada actual.

Quien conoce la trayectoria de estos pintores y escultores descarta de su devoción por el pasado remoto cualquier sospecha de anacronismo. No se fugan de un presente inhóspito; quieren incorporar la densidad de la historia a la mirada moderna. Como los productivistas que trabajaron después de la revolución rusa, como los bauhausianos que acompañaron la República de Weimar, en nuestro continente el impulso constructivo estuvo asociado a la emergencia de transformaciones sociales. Se anticipa en el geometrismo americanista ya citado de Torres García, en la Agrupación Arte Concreto-Invencción y el Movimiento Madí en la Argentina de los cuarenta, en los cinéticos argentinos y venezolanos de los sesenta y setenta (Le Parc, Sobrino, Soto, Cruz Diez). También en Oscar Niemeyer y Lúcio Costa, cuya arquitectura entera, no únicamente Brasilia, enlaza el racionalismo funcionalista con la sensualidad cultural de su pueblo y con la proyección al futuro de la nación.

Si el constructivismo plástico y arquitectónico se manifestó en estos países aun antes de que fuera parte del desarrollo productivo, fue porque esa tendencia, más que reflejo del auge tecnológico, buscó dar el impulso modernizador. Tenemos una vocación constructiva, dice Federico Morais, exagerando un poco, porque habitamos un espacio no codificado, donde todo está por hacerse. Es “una geometría que va más allá de la geometría”, adopta formas orgánicas, se vuelve lírica, “caliente”, según la llamó Torres Agüero, participativa como en Le Parc. Morais ve un paralelismo (no causal, por cierto) entre la expansión de las ideas constructivas, el desarrollo urbanoindustrial, y los esfuerzos de unificación económica y política de los países latinoamericanos.¹¹ Más que manifestación de sociedades avan-

10. Entrevista con Alejandro Puente, en Buenos Aires, el 14 de marzo de 1988.

11. Federico Morais, *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitorio*, Civilização Brasileira, Río de Janeiro, 1979, pp. 78-94.

zadas, la utopía constructiva es síntoma del despegue en Brasil y Venezuela; en México, lucha contra la visión ortopédica del campo del arte y el lenguaje cansado del muralismo. Esta "geometría sensible" de la que habla Roberto Pontual, es un "saludable correctivo" a nuestros excesos místicos e irracionales, afirma Juan Acha.¹² Ni trasplante enajenado, ni desajuste con la propia realidad: intentos de ordenar el mundo moderno sin abdicar de la historia.

La voluntad utópica del constructivismo culmina en el Espacio Escultórico, construido en la Ciudad Universitaria de la capital mexicana. Es una superficie circular de 120 metros de diámetro, negra, de lava volcánica, demarcada por un círculo de 64 módulos poliédricos, cada uno de 3 por 9 metros de base y 4 de alto. Al haberse limpiado de vegetación la piedra de lava, sus olas inmóviles concentran la admiración. Pero esa fuerza seca irrumpe gracias a la estructura modular que la corona. El estilo de la construcción y su monumentalidad evocan las formas piramidales precolombinas. A su vez, son coherentes con la obra previa del equipo de escultores que la concibió: Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathías Goeritz, Hersúa, Sebastián y Federico Silva. Pero aunque nació como elaboración grupal no se parece al estilo de ninguno de los seis artistas.

Fue un trabajo interdisciplinario, que incluyó a ingenieros, calculistas, botánicos y químicos. Es usado como escenario para obras teatrales, de danza, conciertos y *performances*. La estricta ritualización de la piedra desnuda genera una obra abierta, lugar de fusión de ciencias y artes, de la historia con el presente. Se dijo en la ceremonia de inauguración, coincidente con el cincuentenario de la Universidad, que esta obra agudiza el sentido comunitario y desinteresado del arte moderno, "no puede ser convertida en objeto de lucro personal, ni escondida para beneficio de unos pocos privilegiados", "nace bajo el signo de la unidad de los opuestos, del amor a una transformación, que, precisamente por serlo, se nutre de las mejores tradiciones".

Después de este trabajo, los artistas, con el auspicio de la Universidad, siguieron haciendo obras individuales, de menor interés, en terrenos cercanos al Espacio Escultórico. Salvo Goeritz, Escobedo y otros pocos escultores con gran obra pública, como González Gortázar, en la plástica mexicana el objetivo prevaleciente del movimiento geométrico ha sido reemplazar al muralismo, con parecidas pretensiones de dominar el campo artístico y caídas semejantes en el decorativismo retórico. Algo equivalente ocurrió con los eméticos venezolanos, que trabaron el surgimiento de otras líneas

12. Juan Acha, "El geometrismo reciente y Latinoamérica", en Jorge Alberto Manrique y otros, *El geometrismo mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1977, pp. 29-49.

estéticas en su país. Absorbido por el mercado, con menos apoyo para producir obras de repercusión colectiva, hoy el geometrismo parece compartir con otras corrientes desanimadas la duda de que sea posible construir algo con el arte.

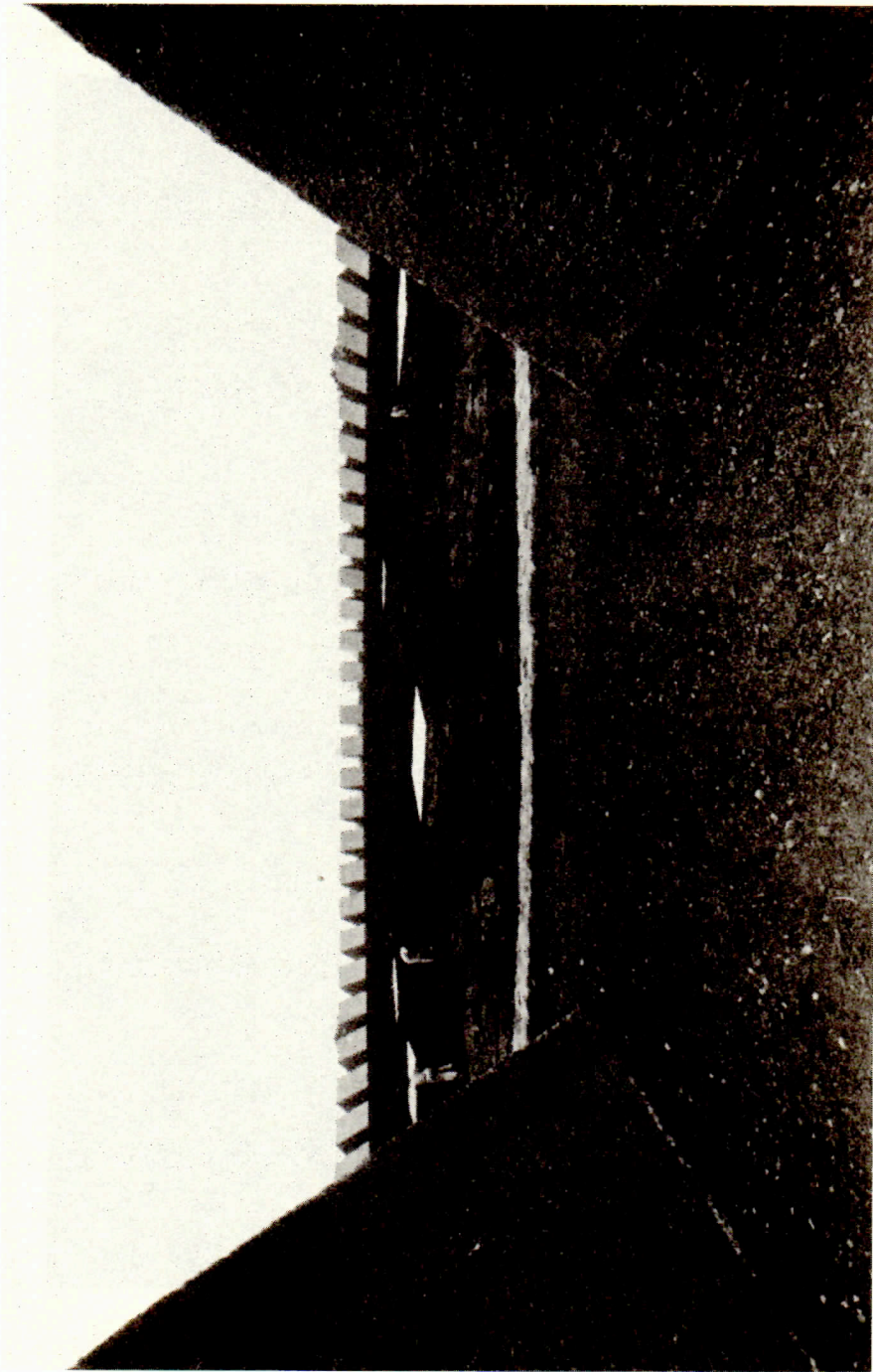
Una vía en cierto modo opuesta es la explorada en la Argentina por artistas como Luis Felipe Noé y en Brasil por Rubens Gerchman. Para ellos lo propio de una visualidad latinoamericana sería desplegar el brutalismo expresionista de la naturaleza, exasperar el color, hacer estallar en la tela o en instalaciones o en *performances* imágenes equivalentes a las escenas históricas de América.

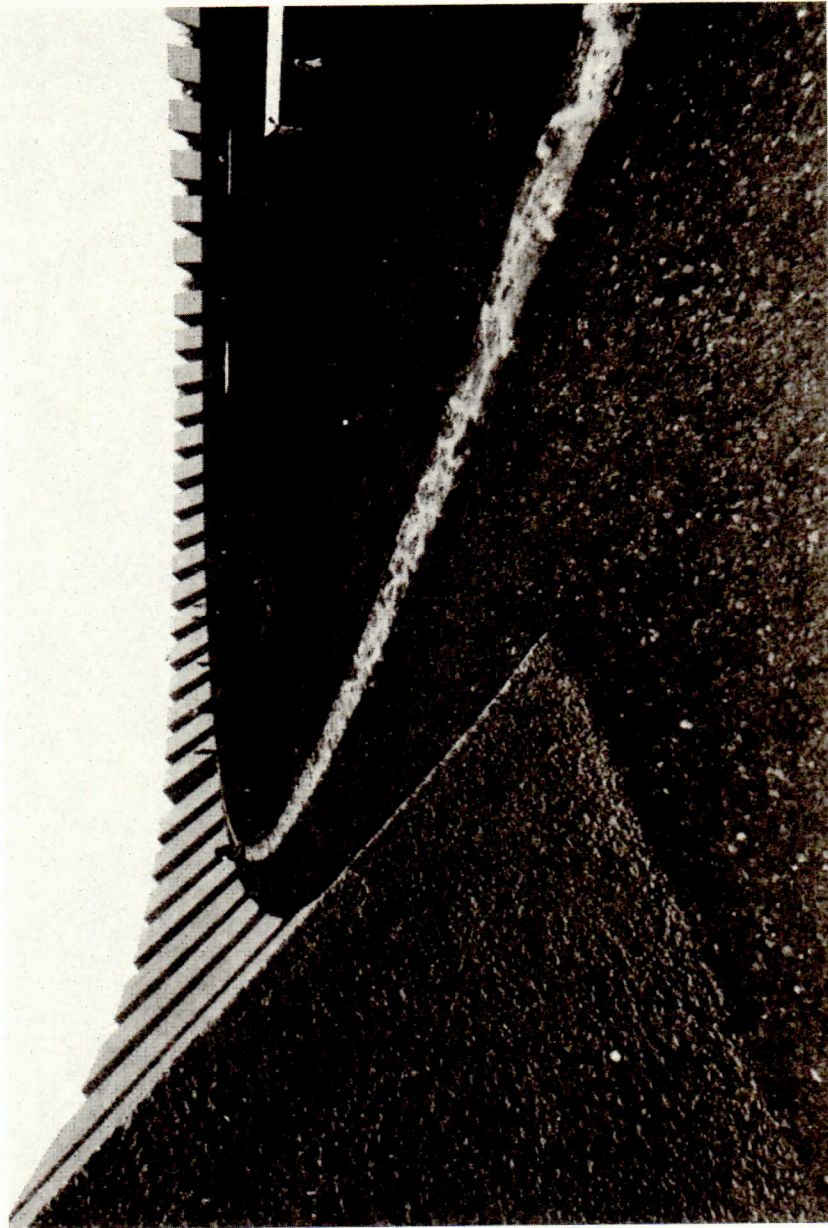
Noé dice que los artistas latinoamericanos, más que dedicarse a la nostálgica "búsqueda de una tradición inexistente", deben adoptar el tipo de percepción que engendra "un espacio atiborrado, un colorido vibrante". Quizá la importancia del barroquismo en nuestra historia y en pintores contemporáneos resulte de "una incapacidad de hacer síntesis frente al exceso de objetos".¹³ Su fuerza expresionista deriva, según dice, de sentirse como un primitivo frente al mundo, pero excedido no tanto por la naturaleza sino por la variedad y dispersión de las culturas. Lo expresa en pinturas que se escapan del cuadro, continúan por el techo y el piso, en paisajes tempestuosos que "redescubren" el Amazonas, las batallas históricas, la mirada del primer conquistador. En este diálogo de la naturaleza con los mitos, el pintor no parte de cero. De ahí que una de sus obras se titule *Huir como Gauguin o soñar como Rousseau*.

El expresionismo de Gerchman, como el neopop conceptual de Felipe Ehrenberg—del que hablaré en seguida—, brota también de la aglomeración, pero del universo urbano. La pintura no quiere ser arte, en el sentido de representación estetizada; compite con las noticias de los periódicos, las historietas, los paisajes de la ciudad, aplica la ironía a su "mal gusto" tanto como al gusto consagrado en el mercado del arte. Tiene relación con esto su vocación por el estereotipo: *misses* posando en fila, jugadores de fútbol, aglomeraciones en los autobuses, series de fotos de identificación policial. El crítico Wilson Coutinho ha señalado qué aleja a Gerchman del muralismo mexicano—admirado, sin embargo, por el pintor— y de otros movimientos utópicos de la modernidad: a) "no hay una ideología de lo nacional... sino la inmersión en una semiidentidad nacional, fuerte y transparente por un lado, y, por otro, opaca, irrealizable, fugaz e inconstante"; b) Gerchman busca lo que es "idéntico en una polifonía bárbara"; c) muestra a "gente aislada", "personas anónimas de la calle".¹⁴

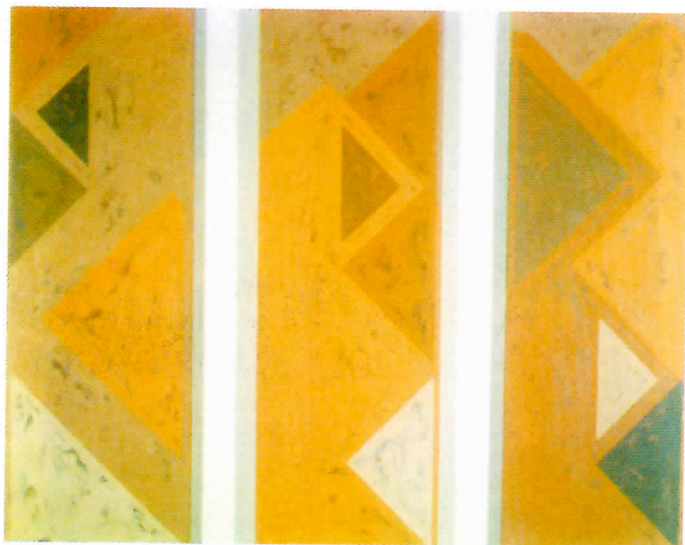
13. Luis Felipe Noé, "La nostalgia de la historia en el proceso de imaginación plástica de América Latina", Foro de Arte Contemporáneo, Encuentro *Artes visuales e identidad en América Latina*, México, 1982, pp. 46-51. Véase también de L. F. Noé, *El color y las artes plásticas*, S.A. Alba, Buenos Aires, 1988.

14. Wilson Coutinho, "Esse teu olhar quando encontra o meu", *Gerchman*, Salamandra, Río de Janeiro, 1989.

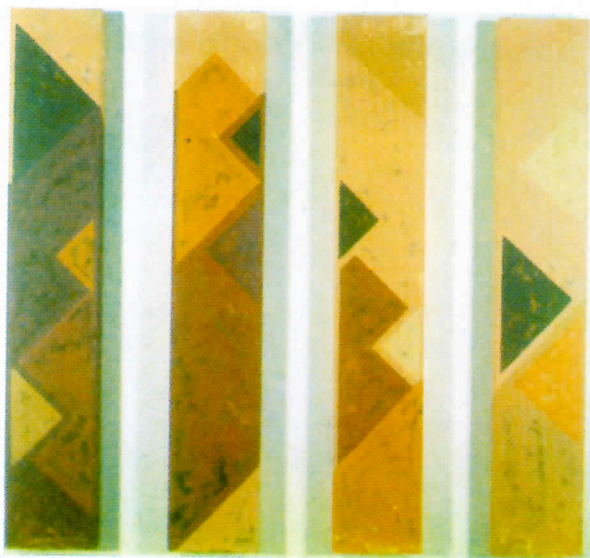




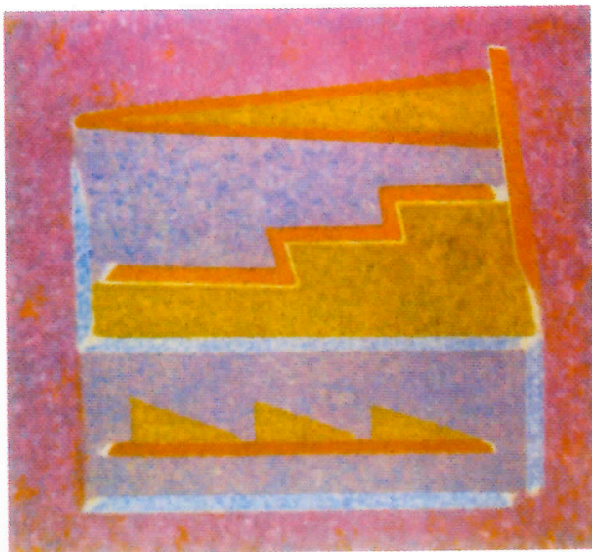
Espacio escultórico, Ciudad Universitaria, México D.F.



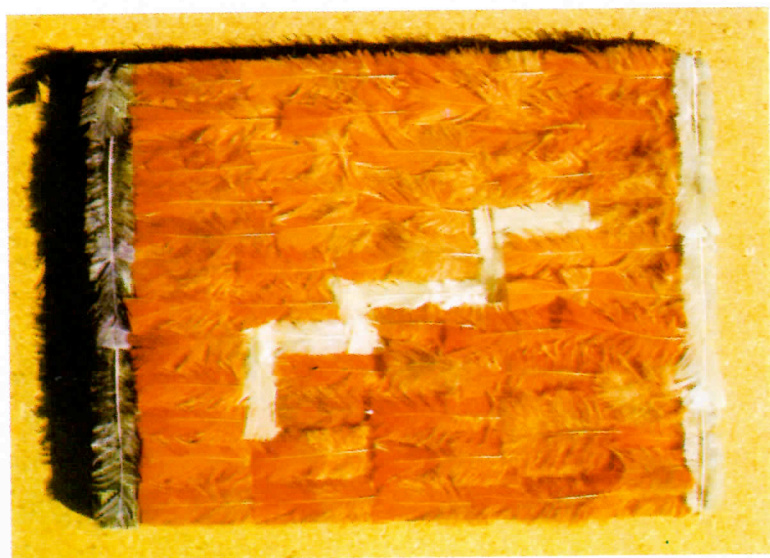
César Paternosto, *Paqcha*, 1987.



César Paternosto, *Tawantin*, 1987.



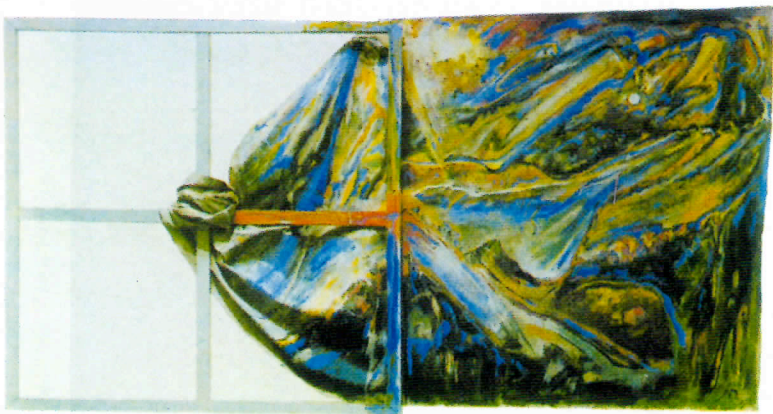
Alejandro Puente, *Acallaguasi*, acrílico sobre tela, 1987.



Alejandro Puente, sin título, plumas sobre arpillera, 1986.



Luis Felipe Noé, *El descubrimiento de América*, 1975.



Luis Felipe Noé, *Estructura para un paisaje*, 1982.



Luis Felipe Noé, *Huir como Gauguin o soñar como Rousseau*, 1985.



Rubens Gerchman, *Verão/Verão Boca Mole*, 1988.



Rubens Gerchman, *A Vamp e a Punk*, 1985.



Felipe Ehrenberg, De la serie *Umbras y penumbras*, 1983.



Felipe Ehrenberg, *From tropi-bang*, 1988.

¿Cómo seguir pintando en la época de la industrialización y mercantilización radicales de la cultura visual? Le pregunto a Ehrenberg: ¿qué rituales debe cumplir un artista para trabajar en artes impuras, mezclando imágenes de la historia del arte, la cultura popular y los medios masivos, y ser admitido en las galerías?

La primera condición es la ubicuidad. Usar las imágenes como abecedario, conjunto de signos que en una obra dicen una cosa, y en otra algo distinto. Titulé un artículo mío "La desobediencia como método de trabajo". Por eso corro el riesgo de que se me tache de difuso, disperso. El rito que más me reta es el de crear el contexto para que se entienda el lenguaje que se está creando.¹⁵

En México, agrega, hay una fuerte historia de interacciones entre la cultura visual de elite y la popular.

Covarrubias investigaba el folclor al mismo tiempo que retrabajaba las imágenes del folclor en la pintura y el dibujo; Diego Rivera pintaba escenas populares de distintas etnias, coleccionaba sus objetos y era capaz de distinguir a sus representantes en la calle: "Este es mazateco; aquel, mazahua".

Pero hoy es más difícil trabajar en medio de las interacciones que se han multiplicado y las certezas ideológicas que han disminuido.

No es fácil abrir la obra en tantas direcciones: hacia los medios masivos, hacia las tecnologías blandas (el mimeógrafo, la fotocopidora), usar multimedios para crear el contexto, y por otro lado hacia el mundo de los amates y el arte popular. Por eso encuentro resistencias del campo artístico mexicano. A veces se puede ser más artista mexicano en los Estados Unidos que en México.

La obra de Ehrenberg es precursora, junto a la de Toledo —que prefiere arraigarse en la visualidad y los mitos indígenas—, de una relación muy fluida entre lo mexicano y lo cosmopolita, los rituales tradicionales y el actual gusto popular, que se ha vuelto frecuente entre los jóvenes pintores: por ejemplo, Arturo Guerrero, Marisa Lara, Eloy Tarcisio y Nahúm Zenil. Lejos de la preocupación por adoctrinar, por definir *un* universo simbólico, que hubo en generaciones previas, se vinculan más libremente con las ambigüedades del pasado y de la vida inmediata. Aceptan con naturalidad la coexistencia de la Virgen de Guadalupe con el televisor, la proliferación de artefactos y *gadgets* modernos junto a lo "rascuache", el gusto atropellado, brillante, estrepitoso, de los sectores populares, lo cual los acerca a la estética chicana. No hacen del nacionalismo una religión laica, ni tienen nostalgia de lo primitivo, observa Monsiváis; su mexicanismo declarado y defendido no se basa en la definición dogmática de un repertorio exclusivo, sino en el "uso

15. Entrevista realizada en la ciudad de México el 6 de junio de 1988.

malicioso de la ingenuidad", en experiencias fragmentarias de la cultura que les llega de todas partes, unificada –sin pretensiones de construir totalidades compactas– por la asimilación irónica y sensual de lo cotidiano.¹⁶

Pero ¿cómo lograr que estas obras reciban reconocimiento en el mercado? Ehrenberg afirma elaborar sus plantillas para murales como cualquier artesano, como un tallador o un joyero, pero para producir una obra que tiene pretensiones de entrar al "*mainstream-art*, o sea transgredir sin divorciarse completamente". ¿Qué hay que hacer para diferenciarse de lo simplemente artesanal?

Hay distintos recursos. Por ejemplo, dejar un bordecito blanco en una hoja de papel, no como el póster que se sangra hasta el borde. O la tactilidad de la superficie: si lo hiciera totalmente plano, se posterizaría demasiado, y no podría tratarlo dentro del discurso del arte. No hay por qué olvidarse de todos los recursos acumulados por la historia del arte. Pero también me apropio de procedimientos de los pintores de amate, por ejemplo las lecturas de derecha a izquierda, los itinerarios de caracol en la presentación de las figuras.

¿Cuales serían, entonces, los caminos actuales para generar un arte latinoamericano? Las respuestas pueden ser, simultáneamente, las que acabamos de dar: reelaborar con una mirada geométrica, constructiva, expresionista, multimedia, paródica, nuestros orígenes y nuestro presente híbrido. Por eso, son artistas liminales, que viven en el límite o en la intersección de varias tendencias, artistas de la ubicuidad. Toman imágenes de las bellas artes, de la historia latinoamericana, de la artesanía, de los medios electrónicos, del abigarramiento cromático de la ciudad. No se privan de nada: quieren ser populares, masivos, entrar en el *mainstream* del arte, estar en el propio país y en los otros. Es el momento de decir que logran muy poco de todo eso.

Por lo mismo, aquí la estructura de nuestro libro queda desbalanceada. En el capítulo anterior, examinamos cómo el arte moderno y posmoderno de las metrópolis desemboca en la imposibilidad de cultivar la autonomía absoluta y con qué estrategias –de los museos, del mercado, de la interacción con las industrias culturales– se reinserta en movimientos sociales más amplios. Al buscar equivalentes de este proceso en América latina, describimos obras, proyectos personales, soluciones estilísticas. Estos experimentos y reflexiones sobre cómo articular el arte contemporáneo con la historia, la cultura popular, las preocupaciones constructivas y las utopías de masas, son bien valorados por la crítica, pero los artistas citados apenas venden para sobrevivir y no llegan a configurar alternativas culturales, proyectos colectivos apropiados en forma duradera por sus sociedades. Ocasionalmente, les

16. Carlos Monsiváis, "De las finuras del arte rascuache", *Graffiti*, núm. 2, Jalapa, Veracruz, julio-agosto de 1989.

46
TODAY, ART IS A PRISON.
OGGI, L'ARTE E' UN CARCERE.
HOY, EL ARTE ES UNA CARCEL.

I am preparing a book on this theme, if you would like to contribute please send your reply on this page. Thanks.
Horacio Zabala



name: PAWEŁ PETASZ

date: 10.11.23
(11.23)

TODAY, ART IS A PRISON.
OGGI, L'ARTE E' UN CARCERE.
HOY, EL ARTE ES UNA CARCEL.

I am preparing a book on this theme, if you would like to collaborate please send your reply on this page. Thanks.
Horacio Zabala



name: HELLAN CASTELLANO GIRÓN (CHILENO)

date: JUNIO 1977

piden una escultura pública, un mural, y en algún caso extraordinario les financian una obra de gran repercusión como el Espacio Escultórico.

A esto se debe que gran parte de estas experiencias desemboque en una reflexión trágica. El impulso constructivo y democratizador lleva tanto al Espacio Escultórico, a la celebración de los signos históricos, a la parodia festiva de los medios como a las ironías dolorosas del arquitecto y artista argentino Horacio Zabala. En 1976, envió a doscientos poetas, artistas plásticos, críticos, fotógrafos, teóricos y diseñadores una hoja en papel milimetrado con el pedido de que comentaran esta frase: "Hoy el arte es una cárcel". En el texto de presentación de las respuestas, Zabala afirma, con Foucault, que la cárcel es una "invención", una técnica de identificación y encuadramiento de los individuos, de sus gestos, su actividad y su energía. "Es el lugar de la intolerable acumulación del tiempo, es el lugar de los recorridos inútiles y circulares." Por eso asocia el arte con ella más que con el cementerio. Así como la muerte de Dios no acaba con las iglesias, la probable muerte del arte no genera "la muerte del mundo del arte". Como la cárcel, ese mundo es "un sistema cerrado, aislado y separado", una totalidad que limita la libertad excluyendo y negando, donde todo sofoca, de la cual solo es posible sustraerse mediante "la propia imaginación forzada".

Recuerda que al principio de la década del setenta formó parte del grupo del CAYC, con la intención de reconsiderar el arte en relación con los estudios sobre comunicación y lenguaje. Advirtió entonces que el mundo del arte hace nacer cualquier renovación con la exigencia de su muerte inmediata, con una obsolescencia programada. Realizó una muestra en el CAYC, en 1973, para exhibir proyectos arquitectónicos de cárceles como metáfora de la situación de los artistas. También buscó la materia prima de su obra en esa encuesta, un juego irónico de preguntas respondidas por integrantes del campo. Ya se ve qué le queda al artista: "animación, participación, difusión, simulación, reproducción, exposición, imitación". Hoy el arte es una cárcel: al elegir, más que una definición, un *slogan*, parte del supuesto de que lo que los artistas pueden hacer es "introducirse en cualquier proceso continuo interrumpiéndolo por un instante".¹⁷

Ante la imposibilidad de construir actos, para evitar caer en ritos, el arte elige ser gesto.

LA MODERNIDAD DE LOS RECEPTORES

La cárcel como último laboratorio. ¿No hay otras salidas que la sumisión al mercado, la ironía transgresora, la búsqueda marginal de obras solitarias y la

17. Horacio Zabala, "Oggi, l'arte é una carcere", en Luigi Russo (ed.), *Oggi l'arte é una carcere?*, Il Mulino, Boloña, 1982, pp. 95-103.

recreación del pasado? En los sesenta, el auge de movimientos democratizadores generó la expectativa de un arte que superaría su aislamiento e ineficacia vinculándose de otro modo con los receptores individuales y aun con movimientos populares. El balance poco alentador de esos intentos lleva a ir más allá de una simple evaluación de sus logros. Queremos averiguar si los fines buscados tenían sentido. Una pregunta práctica: ¿es posible abolir la distancia entre los artistas y los espectadores? Y otra estética: ¿tienen valor los intentos de reconvertir los mensajes artísticos en función de públicos masivos?

Contamos con más propuestas políticas y ensayos voluntaristas que con elaboraciones teóricas y estéticas sobre estas cuestiones. Una primera línea de esas respuestas pragmáticas es la *contextualización pedagógica*. Se trata de acabar con el monopolio del saber por los especialistas, dando a los neófitos, en tratamientos acelerados, lo que les falta para ser artistas o estar tan informados como ellos. Los museos se llenaron de carteles instructivos, señales de tráfico, visitas guiadas en varios idiomas. Basados en la muy atendible tesis de que todo producto artístico está condicionado por un tejido de relaciones sociales, la museografía, los catálogos, la crítica y los audiovisuales que acompañan las exposiciones deben situar los cuadros y las esculturas en medio de referencias contextuales que ayudarían a entenderlos.

Ante esta reformulación comunicacional, hay dos tipos de críticas, una que podemos llamar "cultura" y otra democrática. Según la primera, contextualizar las obras perjudica la contemplación desinteresada que debería caracterizar toda relación con el arte. Los esfuerzos didácticos reducirían la obra al contexto, lo formal a lo funcional, la relación empática con una cultura incorporada en la familia y la escuela a la relación explicada con informaciones aprendidas en museos desencantados. Tanta pedagogía elimina la complicidad de los "educados" con su propio capital cultural, la seducción teatral y hasta la posibilidad física de ver las obras tapadas por multitudes. Se ha desacralizado el santuario, dice Gombrich, se sustituye la peregrinación por la excursión turística, el objeto por el *souvenir*, la exposición por el *show*.

Tengo siniestras visiones de un futuro museo en el que el contenido de la cueva de Aladino habrá sido trasladado al almacén y en el que todo lo que quede sea una lámpara auténtica del período de *Las mil y una noches* con un amplio diagrama al lado, explicando cómo funcionaban las lámparas de aceite, dónde se insertaba la mecha y cuál era el tiempo de combustión. Concedo que las lámparas de aceite son, al fin y al cabo, artefactos humanos y nos cuentan más sobre las vidas de las gentes corrientes que el precioso oropel de la cueva de Aladino, pero ¿debo recibir esta provechosa lección mientras me apoyo sobre mis cansados pies, en vez de estar cómodamente sentado en una butaca y leyendo la historia de la iluminación doméstica?¹⁸

18. E. H. Gombrich, *Ideales e ídolos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 243.

Aunque no falta sensatez a estas objeciones, Gombrich deja fuera el problema central de cómo pueden coexistir las instituciones cultas con las tendencias masificadoras. Me parecen más radicales los intentos de democratización que aceptan el riesgo de abrir los recintos exclusivos, o suponen que el cruzamiento sea inexorable, y tratan de averiguar si la divulgación logra los objetivos que anuncia. Los estudios sobre públicos europeos y latinoamericanos permiten concluir que la contextualización de las obras artísticas aumenta su legibilidad, pero consigue poco en cuanto a la atracción de más espectadores y la incorporación de nuevos patrones perceptivos. Los espectadores no entrenados sienten que los resúmenes de la historia del arte que les suministran en una exposición no anulan la distancia entre todo lo que las obras modernas llevan como conocimiento implícito y lo que puede digerirse en el rato de la visita. Lo más frecuente es que el público desplace su concentración de la obra a la biografía del artista y sustituya la lucha con las formas por la anécdota histórica.¹⁹

Una segunda vía consiste en *arrancar las obras de los museos y galerías* para llevarlas a espacios desacralizados: plazas, fábricas, sindicatos. Los artistas se fatigan de tener que turnarse en las inauguraciones para ser su único público. Varios lo ironizaron en las obras, como Hervé Fischer cuando hizo en 1971 una "exposición higiénica", en la que la galería estaba vacía y los muros cubiertos de espejos. ¿Qué se resuelve con los esfuerzos misioneros de llevar el arte a los lugares profanos? A veces sirve. Pero artistas y sociólogos hemos descubierto que las obras concebidas teniendo en cuenta la autonomía moderna de las búsquedas formales, hechas para espacios donde esos lenguajes insulares puedan hablar sin interferencias, suelen volverse mudas cuando son vistas en medio del ruido urbano por espectadores que no andaban por la calle ni llevaron a sus hijos al parque dispuestos a tener experiencias estéticas. Los artistas notaron que, si quieren comunicarse con públicos masivos en las ciudades contemporáneas, saturadas de mensajes de tránsito, publicitarios y políticos, es mejor actuar como diseñadores gráficos.

Algunos han producido valiosas experiencias no utilitarias de resignificación del entorno (arte ecológico, *performances*, instalaciones públicas, etcétera). Pero los practicantes del arte sociológico, que extremaron estas experiencias, supieron también medir sus límites. Sensibilizaron a zonas rurales ante la contaminación organizando con los pobladores comidas coloreadas con plomo, plantaron árboles simbólicos en estacionamientos, publicaron páginas de información local francesa en diarios alemanes, y a

19. Véase, por ejemplo, Pierre Bourdieu y Alan Darbel, *L'amour de l'art. Les musées européens et leur public*, Minuit, París, 1969; Rita Eder, "El público de arte en México: los espectadores de la exposición Hammer", *Plural*, vol. IV núm. 70, julio de 1977.

la inversa, para que grupos nacionales enfrentados se comprendan a partir de vivencias cotidianas. Al trazar el balance, Hervé Fischer dice que hubo algo desesperado en estos esfuerzos de los artistas por competir con la comunicación masiva y el ordenamiento del espacio urbano, por lo cual están "condenados al fracaso o a simulacros decepcionantes". Sirven más como "interrogación polémica" dentro del campo artístico, para "obligar al arte a decir la verdad sobre el arte", que para cambiar la sociedad o la relación del arte con ella.²⁰

La tercera ruptura, que se creyó la más radical respecto de la autonomía y el aristocratismo del campo artístico, sería promover *talleres de creatividad popular*. Se trataba de "devolver la acción al pueblo", no popularizar solo el producto sino los medios de producción. Todos llegarían a ser pintores, actores, cineastas. Al ver murales de las brigadas chilenas, obras teatrales de participación dirigidas por Boal en Brasil y la Argentina, por Alicia Martínez en el Teatro Campesino de Tabasco, en México, los trabajos de los colombianos Santiago García con La Candelaria y Enrique Buenaventura con el Teatro Experimental de Cali, las películas de Sanjinés y Vallejo, comprobamos que aficionados pueden producir obras valiosas sin atravesar por diez años de escolaridad artística. Pero después de haber padecido también tanto terrorismo estético involuntario de quienes creen que el mejor método creativo es la buena voluntad participativa, que la calidad se mide por la nitidez ideológica y esa nitidez por la adhesión acrítica a una ideología, me pregunto si no ha jugado un papel central en las experiencias felices la intervención de profesionales talentosos como los nombrados. No estoy exaltando nada que se parezca al genio, sino solo la capacidad de artistas bien formados en su oficio, en las reglas autónomas que hacen funcionar el campo plástico, teatral o cinematográfico, dúctiles para imaginar procedimientos de apertura de los códigos autónomos, para volverlos verosímiles a artistas y públicos no especializados.

Es sintomático que después de la proliferación de estas experiencias durante dos decenios —los sesenta y setenta—, se hayan empobrecido en número y calidad, sin producir en ningún país la disolución del campo artístico en una creatividad generalizada, desprofesionalizada, que borre la distancia entre creadores y receptores. En los ochenta, casi todos los grupos se disolvieron y se tiende a restaurar la autonomía del campo, la profesionalización y revaloración del trabajo individual (no necesariamente individualista). Como esto ha ocurrido también en Cuba y Nicaragua, no es posible culpar a las "condiciones objetivas hostiles del desarrollo capitalista" o a las "contradicciones burguesas de los artistas" de la declinación de

20. Hervé Fischer, *L'histoire de l'art est terminée*; Balland, 1982, pp. 8 y 101-102.

la utopía. Más bien habría que pensar si la socialización practicable no sería, en vez de la abolición del campo artístico y la transferencia de la iniciativa creadora a un "todos" indiscriminado, la democratización de las experiencias junto con una especialización profesional más accesible a todas las clases.

Percibir las limitaciones de estos movimientos sirvió para que se deje de tratar a los espectadores como artistas reprimidos o discriminados. Para no interpretar el hecho de que los espectadores no fuesen artistas como una carencia, resoluble mediante una pedagogía generosa o la transferencia abnegada de los medios de producción cultural. Si enlazamos esta conclusión con lo que las teorías de la recepción literaria proponen sobre la lectura como *un acto de producción de sentido* y a la vez *asimétrico* con el de la escritura, es posible llegar a una visión más atractiva sobre lo que pasa en las relaciones entre producción y recepción del arte.

Un cambio metodológico puede abrirnos otra perspectiva. Hasta aquí indagamos el destino de la modernidad desde los lugares de quienes la emiten, la comunican y reelaboran. Hay que mirar cómo se desenvuelve desde el lado de los receptores. Un camino para averiguarlo es la investigación sobre el consumo cultural. El otro es el estudio y el debate sobre la situación de las culturas populares. Esta segunda vía en parte se superpone con la anterior, aunque no enteramente: porque los únicos receptores de la cultura no son las clases populares y porque desde el punto de vista teórico y metodológico ambas estrategias de investigación han seguido rumbos separados. Trataremos las relaciones entre modernidad y culturas populares en un capítulo posterior. Aquí vamos a analizar el ámbito de la recepción.

Para no limitar la cuestión del consumo cultural al registro empirista de los gustos y opiniones del público, hay que analizarla en relación con un problema central de la modernidad: el de la hegemonía. ¿Cómo construir sociedades unificadas y coherentes donde la continuidad y los cambios no sean impuestos, sino producto del consenso? En la perspectiva de este libro, quiere decir: cómo combinar los movimientos constitutivos de la modernidad —la reorganización secular de la sociedad, la renovación de las vanguardias y la expansión económica y cultural— con la democratización de las relaciones sociales.

Es difícil saber qué utilidad presta la cultura a la hegemonía por la escasa información disponible en los países latinoamericanos sobre consumo cultural. Conocemos las intenciones de las políticas modernizadoras, pero hay poquísimos estudios acerca de su recepción. Existen estadísticas de asistencia a algunas instituciones y sondeos de mercado de los medios masivos. Ni las instituciones ni los medios suelen averiguar desde qué patrones de percepción y comprensión se relacionan sus públicos con los bienes culturales; menos aún, qué efecto generan en su conducta cotidiana y su cultura política.

Evaluar la eficacia de los intentos democratizadores requiere investigar cualitativamente el consumo cultural. ¿En qué medida las campañas educativas, la difusión del arte y la ciencia, han permeado a la sociedad? ¿Cómo interpreta y usa cada sector lo que la escuela, los museos y la comunicación masiva quieren hacer con ellos? Vamos a buscar respuestas a estas preguntas a través de un estudio sobre el público de museos.

Puede objetarse que usemos los museos como ejemplo, dado su deficiente desarrollo en América latina. No los escogemos porque en las metrópolis desempeñaron un papel notable en la construcción de la modernidad cultural. Nos interesa la casi ausencia de museos en nuestros países, hasta hace tres o cuatro décadas, como síntoma de nuestra relación con el pasado y del contexto en el que se realizan los intentos modernizadores. Revela, por supuesto, el descuido por la memoria. Pero también la falta de otra función más sutil de los museos: construir una relación de continuidad jerarquizada con los antecedentes de la propia sociedad. La agrupación de objetos e imágenes por salas, una para cada siglo o período, reconstruye visualmente los escenarios históricos, los vuelve casi simultáneos. Una museografía rigurosa destaca las etapas decisivas en la fundación o el cambio de una sociedad, propone explicaciones y claves interpretativas para el presente.

Los museos colocan no solo a la sociedad en relación con su origen, sino que crean en la producción cultural relaciones de filiación y de réplica con las prácticas y las imágenes anteriores. La operación de ruptura que fue construir la modernidad artística europea se forjó reflexionando sobre las fuentes. Si el modernismo pictórico se inicia en las obras que hace Manet en 1860, su novedad no se desentiende de la lógica plástica previa. *Olympia*, por ejemplo, es una modificación de *la Venus de Urbino* de Tiziano. Foucault dice, por eso, que esa obra y *Dejeuner sur l'herbe* fueron las primeras pinturas de museo, en el sentido de que respondían a lo acumulado por Giorgione, Rafael y Velázquez, se hacían reconocibles y legibles porque hablaban de un imaginario compartido y guardado. Como Flaubert con la biblioteca, Manet pinta desde la historia en la que se asume. Ambos "erigen su arte con el archivo", agrega Foucault, renuevan los procedimientos de representación en el mismo acto en que afirman la continuidad con un campo cultural que consagran como autónomo sin eliminar su raíz social y su carácter de testimonio histórico.²¹ Algo semejante a lo que leímos en Perry Anderson cuando dice que las fuerzas

21. Michel Foucault, "Fantasía on the Library", *Language, Coinier-Memory Practice*, Cornell University Press, Ithaca, citado por Douglas Grimpen, "Sobre las ruinas del museo", H. Foster y otros, *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985, pp. 80-81.

renovadoras del arte se articulan entre sí en relación con un conjunto de valores previos que usan como marco y critican al mismo tiempo.

El débil arraigo en la propia historia acentúa en América latina la impresión de que la modernización sería una exigencia importada y una inauguración absoluta. Tanto en política como en arte, nuestra modernidad ha sido la insistente persecución de una novedad que podía imaginarse sin condicionamientos al desentenderse de la memoria. Esta relación de extrañeza con el pasado es más visible en los países donde el proyecto social fue autonegador de la historia, por ejemplo en la Argentina y Uruguay. En ellos, la pregunta por la eficacia del museo puede hacer poco más que constatar la casi falta de ese sistema de referencias visuales sobre el pasado en la formación de la cultura moderna. Dos hipótesis podrían servir para explorar las causas de esta carencia y sus efectos sobre la población. La primera es el individualismo prevaleciente en las concepciones de la cultura y de la política cultural. En varios países latinoamericanos, ser culto fue entendido por las elites liberales gobernantes como una tarea individual. Existieron campañas masivas de alfabetización y educación popular, pero las obras de los artistas y escritores no se inscribían fácilmente en el patrimonio colectivo, porque se formaron a menudo en oposición a las culturas populares.

La otra pista que debiéramos trabajar es la del predominio de la cultura escrita sobre la visual en los países que llegaron primero a una tasa discreta de alfabetización, o donde la formación de la modernidad estuvo en manos de elites que sobreestimaron la escritura. En la Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, la documentación inicial de las tradiciones culturales fue realizada más por escritores —narradores y ensayistas— que por investigadores de la cultura visual. Ricardo Rojas y Martínez Estrada, Oswaldo y Mario de Andrade, abrieron el estudio del patrimonio folclórico e histórico, o lo valorizaron y concibieron por primera vez dentro de la historia nacional. Esa mirada literaria sobre el patrimonio, incluso sobre la cultura visual, contribuyó al divorcio entre las elites y los pueblos. En sociedades con alto índice de analfabetismo, documentar y organizar la cultura preferentemente por medios escritos es una manera de reservar para minorías la memoria y el uso de los bienes simbólicos. Aun en los países que incorporaron desde la primera mitad del siglo XX a amplios sectores a la educación formal, como los que nombramos, el predominio de la escritura implica un modo más intelectualizado de circulación y apropiación de los bienes culturales, ajeno a las clases subalternas, habituadas a la elaboración y comunicación visual de sus experiencias. Es fácil comprender lo que esto significa en un continente donde aún hoy apenas el 53 por ciento de los niños llega al cuarto grado de la escuela primaria, mínimo necesario para alcanzar una alfabetización duradera.

Ser culto ha implicado reprimir la dimensión visual en nuestra relación perceptiva con el mundo e inscribir su elaboración simbólica en un registro escrito. Tenemos en América latina más historias de la literatura que de las artes visuales y musicales; y, por supuesto, más sobre literatura de las elites que sobre manifestaciones equivalentes de las capas populares.

En México, los artistas han contribuido más que en otras sociedades a configurar la visualidad colectiva y pública. Incluso las instituciones especializadas en "encerrar" al arte, como los museos, dan a la producción plástica un espacio social equivalente al de Europa. Equivalente, no idéntico. Su influencia es más tardía, ya que empiezan a multiplicarse en los años cuarenta de este siglo, cuando la cultura visual llevaba dos décadas bajo la influencia del cine y cuatro siglos siendo modelada por la iconografía católica y el espacio urbano colonial. También difieren, según veremos, en su relación con el público.

En todo caso, fue la convicción del importante papel que cumplen los museos como mediadores culturales lo que nos impulsó a investigar a los espectadores de cuatro grandes exposiciones efectuadas en la ciudad de México en 1982 y 1983. Elegimos la de Rodin presentada en el Palacio de Bellas Artes, las de Henry Moore y Tapio Wirkkala en el Museo de Arte Moderno, y una conjunta de Frida Kahlo y Tina Modotti en el Museo Nacional de Arte. Daré los datos básicos para poder plantear algunas hipótesis sobre las relaciones entre modernización y modernismo, y discutir el valor de la consigna democratizadora de que la cultura debe ser para todos. Nos interesa especialmente entender cómo se produce el sentido desde los receptores y cómo elaboran su relación asimétrica con la visualidad hegemónica.²²

Pese a que la asistencia a los principales museos mexicanos es masiva, las encuestas demuestran que la enorme mayoría viene de sectores medios y altos de la población. Predominan los que realizaron o están cumpliendo estudios universitarios (61 por ciento); la proporción decrece violentamente al pasar a los de instrucción secundaria (13 por ciento) y los que cursaron completa la escuela primaria (7,5 por ciento). La información ocupacional

22. La investigación a la que me refiero es la que realizamos E. Cimet, M. Dujovne, N. García Canclini, J. Gullco, C. Mendoza, F. Reyes Palma y G. Soltero, *El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, INBA, México, 1987. Tuve la oportunidad de elaborar algunos de los problemas que discutiré al final de este capítulo con los demás miembros del equipo, a los que debo agregar los nombres de Eulalia Nieto, que colaboró en un período del trabajo, y Juan Luis Sariago, quien intervino en el diseño de la encuesta y el procesamiento de los datos. En la medida en que hago ahora una nueva lectura de esos materiales, con problemas que solo en parte estuvieron presentes en el momento de la investigación, es obvio que los demás participantes no son responsables de las conclusiones aquí sugeridas.

confirma este cuadro: 40 por ciento es estudiante, 26 profesionalista, 9 empleado administrativo, 6 se dedica a labores del hogar, 3 por ciento dijo ser técnico y obrero especializado.

¿Será por el uso intensivo de los medios masivos, especialmente la televisión en la publicidad de las exposiciones que creció en la última década el público de museos? Las encuestas revelan que tienen un papel significativo en el aumento de visitantes, pero no tan omnipotente como suele pensarse. Los asistentes que dijeron haberse informado de las exposiciones por la televisión, la radio y la prensa sumaron 52 por ciento; la otra mitad se enteró por la recomendación de amigos, los avisos colocados por los museos en la calle y por las escuelas que los llevaron o los enviaron a las muestras para realizar tareas. O sea que la influencia de los medios masivos es porcentualmente casi idéntica a la de las formas microsociales o interpersonales de comunicación.

Además, si tomamos en cuenta que en todas las exposiciones la asistencia de personas que solo tenían educación primaria fue muy baja, y que el 48 por ciento de los visitantes dijo ir por primera vez al museo (especialmente los de menor escolaridad), es evidente que el impacto de los medios tiene un éxito limitado en la difusión del arte. La comunicación masiva difunde extensamente la noticia, puede sugerir la importancia de asistir y lograr que un cierto número lo haga una vez, pero tu acción ocasional tiene poca capacidad de crear hábitos culturales duraderos.

La alta proporción de público con formación universitaria indica que el interés por los museos de arte moderno crece a medida que aumenta el nivel económico, el educativo y la familiarización prolongada con la cultura de elite. En este punto, nuestro estudio coincide con el efectuado por Pierre Bourdieu y Alan Darbel en museos europeos: la relación con el arte se fomenta poco a través de estímulos puntuales, como los de la comunicación masiva. Los medios sirven para atraer a personas predispuestas al goce de los bienes cultos por la acción más sistemática de la escuela y la familia.

Ya mencionamos que en México la constitución de la modernidad, y dentro de ella la formación de un campo culto autónomo, se realizó en parte a través de la acción estatal. También dijimos que la separación entre lo culto y lo popular fue subordinada, en el período posrevolucionario, a la organización de una cultura nacional que dio a las tradiciones populares más espacio para desarrollarse y más integración con la hegemónica que en otras sociedades latinoamericanas. Por eso, nuestros resultados no coinciden con los obtenidos en investigaciones de las metrópolis y de otros países del continente en cuanto a la correspondencia de la concepción del arte expuesta en los museos con la del público que asiste.

Bourdieu atribuye la mayor afinidad de las clases dominantes con la ideología de los museos a su mayor disposición para diferenciar en los

bienes artísticos los valores formales que el arte moderno independizó. En los museos de arte mexicanos los criterios de exhibición reproducen casi siempre esa concepción moderna de la autonomía del objeto artístico. Fue particularmente notable en la exposición de Moore y motivó reclamos del público en las contestaciones a la encuesta. En las de Rodin, Wirkkala y Kahlo-Modotti se dieron algunas explicaciones históricas y contextuales, pero la estrategia museográfica (disposición de las obras, cédulas, catálogos) señalaba que el valor de lo expuesto residía principalmente en hallazgos formales.

La descodificación del público seguía otra lógica. Aun la mayoría con formación universitaria no estaba habituada a diferenciar lo formal y lo funcional, lo bello y lo útil. En vez de basar sus juicios en los valores estéticos intrínsecos de las obras, trataba de relacionarlas con la biografía de cada artista o con hechos del conocimiento cotidiano. En ninguna exposición superó el 10 por ciento el sector que aludió a la estructura interna de las obras, o que usó un lenguaje específicamente formal para comentarlas.

Las opiniones y los comportamientos de los receptores los mostraron más cerca de la estética que hegemonizó la plástica mexicana durante la primera mitad del siglo XX. Sus criterios proceden del nacionalismo de la escuela muralista, las artesanías, los objetos arqueológicos e históricos, y la iconografía religiosa. Armadas con ingredientes de varias tradiciones, las respuestas del público componen un discurso mixto en el que también figuran principios de lo que podemos llamar humanismo moderno. Pese al escaso eco que el público da a la autonomía de las obras artísticas, otros aspectos del pensamiento visual moderno se hallan muy extendidos: el "realismo", el lugar central del cuerpo humano en la representación artística, la valoración positiva de la relación del arte con la historia, de la destreza técnica de los creadores y del uso de esa destreza para expresar sentimientos nobles. Estos elementos son articulados con una sintaxis perceptiva y valorativa propia por diversos sectores.

Veamos tres ejemplos de esa apropiación heterodoxa de principios modernos: la relación entre afectividad e independencia creativas, la valoración de las obras más por el significado de los materiales que del tratamiento formal, y la combinación de lo artístico con lo decorativo y lo útil.

a) La mayoría del público se adhiere a la corriente romántica de la modernidad al conceder mayor legitimidad y valor al arte en la medida en que pueda ver en él una prolongación ampliada de su afectividad cotidiana. Al preguntar a los visitantes de Rodin si preferían una obra que expresase una emoción personal, como *El beso*, o las referidas a personajes o hechos históricos, como *Los burgueses de Calais* o *Baizac*, la mayoría optó por la primera. Esto no sería sorprendente en tanto las

últimas piezas aluden a una historia ajena. Lo que llama la atención es el argumento de que las obras que manifiestan lo subjetivo estarían hechas por un acto libre del artista, tendrían una "pureza" ausente en las históricas, realizadas por encargo. Más allá de la inexactitud de estos juicios (*El Beso* fue hecho por encargo con base en un financiamiento gubernamental, y el éxito económico de Rodin provino de las piezas con temática amorosa), es destacable que atribuyan más valor a la creación artística si está liberada de determinaciones económicas o autoridades extrañas al arte, y que exalten al artista como héroe representativo de las grandes emociones.²³

b) En todas las exposiciones analizadas una parte de las obras no llegó a los receptores, por lo menos en el sentido propuesto por la museografía, el catálogo y la crítica. La de Henry Moore presentó las mayores dificultades, aunque tuvo gran afluencia de visitantes -180.000- y fue una de las más publicitadas por la calidad de lo exhibido y el tamaño de la muestra. El público no compartió los elogios de la propaganda y la crítica, sobre lo que los historiadores del arte consideran de más valor en la producción de Moore: sus esculturas. "Se repiten mucho", "se debe haber aburrido haciendo todas estas obras porque todas se parecen", escuchamos una y otra vez. "Las deformaciones llegan a ser grotescas", "no entiendo el arte moderno", "es demasiado abstracto", fueron las conclusiones más frecuentes. Sin embargo, era notable el contraste entre el rechazo con que los visitantes recibían los juegos formales de Moore y la riqueza de sus opiniones al interrogarlos sobre los materiales de las esculturas que preferían. Quienes optaron por el bronce, los más numerosos, argumentaron que "la textura es más apreciable", destacaron que era "suave", "cálido", "pulido", "emana brillantez", "invita a uno a tocarlo", "proyecta tranquilidad y pasividad", transmite fuerza, es grandioso, delicado, sublime, sugiere "elegancia, señorío". A algunos visitantes los diferentes tratamientos del bronce les generaron emociones diversas, "tratando de sentir el proceso de cómo las hicieron y cómo quedaron".²⁴ Todas las referencias a los materiales mostraron más soltura para expresar reacciones sensuales, afectivas, sensaciones táctiles o térmicas. Para un amplio sector la posibilidad de desarrollar o movilizar su sensibilidad está vinculada a la presencia material de las obras más que al tratamiento formal o al sentido conceptual contenido en ellas. El privilegio concedido a esta aproximación es coherente con las preferencias realistas, con la

23. Esther Cimet S. y Julio Gullco, "El público de Rodin en el Palacio de Bellas Artes", en varios, *El público como propuesta*, pp. 83-86.

24. Néstor García Canclini, "Henry Moore o las barreras del arte contemporáneo", en varios, *El público como propuesta*, pp. 106-109.

manera "empirista", inmediata, de percibir el arte, pero la variedad y sutileza de muchas respuestas hacen pensar que el acceso a las obras a través de los materiales no es nada superficial.

c) La exposición del artista y diseñador finlandés Tapio Wirkkala, que ocupaba una tercera parte del espacio con esculturas y el resto con objetos de diseño industrial, fue la que suscitó una reacción más positiva del público. Esto se debió principalmente a la convergencia entre los bellos objetos utilitarios y los hábitos perceptivos del público. Las esculturas y tallas tuvieron muy poco lugar en las preferencias, y casi nadie habló de los méritos formales —por ejemplo, el uso de la nervadura y la espiral en la madera, el acentuamiento ocasional del color—, de los cuales daban información las cédulas y las visitas guiadas. Tampoco en las opiniones sobre las vajillas, la cerámica y la cristalería hubo muchas menciones a las búsquedas formales de Wirkkala; encontramos, sin embargo, frecuentes juicios específicamente estéticos referidos a los materiales, una valoración atenta a los efectos sensibles y afectivos logrados por la destreza técnica, por "la unión de la sencillez con el refinamiento". Al pedir al público que clasificara qué objetos consideraba *artísticos*, cuáles *decorativos* y cuáles *útiles*, observamos que la frontera entre las dos primeras categorías resultaba borrosa: juzgaron a muchas piezas a la vez artísticas y decorativas. Respecto de la exhibición de objetos prácticos en el museo, solo el 4 por ciento se opuso: el resto aprobó, a veces con énfasis, que los museos no se dediquen exclusivamente a lo que solo tiene valor estético: "no necesariamente las exposiciones tienen que ser de pintura"; "es necesario asociar todas las manifestaciones artísticas y decorativas"; también el diseño de objetos útiles "despierta en uno el sentido de la belleza".

Ante preguntas sobre las piezas que quisieran poseer y qué uso le darían, hubo una clara separación entre el museo y la casa, entre el uso simbólico —o para distinción— y el utilitario, entre lo estético y lo cotidiano. Pero también reclamaron que el museo sea menos extraño a la vida diaria, que vincule lo artístico con lo decorativo y lo útil. El reconocimiento de los "valores modernos" fue mayor que en las exposiciones donde únicamente se presentaron obras artísticas. La unión de las búsquedas estéticas con el diseño industrial mostró el valor del museo para llegar a ser "creativo", "enriquecer la capacidad expresiva" y "conocer cosas que en la casa no se pueden tener".²⁵

25. Néstor García Canclini, "Tapio Wirkkala: lo artístico, lo decorativo y lo útil", en Autores varios, *El público como propuesta*, pp. 139-157.

¿CULTURA PARA TODOS?

El estudio del consumo artístico en México revela enormes diferencias entre la oferta de los museos y los códigos de recepción del público. A partir de ese material es posible repensar varios problemas abiertos en el capítulo anterior y en este: los desencuentros entre modernización social y modernismo cultural, entre política de elite y consumo masivo, entre innovaciones experimentales y democratización cultural.

Una primera conclusión es que estos desencuentros entre emisores y receptores del arte no deben ser vistos como desviaciones o incomprendimientos de los segundos respecto de un supuesto sentido verdadero de las obras. Si el sentido de los bienes culturales es una construcción del campo, o sea de las interacciones entre los artistas, el mercado, los museos y los críticos, las obras no contienen significados fijos, establecidos de una vez y para siempre. Diferentes estructuras del campo artístico, y a veces de sus vínculos con la sociedad, engendran interpretaciones diversas de las mismas obras. El carácter abierto de las piezas artísticas y los textos literarios modernos los vuelve particularmente disponibles a que en el proceso de comunicación los vacíos, los lugares virtuales, se ocupen con elementos imprevistos. Pero esta es una propiedad de todas las manifestaciones culturales, solo más evidente en las denominadas artísticas. También ocurre que objetos a los que únicamente se atribuía valor histórico o antropológico puedan ser leídos estéticamente, y obras juzgadas artísticas pierdan ese reconocimiento por una reorganización del campo.

Del mismo modo, la noción de público es peligrosa si la tomamos como un conjunto homogéneo y de comportamientos constantes. Lo que se denomina público en rigor es una suma de sectores que pertenecen a estratos económicos y educativos diversos, con hábitos de consumo cultural y disponibilidad diferentes para relacionarse con los bienes ofrecidos en el mercado. Sobre todo en las sociedades complejas, donde la oferta cultural es muy heterogénea, coexisten varios estilos de recepción y comprensión, formados en relaciones dispares con bienes procedentes de tradiciones cultas, populares y masivas. Esta heterogeneidad se acentúa en las sociedades latinoamericanas por la convivencia de temporalidades históricas distintas.

Sobre estas bases, la estética de la recepción cuestiona que existan interpretaciones únicas o correctas, como tampoco falsas de los textos literarios. Toda escritura, todo mensaje, están plagados de espacios en blanco, silencios, intersticios, en los que se espera que el lector produzca sentidos inéditos. Las obras, según Eco, son "mecanismos perezosos" que

exigen la cooperación del lector, del espectador, para completarlas.²⁶ Por supuesto, las obras suelen incluir instrucciones más o menos veladas, dispositivos retóricos, para inducir lecturas y delimitar la actividad productiva del receptor. Una visión más sociológica, en general ausente en la estética de la recepción, incluirá en estas estrategias de condicionamiento las operaciones editoriales y museográficas, la publicidad y la crítica. Pero lo fundamental es que se reconozca la asimetría entre emisión y recepción, y se vea en esta asimetría la posibilidad misma de leer y mirar el arte. No habría propiamente literatura ni arte si solo existieran conjuntos de textos y obras repitiéndose en un monólogo interminable.

Hay un cambio de objeto de estudio en la estética contemporánea. Analizar el arte ya no es analizar solo obras, sino las condiciones textuales y extratextuales, estéticas y sociales, en que la interacción entre los miembros del campo engendra y renueva el sentido. Si bien la estética de la recepción trabaja con textos literarios, su giro paradigmático es aplicable a otros campos artísticos. En las artes plásticas, los historiadores que analizan "la fortuna crítica", o sea las reelaboraciones experimentadas por una obra o un estilo, también ven al arte "como una relación: la relación entre un objeto y todas las miradas que han sido echadas sobre él en la historia" y que lo han "transformado incesantemente". Así lo plantea Nicos Hadjinicolaou en el libro en que demuestra que *La libertad guiando al pueblo* no es portadora solo de una significación intrínseca, la que quiso imprimirle Delacroix, sino de las que fueron acumulándose en los usos de esa obra hechos por los manuales escolares, la publicidad, otros artistas contemporáneos, las lecturas de historiadores de diversas épocas e ideologías, los carteles que la reprodujeron con finalidades políticas dispares.²⁷

Al registrar esta variedad de interpretaciones, con frecuencia enfrentadas, no parece posible concebir los vínculos entre los integrantes del campo artístico como una mera "cooperación interpretativa"²⁸ según la definen los especialistas en estética de la recepción. Se nos presenta un problema equivalente al que hallamos cuando Becker habla de cooperación entre los miembros del mundo del arte. ¿Podemos eliminar el dilema de decidir entre el grado de corrección y el grado de aberración en las lecturas? ¿Se puede hacer decir cualquier cosa a un texto, o existen maneras de arbitrar

26. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1981, p. 76. Cf. también Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, París, 1978, y Wolfgang Iser, *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*, Routledge & Kegan y The Johns Hopkins University Press, Londres, 1978.

27. Nicos Hadjinicolaou, *La producción artística frente a sus significados*, Siglo XXI, México, 1981.

28. Véase especialmente U. Eco, *op. cit.*, caps. 3 y 4.

entre las múltiples interpretaciones? Y aunque sea difícil pasar de las relaciones culturales a la base social: ¿cómo se relacionan las operaciones de definición y control de las interpretaciones con las posiciones y estrategias sociales de los agentes?

La asimetría que casi todos los autores de la estética de la recepción examinan como si solo ocurriera entre el texto y el lector, es una asimetría también entre los miembros del campo artístico. Más aún: entre los poderes desiguales de artistas, difusores y público que dan a cada uno capacidades diferentes de configurar las interpretaciones que serán juzgadas más legítimas. El conflicto por la consagración de la lectura legítima debe ser incluido en el análisis. De ahí la importancia de estudiar, como algunos especialistas del campo literario, los "pactos de lectura" que se establecen entre productores, instituciones, mercado y público para hacer posible el funcionamiento de la literatura. En la medida en que se logran estos pactos se reduce la arbitrariedad de las interpretaciones, los desencuentros entre la oferta y la recepción. Se definen acuerdos acerca de lo que podemos llamar *la comunidad hermenéutica posible* en una sociedad y un tiempo dados, que permiten a los artistas y escritores saber qué grados de variabilidad e innovación pueden manejar para relacionarse con qué públicos, a las instituciones definir políticas de comunicación, y a los receptores entender mejor en qué puede consistir su actividad productora de sentido.

Es evidente que estas cuestiones se relacionan con el debate acerca de cómo articular las innovaciones y la democratización de la cultura. ¿Cómo podría reformularse dicho debate en medio de las condiciones limitadas de desarrollo de los campos culturales autónomos y de su democratización en América latina?

En México los encuentros y desencuentros entre la política cultural hegemónica y la recepción, se explican por la historia de las transformaciones y los pactos culturales. La asistencia masiva a los museos es resultado de los programas de difusión cultural emprendidos a lo largo de décadas, en tanto las dificultades para apropiarse del arte contemporáneo internacional derivan de que esa difusión no resolvió sino parcialmente la desigualdad. El gusto ecléctico del público, que mezcla los principios de las tradiciones plásticas mexicanos con una concepción idealista y romántica del arte, puede correlacionarse con las oscilaciones del Estado entre la promoción de una cultura nacional-popular, no mercantil, y, por otra parte, la concepción del sistema de museos y la educación artística como escenarios de consagración individual de acuerdo con la estética de las bellas artes.

Lugar de sedimentación y cruce de corrientes culturales diversas, fusión no resuelta, el consumo artístico testimonia las contradicciones de la historia social. En vez de ver en el consumo el eco dócil de lo que la política

cultural o alguna manipulación perversa quiere hacer con el público, hay que analizar cómo su propia dinámica conflictiva acompaña y remeda las oscilaciones del poder. ¿No está hecha la hegemonía de este tipo de coincidencias y complicidades entre sociedad y Estado, más que de las imposiciones de este hacia aquella? ¿No es esta complicidad, lograda desde posiciones relativamente diferentes, la clave de que ambos se reconozcan, se sientan mutuamente representados? ¿No sería esta complicidad, que reaparecerá en los capítulos siguientes sobre usos sociales del patrimonio histórico y de la cultura popular, uno de los secretos culturales de la estabilidad del régimen político?

Ya estamos aclarando que este replanteo sobre las relaciones entre política cultural y consumo, en oposición al modelo deductivista que analiza las políticas como acciones impuestas por el Estado a la sociedad civil, no conduce a imaginar una especie de armonía entre ambos. Reconocer el papel relativamente independiente de los consumidores y, por tanto, su especificidad como objeto de estudio, no implica olvidar su posición subordinada. Afirmar que la cultura de los receptores tiene una historia diferente, paralela a las estrategias de los emisores hegemónicos, no quiere decir que la política cultural no haya sido en México un proyecto deliberado de los gobernantes, ejercido a través de conflictos y luchas, de transacciones y pactos socioculturales.

En estas vacilaciones y contradicciones irresueltas del consumo se manifiestan las ambigüedades de la modernización, la coexistencia de tradiciones culturales diversas y la desigual apropiación del patrimonio. En las opiniones y los gustos del público aparecen el éxito —relativo— y el fracaso —relativo— de la modernización social y el modernismo cultural. ¿Cuál es entonces la eficacia del proyecto innovador y democratizador? Tal vez México sea el país latinoamericano donde la respuesta a esta pregunta resulta más compleja y más densa, porque tuvo la experiencia más *temprana* de revolución moderna en una sociedad que no quiso renunciar a sus tradiciones precolombinas y coloniales, una experiencia que pudo ser más *radical y prolongada* porque desplegó una política continua destinada a popularizar la cultura y desarrollar fuentes simbólicas propias, con cambios de rumbo pero sin las alteraciones bruscas de los golpes de Estado sufridos en otros países. La conclusión es que la cultura moderna ha sido compartida por una minoría (mucho más amplia, es evidente, que si no hubiera habido revolución) y que las culturas étnicas o locales no se fusionaron plenamente en un sistema simbólico nacional, aunque tampoco ya pueden ser ajenas a él. Ni el proyecto modernizador ni el unificador triunfaron totalmente. Pero su éxito relativo tampoco autoriza utopías tradicionalistas. Dicho de otro modo: no llegamos a *una* modernidad, sino a varios procesos desiguales y combinados de modernización. Por

eso hoy el rasgo más definido, el adjetivo menos indeciso en el discurso de los funcionarios culturales, no es el de nacionalista o indigenista o moderno, sino el que designa a la sociedad como "pluralista". Pero ¿qué puede significar hoy esta palabra?

Cuando entrevistamos a esos vastos públicos que iban por primera vez a un museo, hallamos respuestas muy diversas. En las exposiciones más afines a su sensibilidad, la de Rodin y la de Kahlo-Modotti, la mayoría expresaba el goce estético que las obras le despertaban. Pero el desconcierto frente a Moore, las frases lacónicas con que respondían a nuestras preguntas y el paso rápido para atravesar la exposición, eran formas de decir que a veces no sabían para qué los habían hecho oír las obras, la televisión o la escuela. Al ver que en todas las exposiciones analizadas alrededor de la mitad de los visitantes iba por primera vez al museo, inferimos que una alta proporción de quienes asisten no regresan, o al menos no adquieren el hábito de ir con frecuencia. En vista de estas reacciones, ¿es deseable que *todos* asistan a las exposiciones de arte?

¿Para qué sirve una política que trata de abolir la heterogeneidad cultural? Para suprimir algunas diferencias y marcar otras. Divulgar masivamente lo que algunos entendemos por "cultura" no siempre es la mejor manera de fomentar la participación democrática y la sensibilización artística. Porque la divulgación masiva del arte "selecto", al mismo tiempo que una acción socializadora, es un procedimiento para afianzar la distinción de quienes lo conocen, los que son capaces de separar forma y función, los que saben usar el museo. Los mecanismos de reforzamiento de la distinción suelen ser recursos para reproducir la hegemonía.

La utopía de socializar la cultura moderna, intentada por las revoluciones latinoamericanas, desde la mexicana a la nicaragüense, y por regímenes populistas, ha reducido la desigualdad en la apropiación de algunos bienes considerados de interés común. Pero esos movimientos han llegado a topes bastante lejanos del humanismo moderno que veía como una prolongación de la lucha contra la injusticia económica el abolir las divisiones entre científicos y trabajadores, artistas y pueblo, creadores y consumidores. Si revisamos los discursos de esos movimientos de democratización radical, aparece en muchos una concepción homogeneizante de la igualdad que se parece a los proyectos de expansión ilimitada del mercado comunicacional. No ignoramos las diferencias éticas y políticas entre la acción de los promotores culturales y la proliferación mercantil de las comunicaciones masivas. Lo que queremos problematizar es el supuesto de que los museos y otras instituciones culturales cumplirían mejor su función cuanto más público reciban, y que la televisión y la radio son exitosas porque alcanzan audiencias millona-

rias. (Una prueba de que este supuesto es común a ambos la encontramos en el hecho de que el museo y los medios, el Estado y las empresas privadas, evalúan sus resultados mediante la cuantificación de sus públicos y casi nunca realizan estudios cualitativos sobre el modo en que sus mensajes son recibidos y procesados.)

Iré todavía más lejos. Se advierte a veces una complicidad entre las evaluaciones cuantitativas del consumo, la desatención a las necesidades cualitativas –y diversas– de sectores diferentes y un cierto autoritarismo. La democratización de la cultura es pensada como si se tratara de anular la distancia y la diferencia entre artistas y público. ¿Por qué perseguir una correspondencia entre artistas y receptores? Es base de una sociedad democrática crear las condiciones para que todos tengan acceso a los bienes culturales, no solo materialmente sino disponiendo de los recursos previos –educación, formación especializada en el campo– para entender el significado concebido por el escritor o el pintor. Pero hay un componente autoritario cuando se quiere que las interpretaciones de los receptores coincidan enteramente con el sentido propuesto por el emisor. Democracia es pluralidad cultural, polisemia interpretativa. Una hermenéutica o una política que cierra la relación de sentido entre artistas y público es empíricamente irrealizable y conceptualmente dogmática.

Tampoco se trata solo de buscar una comunidad cultural cooperativa y plural. Las diferencias basadas en desigualdades no se arreglan con democracia formal. No basta dar iguales oportunidades a todos si cada sector llega al consumo, entra al museo o a la librería, con capitales culturales y *habitus* dispares. Si bien el relativismo cultural, que admite la legitimidad de las diferencias, es una conquista de la modernidad, no podemos compartir la conclusión que algunos sacan de que la democratización modernizadora no debe manejar valores ni jerarquizarlos.

Podemos concluir que una política democratizadora es no solo la que socializa los bienes “legítimos”, sino la que problematiza lo que debe entenderse por cultura y cuáles son los derechos de lo heterogéneo. Por eso, lo primero que hay que cuestionar es el valor de aquello que la cultura hegemónica excluyó o subestimó para constituirse. Hay que preguntarse si las culturas predominantes –la occidental o la nacional, la estatal o la privada– son capaces únicamente de reproducirse, o también puede crear las condiciones para que sus formas marginales, heterodoxas, de arte y cultura se manifiesten y se comuniquen.

En esta línea, el estudio del consumo, que proponemos como referente para evaluar las políticas culturales, no puede quedarse en conocer los efectos de las acciones hegemónicas. Debe problematizar los principios que organizan esa hegemonía, que consagran la legitimidad de un tipo de bienes simbólicos y un modo de apropiarlos. Una política es democrática tanto por construir espacios para el reconocimiento y el

desarrollo colectivos como por suscitar las condiciones reflexivas, críticas, sensibles para que sea pensado lo que obstaculiza ese reconocimiento. Quizás el tema central de las políticas culturales sea hoy cómo construir sociedades con proyectos democráticos compartidos por todos sin que igualen a todos, donde la disgregación se eleve a diversidad y las desigualdades (entre clases, etnias o grupos) se reduzcan a diferencias.