

306 Términos críticos de sociología de la cultura / Beatriz Sarlo
 TER [et al.]; compilado por Carlos Altamirano - 1ª. ed. -
 Buenos Aires : Paidós, 2002.
 288 p. ; 24x16 cm.- (Lexicon)

ISBN 950-12-7329-6

I. Sarlo, Beatriz II. Altamirano, Carlos, comp.
 I. Sociología de la Cultura

Cubierta de Gustavo Macri

1ª edición, 2002

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.

© 2002 de todas las ediciones
 Editorial Paidós SAICF
 Defensa 599, Buenos Aires
 e-mail: literaria@editorialpaidos.com.ar
 Ediciones Paidós Ibérica SA
 Mariano Cubí 92, Barcelona
 Editorial Paidós Mexicana SA
 Rubén Darío 118, México, D.F.

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

Impreso en Verlap S.A.
 Comandante Spurr 653, Avellaneda, Buenos Aires, en agosto de 2002

Tirada: 4.000 ejemplares

ISBN 950-12-7329-6

ÍNDICE

Lista de colaboradores	ix
Prólogo	xi
Términos críticos de sociología de la cultura	1
Arte, sociología del, <i>Andrea Giunta</i>	1
Campo intelectual, <i>Carlos Altamirano</i>	9
Capital cultural, <i>Sergio Miceli</i>	10
Ciudad, <i>Adrián Gorelik</i>	12
Comunicación, <i>Antbal Ford</i>	21
Conocimiento, sociología del, <i>Pablo Kreimer</i>	25
Convenciones, <i>Beatriz Sarlo</i>	32
Cultura, <i>Javier Auyero</i> y <i>Claudio Benzecry</i>	35
Cultura de masas, <i>Alejandro Blanco</i>	42
Cultura política, <i>Jorge Lanzaro</i>	44
Culturas juveniles, <i>Marcelo Urresti</i>	46
Culturas populares, <i>Jesús Martín-Barbero</i>	49
Desconstruccionismo, <i>Eltás Palti</i>	61
Dialogismo, <i>Leonor Arfuch</i>	64
Discurso social, <i>Emilio de Ipola</i>	68
Estéticas sociológicas, <i>Graciela Silvestri</i>	73
Estilos de vida, <i>Fernando Rocchi</i>	77
Estructuralismo, <i>José Szabón</i>	79
Estudios culturales, <i>Pablo Alabarces</i>	85
Etnocentrismo/relativismo, <i>Federico Neiburg</i>	89
Generaciones, <i>Marcelo Urresti</i>	93
Género, <i>Nelly Richard</i>	95
Géneros, <i>Oscar Steimberg</i>	101
Globalización/mundialización, <i>Renato Ortiz</i>	105
Gusto, <i>Sergio Miceli</i>	111
Hegemonía, <i>Juan Carlos Portantiero</i>	115
Hermenéutica y ciencias sociales, <i>Fernando Escalante Gonzalbo</i>	119
Hibridación, <i>Néstor García Canclini</i>	123
Historia cultural, <i>Jorge Myers</i>	126
Identidad, <i>Claudio Lomnitz</i>	129

los lectores, siempre nuevos, revelan en el texto estratos semánticos siempre nuevos» ([1972], 1988). Tanto los escritores como los lectores coincidían en que el objeto era una novela y en este punto la convención del narrador y la del relato los unificaba. Pero estas convenciones tienen una productividad diferenciada en la medida en que se relacionan con otras dimensiones del espacio simbólico que pueden ser diferentes entre público y artistas (v. RECEPCIÓN).

Por los ejemplos citados más arriba, queda claro que las convenciones están unidas a lugares, clases sociales y costumbres. Así, un coleccionista privado puede tocar las obras de su colección, mientras que obras similares expuestas en una galería son intocables; la idea de que un hombre puede ser otro que no tiene existencia social real funciona si los espectadores están dentro de un espacio especialmente preparado, conocido como teatro (por lo menos hasta que las vanguardias rompieron con la idea de un espacio específicamente destinado a la REPRESENTACIÓN); los manuscritos, que se leían hasta la invención de la imprenta, no tenían noticias editoriales, así como tampoco la tenían los libros encuadernados, antes de la industria editorial masiva que acentúa el carácter propagandístico de esas notas paratextuales.

Estas convenciones podrían denominarse «protocolares» porque establecen las reglas que rigen el consumo de las obras. Las convenciones que denominamos «productivas» establecen las reglas que rigen la construcción de las obras. Son convenciones productivas, por ejemplo, que el ensayo y la novela moderna sean en prosa; que la caligrafía del autor carezca de importancia en la poesía occidental y la tenga en la poesía china o japonesa (Becker, 1982); que la pintura mural tenga dimensiones mayores que el cuadro de caballete; que un hombre o una mujer trabajen sobre su propio cuerpo y su propia memoria emotiva para convertirse, por una fracción de tiempo, en alguien que no es ellos mismos. Aunque estas convenciones pueden ser violadas, el hecho mismo de su violación señala al objeto así producido como excepcional. Por supuesto, las convenciones productivas son reconocidas por las convenciones protocolares, aunque, con distancias e intensidades variables, las protocolares pueden

separarse de las productivas y dar lugar a nuevos usos de objetos producidos según normas diferentes de las que rigen esos usos nuevos.

Las convenciones productivas también operan como posibilidades genéricas. La novela, por ejemplo, ha necesitado hasta hoy de la idea de un narrador. Las formas verbales de ese narrador son muy variadas y dependen de la especie novelística en cuestión, de la tendencia estética y de elecciones estratégicas dentro de cada obra en particular. Pero la convención de que una voz, perteneciente o no a un personaje, narra y/o describe, es una condición del relato. La ley del género es la convención de que alguien puede narrar. El retrato, como género pictórico, tiene que responder a la convención del parecido, incluso después de las rupturas vanguardistas (donde el parecido se rige por una legalidad no realista hasta finalmente disolverse). La convención del parecido es indispensable para diferenciar el género retrato de otras representaciones de la figura humana. Tanto el drama como la comedia aceptan una convención supragenérica, que incluye a todas las formas teatrales en tanto representaciones por medio de actores a los que la convención permite aceptar, durante un lapso de tiempo, como encarnaciones materiales de personajes. La convención impone esa aceptación y las estéticas de vanguardia (Brecht, por ejemplo) trabajan no tanto para abolirla como para hacerla evidente. Y esto, independiente del género, muestra su carácter supragenérico (v. GÉNERO).

LA CONVENCIÓN Y LA LEY

Existen otras convenciones más básicas, que pertenecen a un orden general que, de todos modos, interviene en la definición de las convenciones artísticas. Derrida se refiere a una que ha hecho posible la literatura tal como la conocemos en el Occidente moderno: «Se puede decir todo de todas las maneras» (Derrida [1982], 1992). De ningún modo esta convención es universal en el espacio ni en el tiempo. Pero, en el caso de Occidente, produce la «institución de la ficción». Se trata de una ley de máxima extensión y de máximo poder organizador, porque involucra no sólo al escri-

tor de literatura sino a la literatura como institución que está protegida, por la ley misma, de otras instituciones que pudieran ejercer sobre ella una censura, religiosa o política.

Esta ley se apoya en una idea de la libertad dentro de límites históricos muy precisos, que, al mismo tiempo, son permanentemente discutidos no en su validez general sino en sus casos particulares (la pornografía, la blasfemia, las ideologías totalitarias, etcétera). Esta ley marca diferencias dramáticas entre culturas; sólo basta pensar en la condena a muerte de Salman Rushdie por los *mullahs* iraníes. Pero antes de eso fue objeto de largos debates ideológicos y de interpretación en contra o a favor de la censura: desde el juicio a *Madame Bovary* hasta la prohibición, en Inglaterra, de *El amante de Lady Chatterley* o el escándalo que rodeó la aparición de *Lolita*.

La cultura occidental moderna (v. MODERNIDAD) descansa sobre la práctica y la defensa de esta convención, probablemente la más valiosa del campo intelectual y político para todo Occidente.

Lecturas sugeridas

- BOURDIEU, Pierre (1992), «L'espace des possibles», en *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1992), «Before the law» («Devant la loi», conferencia de 1982, publicada en 1984 en *La faculté de juger*), y «An interview with Jacques Derrida», en Derek Attridge (comp.), *Acts of Literature*, Nueva York y Londres, Routledge.
- WILLIAMS, Raymond (1977), «Conventions», en *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press.
- (1981), «The arts as social forms» y «The sociology of signal systems», en *Culture*, Glasgow, Fontana.

Beatriz Sarlo

CULTURA

Durante mucho tiempo la definición de lo que el concepto cultura incluía y/o excluía (símbolos, valores, códigos, sistemas de clasificación, esquemas de percepción y acción), así como los procesos concretos que la relacionan

con las prácticas (rituales, SOCIALIZACIÓN, actuaciones dramatúrgicas, construcción y transformación de la conciencia de clase, etcétera) fueron materia de disputa. En la actualidad, si bien las diferencias perduran, la mayoría de las perspectivas concuerdan en que el concepto connota una dimensión que implica la totalidad de las prácticas. A través de conceptos como «identidades insurgentes», «memorias colectivas», «marcos de acción», «repertorios discursivos», «identidades narrativas» (por nombrar sólo algunas de la plétora de herramientas analíticas actualmente en uso), los estudios sobre la acción colectiva apuntan a la estructuración de ciertas subjetividades en el surgimiento de la protesta; señalan, en otras palabras, la importancia de la cultura para entender la emergencia y el curso de los movimientos sociales y de otras formas de acción colectiva (Poletta, 1998). Pero el reconocimiento de la relevancia de la dimensión cultural no sólo caracteriza a los estudiosos de la acción colectiva. Durante la última década, áreas tan diversas como la sociología histórica comparada, la sociología política y el análisis de redes (Sommers, 1992; Crane, 1994; Alexander y Seidman, 1990; Emirbayer y Goodwin, 1994; Putnam, 1993) han vuelto a ubicar la preocupación por la cultura en el centro de sus indagaciones.

Ahora bien, al hablar de la cultura, la mayoría de los autores contemporáneos se refiere a ella como un repertorio históricamente estructurado, un conjunto de estilos, habilidades y esquemas que, incorporados en los sujetos, son utilizados (de manera más o menos consciente) para organizar sus prácticas, tanto individuales como colectivas. Nos proponemos aquí rastrear la génesis de esta perspectiva de la cultura-como-repertorio, combinando abordajes de autores clásicos y contemporáneos.

SOCIEDAD Y ORDEN SIMBÓLICO

Ya desde los clásicos, la dimensión cultural ocupa un lugar central en la reflexión sobre la dinámica societal. En Durkheim, ella se traduce en su principal preocupación: la sociedad se mantiene unida como tal por el lazo de las ideas, no por una relación material. Estas ideas,

estos sentimientos (esta «cultura», diríamos hoy) no son propiedades individuales, sino que conforman una conciencia colectiva que se transforma con el paso del tiempo. Es así que en *La división del trabajo social*, Durkheim procura desarrollar una ciencia de los fenómenos morales que dé respuesta a la pregunta: ¿cómo actúan sobre el carácter de las normas morales las diferentes formas de sociedad? La respuesta reside en que la creciente diferenciación social sumada a la especialización funcional se traduce en cambios en las formas de solidaridad social, que no son otra cosa que formas de cohesión (solidaridad mecánica y orgánica). El paso de una forma a otra es una *transformación cultural* caracterizada por el peso decreciente de la conciencia colectiva —del conjunto de reglas morales de acuerdo con las cuales mujeres y hombres viven en sociedad—. Es quizás en *Las formas elementales de la vida religiosa* y luego en el estudio que escribió con Marcel Mauss, *De algunas formas primitivas de clasificación*, donde Durkheim dejó su legado más importante para el estudio contemporáneo de la cultura: el que postula la existencia de una correspondencia entre formas de clasificación, ideas colectivas y formas sociales de organización (hombres y mujeres viven en grupos, se piensan a sí mismos como grupos y agrupan a los otros sobre esa base).

Así, la cultura-como-sistemas-de-clasificación es el punto de partida de autores identificados con la tradición durkheimiana, entre los cuales la más destacada es Mary Douglas, que observa la cultura desde las preocupaciones mundanas, como el desorden o la suciedad, analizando la manera en que símbolos, objetos y rituales dramatizan la construcción de la vida cotidiana. Recordemos como una de las preocupaciones centrales de Durkheim el modo en que los esquemas clasificatorios (verdaderas estructuras culturales) daban a este o aquel símbolo sus significados particulares (y la forma en que los rituales venían a afirmar este o aquel esquema). En el caso de Mary Douglas, la base de los esquemas clasificatorios está dada por la presencia de límites simbólicos. Las distinciones culturales son relevantes para que los grupos sociales puedan funcionar como tales porque vienen a afirmar su orden moral. De

acuerdo con Douglas, la sociedad implica un orden (reglas, límites, categorías, clasificaciones morales y cognitivas), si bien no todo se ajusta a este orden: lo que no se ajusta se convierte en raro, desviado, extraño, criminal. En *Pureza y peligro*, Douglas analiza las concepciones de pureza y suciedad no en relación con condiciones materiales o higiénicas sino con las clasificaciones simbólicas dominantes.

En su estudio de las interacciones cara-a-cara, Erwin Goffman ([1959], 1994; 1967; [1971], 1979) centra nuestra atención en una preocupación durkheimiana fundamental: las reglas que gobiernan las interacciones cotidianas. Utilizando el linaje dramático del interaccionismo simbólico de Herbert Blumer, esta línea de pensamiento goffmaniano presenta a la sociedad como compuesta por individuos atomizados que interactúan y que en estas interacciones se constituyen a sí mismos como actores que presentan un «self» —una persona— a los efectos de definir la situación interactiva. Los actores aspiran a controlar a los otros mediante el control de la impresión sobre ellos, y para crear impresiones utilizan ciertas técnicas extraídas del drama, producen «vehículos de signos» (referencias simbólicas); para realizar su voluntad, utilizan «máscaras», y son vistos como estrategias maquiavélicas. Al mismo tiempo, las interacciones viven otra vida, una vida en el orden colectivo: son actividades regladas, no invenciones contingentes (como sostenía Blumer), sino actuaciones culturalmente ordenadas (como sostendría Durkheim). Contrariamente a lo que se podría esperar de su excesivamente intencional relato acerca del comportamiento de los actores, éstos no inventan las «máscaras» de la nada: ellas constituyen un equipo expresivo estandarizado, que da cuenta de un conjunto de constreñimientos culturales. Las interacciones son así actuaciones ritualizadas que para ser realizadas requieren habilidades culturales (Goffman [1959], 1994).

INTERESES MATERIALES Y ESTRUCTURAS IDEOLÓGICAS: DE MARX A WEBER

En los escritos tempranos de Marx (*Manuscritos económico-filosóficos*, por ejemplo), el

énfasis está puesto en la conciencia como un reflejo invertido de la realidad. Encontramos en ellos a Marx preocupado por las mistificaciones que esconden el verdadero carácter de la realidad social y las distorsiones culturales que ocultan las contradicciones societales. Su abordaje del fenómeno religioso está impregnado de estas ideas: la religión es la conciencia invertida del mundo, es la base general para la justificación y la consolidación del mundo social. En *La ideología alemana*, donde Marx y Engels dirigen nuestra atención hacia la naturaleza de estas inversiones y su impacto en los procesos de conformación de las ideas, introducen una distinción fundamental: cultura e IDEOLOGÍA. La primera se refiere a las formas de expresión y representación de la vida social. La segunda contiene formas distorsionadas de conciencia que emergen de y disimulan las relaciones de dominación de clase. En ese texto, Marx y Engels problematizan una relación que es el fantasma que acecha a todos los estudios contemporáneos de la dinámica cultural: la que existe entre las ideas y las prácticas. Las ideas emergen de la práctica y están internamente conectadas con ella (entendiendo por práctica la actividad sensorial y consciente por la cual hombres y mujeres producen y reproducen las condiciones materiales y las relaciones sociales en las que viven). La práctica determina la cultura, la conciencia y la ideología. En la tesis VIII sobre Feuerbach, Marx asegura que «la vida social es esencialmente práctica», y en *La ideología alemana* delinea claramente la relación entre ideas y prácticas: «la producción de ideas, de concepciones, de conciencia, está entrelazada con la actividad material y con el intercambio material de los hombres, el lenguaje de la vida real». La ideología significa representaciones ilusorias de la práctica, y la ilusión emerge del marco en el cual se desarrolla la práctica en las sociedades capitalistas: la lucha de clases. Por el hecho de que representan el interés de la clase dominante, estas ideas ocultan las contradicciones sociales, por lo cual la ideología se define en su relación con las contradicciones e intereses de clase, y no con la verdad.

En *El capital*, Marx introduce una dimensión doble de la práctica en el modo de produc-

ción capitalista: relaciones sociales esenciales y formas fenoménicas. Ahora la determinación de la conciencia por la práctica está mediada por el intercambio de mercancías, razón por la cual el proceso de mistificación es producto entonces no sólo de las relaciones de clase (como en *La ideología alemana*), sino que está contenido dentro de la misma forma mercancía. La categoría del fetichismo de la mercancía —que implica el proceso de extrañamiento de las mercancías respecto de sus orígenes humanos (lo que las torna misteriosas, opacas, objetos extraños) y el surgimiento de un nuevo tipo de subjetividad, una subjetividad fetichizada— lleva a percibir la ideología como lo que impregna la totalidad de la cultura, la conciencia y todas las esferas vitales.

¿Qué otra cosa sino un manifiesto cultural es *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*? Allí la cultura aparece como el motor de las prácticas, en particular del comportamiento económico. La doctrina calvinista crea un marco mental que alienta el comportamiento racional y ascético; la doctrina de la predestinación canaliza el deseo de salvación en una búsqueda de la prueba de salvación en la conducta terrenal cotidiana, lo que produce el autoexamen y la autorreflexión constantes. Es en «La ética económica de las grandes religiones» (Weber [1915], 1996) donde Weber hace uno de los aportes fundamentales (y más controvertidos) a la reflexión cultural actual. Los seres humanos, dice, están motivados por intereses materiales e ideales. ¿Quién gobierna las prácticas de los hombres y de las mujeres? No las ideas, no los valores, sino los intereses materiales e ideales (el deseo de salvación). Sin embargo, las ideas determinan los canales por los cuales la acción se ve empujada por la dinámica del interés. Así, si bien los intereses constituyen el motor de la acción, las ideas definen las metas a las que los hombres buscan llegar, y los medios para hacerlo.

La dimensión cultural es crucial cuando se trata de definir grupos sociales. Las clases son definidas por la posición de sus agentes en el mercado (posibilidades de vida); pero en la definición de los grupos de *status*, el prestigio social y las evaluaciones sobre la posición social (ESTILOS DE VIDA) constituyen un aspecto fun-

damental. La dimensión cultural es absolutamente necesaria para que un grupo deje de ser una mera colección de individuos y pase a ser una verdadera comunidad social. La centralidad de la preocupación cultural también aparece en sus ensayos metodológicos, en los que el énfasis está puesto en la importancia de la subjetividad y de los sentidos de la acción para el análisis social —importancia de los significados de las conductas, cuyo defensor más destacado será luego Clifford Geertz—.

Si para la perspectiva durkheimiana la cultura está constituida por sistemas de clasificación, para Geertz la cultura es un conjunto de significados en el que los seres humanos se hallan suspendidos; hebras de sentido que, como los esquemas maussianos, son subjetivos pero no individuales. Ser «humano» es, para Geertz, tener «cultura», no porque ésta constituya un depósito de saberes más o menos elaborados, sino porque los símbolos que la constituyen son el prerrequisito para la existencia biológica, psicológica y social de los seres humanos. Para este autor, los símbolos no son mera «expresión» sino que estructuran el comportamiento, lo constituyen como tal: los patrones culturales (sistemas organizados de símbolos significativos) dirigen el comportamiento humano como una suerte de «mecanismo de control».

LA SÍNTESES DE BOURDIEU

Quien ha llevado adelante el esfuerzo más logrado por poner en comunicación las perspectivas de los grandes nombres de la tradición sociológica mencionados hasta aquí es Pierre Bourdieu. En efecto, su atención centrada en las estructuras mentales diferenciadas por clase y conformadas por las condiciones de existencia; su énfasis en la actividad práctica respecto de la producción y reproducción de la vida social, en la noción de que el ser social determina la conciencia social y en la relevancia de la violencia simbólica como elemento central de la dominación social; el acento puesto en la relación entre estilo de vida como marcas de distinción y las condiciones materiales de existencia —una relación entre estratificación por clase y estratificación por *status*—; su constante preo-

cupación por la génesis social de los esquemas de apreciación, percepción y acción, y, finalmente, su hipótesis preliminar concerniente a la correspondencia entre las estructuras sociales y las estructuras simbólicas, hacen de este autor el mejor exponente de la articulación crítica de las preocupaciones «culturales» de Marx, Weber y Durkheim.

Para Bourdieu, la cultura expresa y ayuda a constituir y reproducir estructuras de dominación, proceso que se vehiculiza mediante la legitimación o mistificación del poder económico y político que yace en la base de estas estructuras. La cultura es entonces un instrumento de dominación, pero también una forma simbólica (a) por medio de la cual los seres humanos ordenamos y construimos nuestra comprensión del mundo objetivo (una estructura estructurante) y (b) que provee una fundamentación lógica al orden social. La cultura es, también, un medio de comunicación, cuya lógica interna puede ser dilucidada a través del análisis estructural (una estructura estructurada). Es así que, para Bourdieu, la cultura constituye y es constituida por el universo social. En la vida cotidiana, la cultura funciona como capital: objetivado (en libros, obras de arte, etcétera), institucionalizado (en diplomas y certificados), e incorporado en el *habitus* como esquemas de percepción, evaluación y acción. El *habitus* es producto y generador de prácticas, es ese repertorio históricamente estructurado y estructurante de acciones individuales y colectivas, un sistema de disposiciones internas de los agentes caracterizadas por su durabilidad (duran lo que dura la vida de los agentes), por el hecho de que son trasladables (pueden generar prácticas en diferentes campos), por ser estructuras estructuradas (son producto del proceso de inculcación de las estructuras objetivas), y estructuras estructurantes (generan prácticas ajustadas a situaciones específicas). Que las prácticas generadas por el *habitus* no se realizan en un vacío social es la razón por la cual la noción de campo es tan central como la de *habitus*, en tanto universo social específico de conflicto y competencia por distintas formas de capital.

Bourdieu construye así una teoría de las prácticas articulada con una teoría de la sociedad, que no es otra cosa que una teoría cultural.

El principio de organización de la vida social es la lógica de la distinción. Los límites creados por los agentes son simbólicos y políticos porque expresan un estado particular de la lucha social, esto es, un estado dado de la distribución de las ventajas y obligaciones (lucha clasificatoria). Ciertas prácticas culturales son legitimadas como superiores, el conjunto de competencias culturales y disposiciones estéticas son consideradas talentos naturales disponibles para todos y no reconocidos como productos de historias específicas. En este sentido, el capital cultural contribuye al proceso de dominación al legitimar tanto diferencias culturales como naturales.

LA CULTURA COMO ESPACIO SOCIAL DIFERENCIADO

Es así como la idea de cultura en tanto repertorio, con una larga y rica historia, ha terminado por imponerse a definiciones más llanas del mismo concepto, que igualaban la cultura con el arte o con un conjunto más o menos diferenciado y especializado de saberes. Sin embargo, este concepto que considera lo cultural como una dimensión separada de lo real se ha modificado en los últimos años, dando lugar a una definición en la que la cultura es tanto un objeto discreto como un grupo de prácticas sociales específicas. Y aunque esta definición encuentra su origen en las humanidades, es posible, sin embargo, rastrear su versión sociológica en la conferencia de Max Weber conocida como «La ciencia como vocación», donde en un doble movimiento este autor distingue la cultura del *amateur* de la del experto y analiza la esfera de los valores en tres esferas diferenciadas, cada una con un conjunto de reglas, prescripciones, instituciones y prácticas propias: la esfera de lo bello (lo estético); la esfera de lo verdadero (lo científico) y la esfera de lo bueno (lo político-moral). Ha sido Jürgen Habermas —en «Modernidad, un proyecto incompleto» y en *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*— quien sistematizó este punto de vista tomando de Schutz el concepto de «mundo de la vida» para definir la cultura como dimensión simbólica presente en todas las prácticas y el

de «sistema cultural experto» para denominar la esfera diferenciada de producción simbólica especializada.

Dentro de la tradición norteamericana es en autores como Peterson (1976), Peterson y Berger (1975) y Kadushin (1976) donde encontramos el ímpetu inaugural que, poniendo el foco en un dominio particular de la producción simbólica, intenta investigar los contextos y los mecanismos sociales de producción, las diversas redes en las que la cultura es creada, distribuida, publicitada y consumida. Esta perspectiva relaciona la producción cultural con las organizaciones. Así, para algunos autores, como Di Maggio (1986), las instituciones culturales no son más que una instancia dentro de una clase más abarcadora de instituciones y, como consecuencia, debería ser estudiada en idénticos términos a los utilizados para otras instituciones. Es así como el estudio de la producción de cultura se transforma por momentos en el estudio de los arreglos organizacionales que producen cultura, en la distinción económica entre instituciones sin fines de lucro con trabajo intensivo y aquellas que se apoyan intensivamente en su capital y que generalmente son operadas como instituciones orientadas a la ganancia (Di Maggio, 1987a). Esta perspectiva ha intentado resolver problemas como la naturaleza de las INDUSTRIAS CULTURALES (Hirsch, 1972; Peterson y Berger, 1975; Gittlin, 1991; Crane, 1992), la tensión entre la producción cultural y la organización burocrática de las instituciones (Arian, 1971), la relación entre las organizaciones y las características propias de los productos culturales (Di Maggio, 1999; Blau, 1988), el papel de los críticos y de los intermediarios en la formación del GUSTO (Shrum, 1996; Sarfatti-Larson, 1993), los tipos de mercado (Towse, 1993; Platner, 1996) y las carreras en la producción cultural, acercándose por momentos a la sociología de las ocupaciones (Faulkner, 1983; Kamerman y Martorella, 1983; White y White, 1965; Crane, 1987).

Probablemente sea en la obra de Howard Becker, *Art Worlds* (1982), donde se encuentra la primera sistematización en un trabajo de largo aliento de la perspectiva conocida como «producción de cultura». Becker no sólo formaliza las intuiciones de esta corriente sino tam-

bién algunas ideas que sobre la producción cultural el propio autor había planteado ya desde el interaccionismo simbólico en *Outsiders* (1963). El concepto de *artworld* (mundo del arte) le permite afirmar que el mundo de la producción cultural es un mundo en que los productos son fruto de la labor colectiva; que esa labor encierra cooperación y división del trabajo; que, como la ciencia en Kuhn, la producción cultural se apoya en CONVENCIONES conocidas y reconocidas tanto por productores como por distribuidores y consumidores, y, por último, que existen diversas redes concatenadas de producción, circulación, distribución y consumo de bienes culturales. Para este autor, la existencia de la cooperación y de las convenciones hacen al producto cultural más efectivo y menos costoso.

En resumen, esta perspectiva considera la cultura como una estructura de producción simbólica diferenciada, que produce un tipo de manufactura particular en el marco de una serie de organizaciones e instituciones de distinto carácter, y que es realizada por un tipo particular de productores y agentes. El punto de vista de Becker ha sido objeto de varias objeciones (entre otros, Zolberg, 1990; Mukerji y Schudson, 1991). La primera consiste en el desplazamiento que experimenta el interés epistemológico, pues su foco se traslada desde cuál es el significado del producto final a en qué consiste lo social en ese producto; la segunda señala que al estar enmarcado por preocupaciones propias de la sociología de las organizaciones y de las profesiones, su orientación es mucho más útil para explicar períodos de producción «normal» de cultura que períodos «revolucionarios» —en los términos ya clásicos de Kuhn—. La tercera crítica, probablemente la más importante para una definición de cultura, señala que esta escuela no estudia la producción de cultura sino la producción de objetos culturales y la manera en que estos objetos se convierten en parte de la cultura y contribuyen a ella, pero en sus análisis está ausente la consideración de la red de presupuestos simbólicos sobre los cuales estos mecanismos y estas organizaciones se construyen, y, en opinión de los críticos, la cultura consiste justamente en estos presupuestos.

Por último, hay otra crítica a la perspectiva de Becker centrada en el hecho de que trate la

cultura como un objeto de explicación pero no como una fuerza activa y dinámica en la vida social (De Nora, 2000). A diferencia de esta postura, los escritos de Willis (1978) y Frith (1978, 1981) muestran cómo la apropiación de materiales culturales se realiza en la práctica de la vida cotidiana: aquello que la cultura *hace* por sus consumidores en el contexto de sus vidas. Esta concepción de cultura como fuerza activa en la vida social, que puede ser visualizada en el proceso de consumo, ha cobrado particular fuerza en América latina con trabajos como los de García Canclini (1989), Sarlo (1985), Martín-Barbero (1987) y Brunner (1992).

Pierre Bourdieu indica en *Las reglas del arte* ([1992a], 1995) que dentro de su producción existen diferentes etapas que lo conducen hacia la construcción de un pensamiento relacional sobre las prácticas simbólicas especializadas, que intenta transformar en una teoría acerca de las invariantes en el mundo de las prácticas en los diferentes campos de interacción. El primer momento de análisis, realizado en «Campo intelectual y proyecto creador» ([1967], 1971), se detuvo en las relaciones inmediatas visibles entre los agentes comprometidos en la práctica, lo que le ocultó la existencia de relaciones objetivas entre las posiciones relativas de los diferentes agentes en el campo, pensado como estructura que determina la forma de las interacciones. La formulación más rigurosa de esta estructura se encuentra en «Una interpretación de la teoría de la religión según Max Weber» ([1971], 1999), donde propone una construcción del campo religioso como estructura de relaciones objetivas, lo que le permite dar cuenta de la forma concreta de las interacciones que Weber había tratado de explicar mediante una tipología realista. La constitución del mundo religioso como campo llevó a Bourdieu a plantear una teoría general de los campos con sus invariantes y sus homologías, tanto estructurales como funcionales. La investigación en torno de los productores y de los productos de la alta costura (Bourdieu, 1990c) le permitió dar cuenta de un universo de prácticas en el que podía observarse sin tantas suspicacias lo que él proponía sobre el mundo de la producción cultural, porque se trataba de un espacio donde el aspecto eco-

nómico de las prácticas es menos censurado, y porque, por ser menos legítimo desde el punto de vista cultural, está menos protegido contra la objetivación que implica una forma de desacralización. Ello le permitió acercarse con menor dificultad a la lógica mágica de la producción, del productor y del producto como fetiche. Ferguson (1998), Sarfatti-Larson (1993) y Fine (1996) utilizan esta misma estrategia cuando investigan la constitución del campo gastronómico en la Francia del siglo XIX, los arquitectos norteamericanos entre 1960 y 1990 y la cocina de tres exclusivos restaurantes en la Nueva York contemporánea.

Uno de los principales esfuerzos por hacer converger los dos conceptos de cultura (el antropológico y el que la considera como una dimensión diferenciada de la experiencia humana) es el que ha realizado Raymond Williams en diversas obras. Así, en *Marxismo y literatura* ([1977a], 1980) define la cultura como una forma de vida global entrelazada con el modo en que ella es experimentada por los agentes sociales. En esta obra, el concepto de cultura se asemeja al que sostiene el historiador inglés Thompson (1961), para quien la cultura consiste en una forma de vida en común. Al mismo tiempo, este concepto englobador aparece diferenciado claramente en tendencias diversas que definen la cultura en cada período histórico. Así, Williams complejiza una cultura a partir de la presencia de elementos *dominantes* (los hegemónicos dentro de la sociedad), *residuales* (aquellos que provienen de períodos pasados pero que aún se mantienen relativamente activos) y *emergentes* (aquellos que son parte del futuro y son contradictorios con los elementos hegemónicos en el presente de la sociedad). Es decir que la pretensión de totalidad no obtura la diferenciación en el interior de la sociedad, y estas diferencias son estudiadas teniendo en cuenta la trama organizacional de la cultura en términos de instituciones, tradiciones y formaciones. El mismo movimiento formalizador que describimos ya en la obra de Bourdieu y en la escuela de la «*production of culture*» se encuentra en Williams en *Cultura* ([1981a], 1982), donde investiga el rol de la cultura en la vida humana, clasificando las diversas instancias de producción, distribución y circulación

cultural y sus relaciones con las prácticas materiales de la vida cotidiana. Con ello este autor se relaciona tanto con la tradición que considera cultura(s) al «espíritu en común, especialmente el de una nación», como con aquella para la cual la cultura resume los procesos de «cultivación del intelecto humano».

Parte de su ímpetu y de sus definiciones han sido recuperados por la escuela inglesa englobada bajo el rótulo ESTUDIOS CULTURALES (Hall, 1980a, 1980b; Hoggart, 1957; Grossberg *et al.*, 1992; Mulhern, 2000), recuperación que se observa en el interés por la relación entre vida cotidiana y prácticas culturales de los sectores subalternos de la sociedad. Al mismo tiempo, en su tratamiento del concepto de cultura estos estudios recuperan la dimensión de organicidad que observara el propio Williams ([1958], 2001) en su estudio de la sociedad inglesa, también presente en los textos de Simmel, Thomas Mann y Weber, según la cual la noción de cultura, opuesta a la de civilización, representa la vida, la autenticidad y la integralidad de la vida en común, en oposición a lo formal, lo sistémico, el cálculo y lo mecánico. Esta concepción es especialmente utilizada por la crítica que asimila marxismo y estudios culturales para aludir a la atrofía cultural, no por ausencia sino por hipertrofia de la producción cultural.

Una última definición es la que propone la nueva sociología urbana norteamericana. Retomando algunas de las intuiciones de la escuela de la «*production of culture*», la cultura aparece ya sea como lugar central de definición de la nueva clase (los intelectuales, según Gouldner [1979] y Ehrenreich) cuanto como un patrón de consumo y estilo observable reforzado por ciertas prácticas culturales, prácticas intermedias entre la utilidad y lo estético, como la cocina (Zukin, 1995; Fine, 1996), la arquitectura (Sarfatti-Larson, 1993) y la curaduría de arte en galerías. El proceso de «gentrificación», la conversión de barrios marginales en las zonas centrales de la ciudad en barrios ocupados por la clase media (Glass, 1964), ha llevado a algunos analistas (Zukin, 1987; Smith, 1986; Sorokin, 1982) a proponer como explicación de las transformaciones urbanas de los últimos veinte años el surgimiento de una economía simbólica de la ciudad, asociada a los intereses de consu-

mo «cultural» de esta nueva clase (Harvey, [1989], 1998; Zukin, 1995; Hannigan, 1998). Algunos de ellos (Zukin, 1982; 2001) han llegado a proponer la transformación de la economía política de las urbes, bautizando este proceso como «modo de producción artístico».

Lecturas sugeridas

- ALEXANDER, Jeffrey y S. SEIDMAN (eds.) (1990), *Culture and Society: Contemporary Debates*, Cambridge (Ingl.) y Nueva York, Cambridge University Press.
- BOURDIEU, Pierre (1990), *Sociología y cultura*, México, Grijalbo.
- CRANE, Diane (ed.) (1994), *The Sociology of Culture*, Cambridge, Blackwell.
- DOUGLAS, Mary ([1973], 1996), *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI.
- WILLIAMS, Raymond ([1981], 1982), *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Buenos Aires, Paidós.

Javier Auyero y Claudio Benzecry

CULTURA DE MASAS

Usada generalmente en términos peyorativos, la expresión designa un tipo de cultura de carácter superficial y mediocre, destinada a explotar los gustos (v. GUSTO) más triviales del gran público. Entre los materiales típicos de la cultura de masas suelen mencionarse novelas rosas, radioteatro, determinadas películas, comedias y espectáculos de revista, dibujos animados, historietas, canciones, novelas policiales, relatos de ciencia ficción, obras de divulgación. La expresión denota igualmente los circuitos característicos de difusión de dichos materiales, los MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS y el hecho de que son consumidos por un gran número de personas.

Aunque los temas discutidos en el cuadro de la cultura de masas ya habían sido parcialmente examinados durante el siglo XIX bajo el nombre de cultura popular (v. CULTURAS POPULARES), es recién en la década de 1940 cuando el término, en un principio movilizado por la crítica cultural, ingresa definitivamente en el vocabulario académico de las ciencias sociales y en estrecha asociación con otra noción, la de

SOCIEDAD DE MASAS. El repertorio de motivos que forman parte de la crítica a la cultura de masas es variado y reconoce acentos diferenciados. Una de las críticas apunta a la forma en que la cultura de masas es creada. Así, su carácter negativo se debería al hecho de que es una cultura producida de forma masiva y con la sola finalidad de obtener una ganancia, o sea, una cultura «[...] fabricada por técnicos empleados por hombres de negocios» (MacDonald, 1992). Por el hecho de que se trata de una cultura industrialmente organizada, una «industria cultural» (Adorno y Horkheimer, 1992) (v. INDUSTRIAS CULTURALES), está obligada, para ser rentable, a crear productos homogéneos y estandarizados con el fin de alcanzar a públicos masivos. En tal sentido, el creador debe resignar la pretensión de que sus productos sean la expresión de sus habilidades y valores personales e inclinarse en cambio a expresar los del público al que se dirige. De ahí los rasgos que se le atribuyen a la cultura de masas: impersonalidad, ausencia de criterios estéticos de valoración y total sumisión al espectador (MacDonald, 1992).

Pero además de homogénea, mediocre y vulgar, la cultura de masas es, también, en la perspectiva de esta crítica, una cultura conformista y/o conservadora, pues tiende a ofrecer al público únicamente lo que éste desea. Por tal motivo, antes que promover renovaciones en la sensibilidad, la cultura de masas tiende a secundar el gusto ya existente. Asimismo, constituye una seria amenaza a la cultura superior o cultura alta por dos razones. En primer lugar, porque cuando difunde los productos de la cultura superior, la cultura de masas tiende a nivelarlos y condensarlos para el consumo. El pensamiento es reducido a fórmulas y la información sobre un museo de arte aparece contigua al chisme sobre el romance de la estrella cinematográfica del momento. En segundo lugar, porque cuando adopta o toma en préstamo contenidos de la cultura alta, no hace más que trivializarlos y vulgarizarlos, aun cuando finge respetarlos (MacDonald, 1992).

Por el carácter repetitivo y previsible de sus formas, por su énfasis en el sexo y la violencia, la cultura de masas sería también, según sus críticos, una cultura que empobrece el gusto y

envilece los sentimientos, de manera tal que erosiona la habilidad de las personas para participar de la cultura alta. Asimismo, es intelectualmente dañina en la medida en que, al transmitir contenidos engañosos y escapistas, termina inhibiendo la capacidad de las personas para enfrentarse con la realidad.

Si durante un buen tiempo todos estos argumentos lucieron convincentes, hasta casi convertirse en verdaderos lugares comunes de la crítica cultural, la investigación empírica disponible, producida desde mediados de la década de 1960 hasta hoy, ha contribuido a restar fuerza y verosimilitud a la mayoría de sus presupuestos. El uso mismo del concepto de cultura de masas fue duramente cuestionado y, con el tiempo, la noción fue perdiendo respetabilidad disciplinaria hasta ser prácticamente eliminada del vocabulario de las ciencias sociales. La evidencia empírica recogida permitió advertir que las diferencias entre la cultura de masas y la cultura alta habían sido tan exageradas como subestimadas sus similitudes (Gans [1974], 1999). Dicha exageración se debió en parte a que muchas de las afirmaciones sobre la cultura de masas no fueron el resultado de una comparación con la cultura alta realmente existente, sino más bien con una versión idealizada de ésta. Así, por ejemplo, se pudo comprobar que, en tanto instituciones económicas, las diferencias entre ambas culturas eran menos significativas de lo que se había supuesto. La competencia despiadada y el cinismo no son rasgos exclusivos de la cultura de masas sino que se los encuentra igualmente en los ámbitos de la cultura alta (galerías, museos, etcétera), e incluso agravados, por la sencilla razón de que el tamaño de los mercados es incomparablemente más pequeño, lo que agudiza la lucha por la obtención de financiamiento.

Asimismo, el argumento relativo a la supuesta homogeneidad de la cultura de masas se ha visto debilitado frente al reconocimiento de la diversidad de la producción cultural en el ámbito de la cultura de masas. Se ha comprobado, igualmente, que la innovación y la experimentación no son patrimonio exclusivo de la cultura alta (Bell *et al.*, 1992; Eco [1965], 1995). En tal sentido, las diferencias que habrá entre ambas en lo que respecta al rol de los

creadores son menos pronunciadas de lo que la crítica había sugerido. La imagen del artista solitario de la cultura alta, que sólo crea para sí mismo, y del creador de la cultura de masas como alguien que suprime sus propias creencias y valores sólo para complacer los del público no se ha revelado del todo adecuada. Muchos creadores de la cultura de masas aspiran a que sus productos expresen sus gustos y valores personales y pretenden liberarse tanto de las presiones de la audiencia como del control de los ejecutivos de la empresa, mientras que la mayoría de los artistas «serios» aspiran a obtener respuestas positivas de sus pares y de sus audiencias y en buena medida su trabajo es también un compromiso entre sus propios valores y los del público al que se dirigen. Desde el punto de vista estilístico, se ha demostrado, además, que la cultura de masas es menos conservadora de lo que sus críticos habían imaginado. Ha dado origen a un conjunto de nuevos lenguajes, de nuevos modos de expresión y percepción, muchos de los cuales, incluso, repercutieron en el plano de las formas de la cultura alta (Bell *et al.*, 1992). Por tal motivo, no parece razonable suponer que la cultura de masas represente una amenaza para la cultura superior.

En cuanto a los efectos de la cultura de masas sobre el plano del gusto y de la sensibilidad, diversos estudios han revelado que más que adaptar sus vidas a lo que transmiten los medios de comunicación de masas, el público elige aquellos contenidos que mejor se adaptan a sus requerimientos o a los del grupo. En ese sentido, el principal efecto de los medios es reforzar las actitudes y conductas ya existentes más que modificarlas o crear unas nuevas (Klapper [1960], 1974). Por lo demás, en muchos casos se ha comprobado que más que en efectos políticamente conservadores, los medios de comunicación de masas se han convertido en los instrumentos más efectivos para la expresión pública de las demandas de los distintos movimientos sociales.

En América latina, las investigaciones realizadas durante los últimos veinte años son también un testimonio de este cambio de énfasis sobre la cultura de masas. En la mayoría de ellas se ha abandonado la perspectiva «exter-

na» que dominó el estudio de lo masivo, en provecho de aproximaciones de carácter más marcadamente etnográfico y cualitativo (Martín-Barbero [1987], 1991). En lugar de limitarse a ver en lo masivo una versión degradada de la cultura alta o un instrumento de manipulación y dominación destinado a destruir las tradiciones y las formas de la cultura popular, las investigaciones recientes han procurado analizar el sistema de mediaciones que comunica y articula lo popular con lo masivo, y viceversa. En tal sentido, la investigación ha estado encaminada a poner de manifiesto el papel de los medios masivos en la formación y en las transformaciones de las culturas nacionales, su impacto en la cultura y la práctica políticas, al mismo tiempo que las conexiones y los intercambios entre la cultura masiva y las matrices culturales de las clases populares.

Lecturas sugeridas

- BELL, Daniel et al. (1992), *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila.
 GANS, Herbert J. (1999), *High Culture and Popular Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*, Nueva York, Basic Books.
 MARTÍN-BARBERO, Jesús ([1987], 1991), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili.

Alejandro Blanco

CULTURA POLÍTICA

En términos específicos de cultura política y con nociones emparentadas o «rivales» (ideología, orden simbólico, hábitos, mentalidades), la ciencia política y las distintas disciplinas sociales se han ocupado de las costumbres, saberes, valores y actitudes que informan las acciones y las estructuras políticas. El debate teórico se centra en las definiciones, los paradigmas y las metodologías, con una pregunta siempre abierta sobre la interacción entre CULTURA e instituciones y una cadena de nudos problemáticos.

La historia proporciona señas duraderas, pero las crisis sucesivas generan aprendizajes y los ciclos de refundación atraviesan un combate cultural. La SOCIALIZACIÓN es inicial y continua,

a través de relaciones primarias y secundarias, productivas y contenciosas (familia, educación, religión, sistema económico, círculos del «ambiente», «mundo de asociaciones»). Los medios de comunicación (v. MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS) trabajan el «sentido común» y los INTELECTUALES disputan las lecturas de la nación. La competencia de los partidos recrea sus subculturas, fabrica opinión y actitudes políticas. Los ejercicios de poder, el gobierno y el Estado producen legitimación e inciden en la cultura, mediante discursos y disciplinamientos, organización y políticas públicas. Hay una gestación de actores y movimientos sociales, en la que se centran muchos enfoques de la sociología y los estudios culturales.

Por más que exista una «marca nacional», la cultura es un mosaico de diversidad, con subculturas y «contraculturas» (clases, «roles», regiones, nacionalidades, etnias y religiones, partidos, burocracias, etcétera). Hablamos pues de una cultura compuesta por actitudes distintas o de culturas políticas en plural, en facturas interdependientes y especulares (frente a «otros»), dentro de un sistema que puede registrar magnitudes distintas de pluralismo, más o menos inclusivas, gamas de diferenciación, competencia y picos eventuales de polarización. En un corte importante, la cultura política de masas se distingue de la cultura política de las elites: los actores de distinta categoría (calificados por profesionalidad, *status* social, educación, nivel económico) que participan en los procesos decisivos como titulares de autoridad o influencia. Aunque existe interacción, la cultura de elites no es una simple «representación» de la cultura de masas, tiene su especificidad y un impacto primordial en la textura política (reglas de juego, pautas de competencia, legitimidad, capacidad dirigente), con efectos de «transferencia» hacia la ciudadanía.

Frente a las vertientes institucionalistas —que han vuelto a tener predominio— o a los análisis sistémicos del proceso político, muchos autores ubican la cultura como variable relevante e incluso independiente cuando se define la tipología del Estado y del gobierno, los factores de estabilidad o cambio, las bases del autoritarismo y, en particular, las claves de la democracia.

En esa senda hay una cadena de aportes clásicos. Platón, Aristóteles, Montesquieu y Rousseau fueron adelantados en la tarea. La obra de Tocqueville *La democracia en América* es una pieza maestra de la cultura política. Responde a varias determinantes (historia, cuadro territorial, instituciones) y también a la «garantía» de las costumbres («hábitos del corazón»), que contribuyen a labrar la democracia en la sociedad. Con un paradigma alternativo, Marx enjuicia la «ideología dominante» (v. IDEOLOGÍA), que refleja y recubre las relaciones de clase, apela a la «conciencia» de los trabajadores como herramienta de lucha. El planteamiento hace escuela y encuentra una reformulación en las propuestas de Gramsci sobre la HEGEMONÍA como fabricación cultural y pilar de un «bloque histórico». Weber es «nuestro contemporáneo», a partir de la concepción de los «valores» y sus «tipos ideales» de dominación (tradicional, carismática, racional), que remiten a sendos órdenes de legitimidad (religiosos, afectivos o racionales, con arreglo a valores, con arreglo a fines). Los modelos de Dahl y de Lijphart sobre democracia y pluralismo son útiles para un análisis de cultura política que atienda a las formas de conflicto y consenso, participación y oposición.

The Civic Culture de Almond y Verba, que sigue siendo un punto de referencia, distingue tres patrones de orientación —cognoscitiva, afectiva, evaluativa— y tres tipos de cultura política: parroquial, de subordinación y participativa, en relativa «congruencia» con estructuras tradicionales, autoritarias y democráticas. La cultura cívica de la democracia es una *mix* de la participación ciudadana con ingredientes parroquiales y de subordinación. Sin perjuicio de las críticas que suscita, ese trabajo recorre una línea de prosperidad, ya que se inscribe en la problemática de la modernización y el desarrollo político y porque conjuga el análisis comparado con la estadística y el *survey* (una «revolución en la tecnología de investigación»).

Sobre esa base metodológica y con el apoyo de otras técnicas, se despliega la investigación contemporánea de cultura política, en relación con los estudios de opinión pública y las encuestas electorales. Las investigaciones se multiplican en Europa y en los Estados Unidos,

extendiéndose por América latina (Latinobarómetro, estudios nacionales y comparativos), a medida que cunden los estudios sobre la consolidación y la calidad de la democracia, intención de voto o posiciones ideológicas (izquierda-derecha).

Al igual que muchos autores, Putnam vincula la democracia a la modernidad socioeconómica, pero también la explica por la «comunidad cívica» (compromiso público, igualdad, solidaridad, cooperación). El «capital social» (Coleman) contribuye a que la «democracia trabaje».

Al finalizar el siglo XX, como cien años antes, la cultura política se liga a los fenómenos de rotación de época: la transformación de la sociedad capitalista (Habermas, Offe, Held), los desaffos de la globalización, el redoble de la informática y los medios de comunicación o el *clash* de civilizaciones (Huntington). En un planteo influyente y polémico, Inglehart sostiene que el desarrollo socioeconómico de las sociedades avanzadas provoca una «revolución silenciosa», que sustituye los valores «materialistas» por valores posmaterialistas («posmodernos») (v. POSMODERNISMO) y renueva la democracia, con menor énfasis en la política, los partidos y las identidades «convencionales», alimentando los movimientos «desafiantes» («*green politics*», feministas, pacifistas, étnicos).

No tan silenciosa es la revolución conservadora y neoliberal, que pasa por un embate ideológico formidable e implica una redefinición cultural, a través de movilizaciones y resistencias. En América latina como en Europa del Este, esa transición es dual y se enlaza con el desarrollo desigual de la democracia. Lo que plantea una agenda de debate político y de investigación llena de novedades, que vuelve sobre la cuestión clásica del lazo entre modelo de desarrollo, instituciones y cultura política.

Lecturas sugeridas

- ALMOND, Gabriel y VERBA, Sydney (1993), *The Civic Culture. Political Attitudes and Democracy in Five Nations*, Princeton, Princeton University Press.
 DAHL, Robert (1989), *La poliarquía*, Madrid, Tecnos.
 INGLEHART, Ronald (1977), *The Silent Revolution*, Princeton, Princeton University Press.

man Brown, con *Eros y Thánatos* (1966), o Theodor Roszak, con *El nacimiento de una contracultura* (1970), marcan y retratan este espíritu juvenil de la época como un momento en que los signos de la historia hacían verosímil el optimismo reinante y en que más que investigaciones se escribían historias ejemplares, críticas y panfletos donde se anunciaban futuros promisorios, se hacían llamamientos y manifiestos, se convocaba a construir una sociedad diferente. Esta explosión es parte del imaginario magmático —no siempre coherente— del rock, que desde entonces pasa a ser componente emblemático de las culturas juveniles.

La cuarta línea decisiva para el estudio de las culturas juveniles proviene de la Escuela de Birmingham. Hacia mediados de la década de 1960 este instituto se propuso investigar las culturas juveniles en la Gran Bretaña posterior a la Segunda Guerra. Autores de esta escuela como Hall y Jefferson, Cohen, Hebdige o Willis han sido reconocidos por sus trabajos sobre juventud y por el impulso que dieron a los estudios culturales. Su objetivo era analizar distintos grupos de jóvenes amalgamados por preferencias y gustos compartidos en relación con la música, la indumentaria y el modo visual de presentarse ante los otros. Observaron que esas agrupaciones informales de jóvenes ocupan el tiempo libre y conviven con las estructuras que el mundo de los adultos les destina: el trabajo, la escuela, la familia. Por dentro y por fuera de ellas construyen enclaves identitarios que difieren de la herencia legada por sus padres. Estos grupos, conocidos por sus apelativos —*teddy boys*, *mods*, *rockers*, *hippies* y *skin-heads* en las décadas de 1950 y 1960, y, más adelante, *punks* y *new romantics*, entre otros—, serán el centro de su atención. A través de estilos distintos, estos jóvenes procuran forjarse un espacio imaginario donde elaborar su identidad en oposición a las generaciones precedentes. Los estilos vehiculizan luchas de clases y, por su diversidad, no permiten hablar de una cultura juvenil. La preeminencia de valores y experiencias sociales de clases diferentes, opuesta a la existencia de una cultura juvenil unificada e interclasista, nos lleva a optar por el concepto de subculturas juveniles.

La migración desde las periferias del Imperio Británico en decadencia convierten a Londres y a otras grandes ciudades en escenarios multiculturales. Paulatinamente, los nuevos habitantes se incorporan a las filas de las clases trabajadoras, mezclando sus tradiciones con la orgullosa cultura obrera de las islas. De esas mezclas surge el fermento de estas expresiones marcadamente estilísticas de las culturas juveniles. Inspirados en el ideario político de la nueva izquierda, los miembros de la Escuela de Birmingham salen a rescatar las resistencias escondidas en esas manifestaciones de aparente pasividad juvenil. Estas etnografías celosas en su interpretación clasista retratan una cultura juvenil activa y resistente contra la imposición de los aparatos de la dominación. Las distintas subculturas juveniles obstaculizan el proceso hegemónico con sus resistencias parciales y sus desafíos simbólicos, corporizando en el estilo el síntoma visible de esa lucha. El estilo es el conjunto de las elecciones y combinaciones de bienes materiales y simbólicos que los distintos grupos de jóvenes articulan con el objetivo de diferenciarse los unos de los otros. A través de ellos construyen sus identificaciones, y en la lucha por la apropiación y el monopolio del sentido de ciertos símbolos compartidos expresan su oposición a las generaciones precedentes y al sistema que los somete y excluye. Es notable el sesgo crítico de estos estudios que buscaron superar la consideración académica distante y poco comprometida.

En los estudios que hemos recorrido puede advertirse una evolución que tiende hacia enfoques teóricos y metodológicos que privilegian la CULTURA como dimensión de análisis. La atención sobre la forma de apropiación de la CIUDAD, las esferas de valores subyacentes a las prácticas, las estéticas y los estilos como metáforas de la identificación de los distintos grupos se afirman con creciente fuerza. Por eso puede decirse que los estudios de jóvenes van convirtiéndose en ESTUDIOS CULTURALES, tal vez porque es en la dimensión cultural de la realidad social contemporánea donde los jóvenes se hacen más visibles. Con el paso del tiempo también las generaciones jóvenes van incorporando sus valores en la construcción general de la cul-

tura: si bien el protagonismo político juvenil va disminuyendo, el terreno de las industrias culturales, la moda, la COMUNICACIÓN y los escenarios de la vida cotidiana de las ciudades se ven crecientemente conquistados por los estilemas de las culturas juveniles. Las culturas contemporáneas se nutren del cambio y de la orientación hacia el futuro inmediato y no es casual que las culturas juveniles adquieran una visibilidad y una importancia crecientes, lo cual es la manifestación de cierto protagonismo cultural juvenil que no necesariamente implica un protagonismo de los jóvenes, sino de los signos que vehiculiza su cultura. Sin duda esto obliga a repensar las categorías vinculadas a la transgresión, la resistencia y el alternativismo, motivos centrales de las discusiones científicas y políticas de las décadas de 1960 y 1970. El horizonte de inserción de las culturas juveniles no aparece tan claro como en otros tiempos, aunque su diferencia específica —con sus pugnas internas, sus facciones estéticamente cooptadas u orgullosamente desafiantes— siga planteando interrogantes a una sociedad adulta que en contraste con otras épocas se encuentra más juvenilizada que nunca.

Lecturas sugeridas

- CARDOSO, R. y SAMPAIO, H. (orgs.) (1995), *Bibliografía sobre a juventude*, San Pablo, Editora da Universidade de São Paulo.
- FEIXA, C. (1998), *De jóvenes, bandas y tribus*, Barcelona, Ariel.
- HALL, S. y JEFFERSON, T. (eds.) (1983), *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, Londres, Hutchinson University Press.
- HOBBSBAWM, E. (1995), *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- ROSZACK, T. (1970), *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona, Kairós.

Marcelo Urresti

CULTURAS POPULARES

1. LO POPULAR EN LA CULTURA: ENTRE LA POLÍTICA Y LA TEORÍA

Las contradicciones que moviliza, en su origen moderno, la idea de cultura popular (pa-

ra este breve resumen histórico me baso en la investigación que recoge la primera parte de mi libro, *De los medios a las mediaciones* [Martín-Barbero, 1987: 14-96]) se hallan sintetizadas en la tensión contenida entre la noción ilustrada de *el pueblo* como sujeto generador de la nueva soberanía política y la de *lo popular* en la CULTURA, que significa para los ilustrados todo lo que *la razón* viene a barrer: superstición, ignorancia y turbulencia. La invocación al pueblo legitima el poder de la burguesía en la exacta medida en que esa invocación articula su exclusión de la cultura, esto es, la identificación de lo popular con *lo inculto*. Lo popular se configura, así, como la identidad refleja de lo constituido, no por lo que es sino por lo que le falta. En oposición a esa *ilustrada* definición negativa, el movimiento *romántico* otorgará por primera vez estatuto de cultura a lo que viene del pueblo: ya sea en los trabajos de Herder sobre las canciones, de los hermanos Grimm sobre los cuentos o de Arnim sobre la religiosidad, lo popular es afirmado como espacio de creatividad cultural. Un neogramsciano como Alberto Cirese (1980: 74) escribió a este propósito: «La posición romántica hace progresar definitivamente la idea de que existiera, más allá de la cultura oficial y hegemónica, otra cultura. La noción romántica del "pueblo", cuya utilización conceptual es hoy refutada, fue entonces un instrumento positivo para el ensanchamiento del horizonte histórico y de la concepción humana». Para el sociólogo chileno Pedro Morandé (1984: 62), la renovación de la idea de *nación* pasa por su reencuentro con la idea romántica de pueblo, desde la cual «la pregunta por la cultura se convierte en la pregunta por la sociedad como sujeto». Claro que en la *topología tendencial* de los imaginarios, contenidos en los nombres con que el romanticismo expresa su idea de cultura popular, se hallan ya indicios de las peligrosas complejidades que ella encubre: del topos cronológico del *folk* —la ambigua presencia de la tradición en la MODERNIDAD— al topos geológico del *volk* —capa y veta telúrica de la unidad nacional—, y de ahí al topos social del *peuple*, el trecho ideológico es enorme, tanto que mientras el primero se halla ligado históricamente al desarrollo del saber *antropológico*, el

segundo se liga al racismo nazi y el tercero a los primeros movimientos social-libertarios. Debemos a estos últimos, los movimientos anarquistas, el rescate y el potenciamiento de la *memoria popular* como dispositivo generador de una cultura conformada más por las prácticas y los usos que por los objetos; de ahí la positiva valoración por parte de los libertarios del uso popular de figuras y valores del Evangelio, de la lectura en voz alta de los folletines y hasta de una estética popular basada (nietzscheanamente) más en la experiencia que en las obras, en la voz colectiva que en la expresión individual, en la continuidad del arte con la vida, y de la técnica con el arte, en un *arte-acción* radicalmente antiautoritario.

Si en un primer momento las concepciones de *cultura popular* se hallan implícitas en las nociones de política, y en las «políticas culturales» de ilustrados, de románticos y anarquistas, en un segundo momento las concepciones se hacen teóricamente explícitas, ya sea en el análisis histórico de los procesos de formación/deformación de las culturas populares o en el trabajo de comprensión de sus modos de existencia. En forma inevitablemente esquemática se trazan aquí algunos hitos de ese itinerario.

Comencemos por la historia. Referida al crucial siglo XVI, la investigación de Mijail Bajtin ubica la cultura popular en su espacio y su tiempo propios: la plaza y el carnaval. Espacio y tiempo configurados por lenguajes *dialógicos*, opuestos a los monológicos de la cultura oficial, una dialogicidad que es *polifonía* expresiva de la heterogeneidad de voces que se despliega en la plaza y des-ata el carnaval, de la ausencia de constricciones y por tanto del carácter subversivo de la ambivalencia y el doble sentido de que se halla *cargado* el lenguaje popular y sus dispositivos: la burla, la blasfemia, la grosería. Dispositivos de configuración discursiva —por exageración y degradación— del «realismo grotesco» que según Bajtin da forma a la *topografía popular*, que es aquella en la que la relación cuerpo/mundo hace que la realidad toda pertenezca al *mundo del cuerpo* y se inscriba en él, transfiriendo «al plano material y corporal lo elevado, espiritual, ideal, abstracto» (Bajtin [1941], 1974), y en la que lo bajo —la tierra, el vientre, el sexo— valen más que lo alto

—el cielo, el rostro, el alma— pues es en lo inferior donde se halla *el comienzo*. De igual modo, el *carnaval* es el tiempo del cuerpo-pueblo y sus *humores*, esos secretos jugos viscerales que vitalizan el cuerpo y ese otro *humor* en que se mezclan la risa y la máscara. La *risa* en cuanto desafío a la *seriedad* del mundo oficial, en cuanto «victoria sobre el miedo» del que se sirven los poderosos para dominar, risa «que libera al aldeano del miedo al diablo porque en la fiesta de los tontos también el diablo es pobre y tonto» (Eco [1980], 1988: 574). Y *máscara* que expresa la negación popular a una identidad unívoca, su gusto por los sobrenombres y los apodos que ocultan y ridiculizan, violan y metamorfosean la identidad individual. Estratagemas de encubrimiento y disimulo, la máscara hace parte del rostro popular en su necesidad de resistir el poder no enfrentándolo de manera suicida sino burlándolo, birlándolo, engañándolo.

También sobre la base de textos y contextos del siglo XVI, Carlo Guinzburg investiga la extraña inteligencia de Menocchio, el molinero de un pueblito italiano del siglo XVI que fue condenado a muerte por la Inquisición por haber «elaborado en su cabeza», a partir de unas pocas lecturas, una tan vasta y libre visión del mundo que convergía, y en ciertos puntos hasta superaba, las visiones de los intelectuales más progresistas de su tiempo. Todo ello sin que Menocchio hubiera salido nunca de su aldea, y merced a la mezcla creativa entre un núcleo de creencias populares autónomas —mitologías campesinas de remota tradición oral— con la muy peculiar y *desviada lectura* de un libro de viajes, algunas vidas de santos, un poema burlesco, el Corán, un florilegio bíblico y el Decamerón. «Más importante que el texto es la clave de lectura, el tamiz que Menocchio interponía inconscientemente entre él y la página impresa: un tamiz que pone de relieve ciertos pasajes y oculta otros, que exasperaba el significado de una palabra aislándola del contexto, que actuaba sobre la memoria de Menocchio deformando la propia lectura del texto» (Guinzburg, 1981: 103). Lo que de ahí resulta es una tolerancia religiosa incomprensible e insostenible para los inquisidores, una extremada sensibilidad hacia las formas de injusticia de los poderosos y de mercantilización de lo reli-

gioso por sus instituciones, junto a una valoración del cristianismo por su alta exigencia moral. La pista que abre la investigación de Guinzburg es clave: la originalidad del pensamiento popular emerge del conflicto, mezcla de choque y diálogo, entre lo oral y lo escrito, de la *confrontación cultural* que lo que lee produce en su tradición oral; y a la vez de la *circulación cultural* que convierte su lectura en portadora de las palabras que le permitieron expresar lo que bullía en sus adentros.

La existencia de las *diferencias culturales*, que viven y materializan las poblaciones de las comunidades locales, se verá trastornada desde mediados del siglo XVII por el proceso que inicia la formación del Estado moderno sobre la base de la unificación de un mercado nacional y la centralización del poder político. La demarcación de las fronteras con el exterior exige su otro correlato, la abolición de toda demarcación que fragmente el interior. La vida de las culturas populares sufrirá entonces transformaciones de fondo. La destrucción económica de su organización material se verá cruzada por la erosión del denso tejido de relaciones y mediaciones que configuraba la comunidad local a partir de la red de dispositivos de unificación del idioma, la condena de muchas costumbres y saberes por supersticiosos y la gestación de un modelo general de sociabilidad. Investigando justamente ese ámbito tan central en la cultura popular como es el de la religiosidad, Peter Burke (1980) diferencia dos tiempos en ese largo proceso de enculturación moderna. El primer tiempo es aquel en el que el mundo se hallaba, o se percibía aún, como *encantado*, en el que la magia era una creencia compartida o temida. Es en ese mundo donde surge la Reforma protestante, y la Contrarreforma católica, dando lugar a dos modos de enculturación: el católico, que busca la *modificación* de las costumbres pero aceptando expresiones y figuras de lo popular, es decir, no poco: mestizaje de lo cristiano y lo pagano; y el protestante, que busca la *abolición* de las tradiciones y de la moral popular y su sustitución por las «nuevas virtudes» de la sobriedad y la disciplina que preparan las almas y los cuerpos para la nueva moral de la productividad. El segundo tiempo, según Burke, es aquel —1700-1800— en el que la magia

deja de ser una herejía para pasar a ser algo meramente *irracional* o una tontería, en el que las supersticiones pierden su magia y, desencantadas, son miradas como «interesantes» objetos de estudio. Desencanto que se inicia en una escuela que introduce cambios radicales en los modos de transmisión del saber, al mismo tiempo que la división del trabajo desarticula la tradicional organización del artesanado, y la organización del poder deja sin piso la autonomía de las comunidades.

Investigando en profundidad ese segundo tiempo, E. P. Thompson ([1963], 1972) relaciona estructuralmente la formación histórica de la clase obrera con las transformaciones en la experiencia y la cultura popular que él denomina *economía moral de la plebe*, por su resistencia a la *economía política del mercado*. Y si la profunda carga política de esa economía moral ha sido desconocida por la mayoría de los historiadores, ello se debe a que la dimensión política de la resistencia popular solamente es legible en la *experiencia cultural de clase* en que se basa. Pues los modos de lucha de la plebe —el motín y la revuelta, las procesiones bufas, las canciones obscenas y las anónimas cartas blasfemas— inscriben su sentido en los antagonismos que dialectizan y expresa su cultura. Sólo investigando la cultura se torna inteligible la dinámica que moviliza la contradicción entre el conservadurismo de las *formas* y la rebeldía de los *contenidos*, esa constante de las culturas populares en las que *la rebeldía emerge en nombre de la costumbre*. Es la forma paradójica de defender su identidad y la fuente del «arsenal de protesta» que yace hasta en sus prácticas más festivas y en sus rituales religiosos.

En el otro plano, el de la *reflexión teórica* propiamente dicha, debemos a Antonio Gramsci (1977) el desbloqueo de la cuestión cultural en el interior del marxismo y la apertura a ese «tema negado» —o tan profundamente incomprendido— de la cultura popular. Gramsci desfuncionaliza la IDEOLOGÍA mediante una concepción de la HEGEMONÍA que piensa la dominación como proceso hecho no sólo de fuerza y represión sino también de sentido, de lucha por la producción y la apropiación social del sentido. A esta afirmación del espesor de lo cultural corresponderá la importancia teórica y política del *folclore* en el

pensamiento gramsciano: *lo popular* constituye una cultura en su sentido más fuerte, esto es, *concepción del mundo y de la vida* contrapuesta a las «concepciones oficiales» y a las de los «sectores cultos». *Subalterna* entonces, la popular es una cultura fragmentaria y degradada, lo que no la convierte en mero reflejo de la *hegemonía* pues ella guarda una especial tenacidad para adaptarse a los cambios y sobrevivir incluso como fermento de transformaciones sociales. Desarrollando la reflexión gramsciana, el ya citado A. Cirese (1980: 51) identifica su aporte central con el hecho de pensar «la popularidad como un uso y no como un origen, como posición relacional y no como sustancia». Ello significa que el valor propio de *lo popular* no reside ni en su autenticidad ni en su elementalidad sino en su significación y vigencia social.

El segundo gran hito teórico lo constituyen los trabajos de Walter Benjamin cuando *da la vuelta* a la historia para pensarla ya no desde los acontecimientos y las obras sino desde las modificaciones de la percepción, desde los cambios en el *sensorium*, que «lo signan con un sentido para lo igual en el mundo que, incluso por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible» ([1933], 1973: 25). Ahí están las claves para comprender la nueva cultura que emerge *entre el pueblo y la masa*. El pueblo es para Benjamin el lugar de los *márgenes* por antonomasia, aquel en que se encuentran «los miserables» de V. Hugo con «la bohemia», cuya figura política es la *conspiración* —«todos estaban en una protesta más o menos sorda contra la sociedad»— y cuyo lugar propio es la *taberna*, «*su vaho*», en que se mezclan las ilusiones y las rabias de los oprimidos. Y donde se cuece un idioma hecho en partes iguales de grosería y de poesía, de palabra y de grito, del lenguaje del mitin obrero y de la declamación pública. *Lo popular* en Benjamin está en el cruce de la cultura de la taberna con la experiencia de la multitud: esa nueva facultad de sentir que «le sacaba encanto a lo deteriorado y lo podrido», pero cuya ebriedad no despojaba a la masa de su terrible realidad social. Haberse des-ubicado tan profundamente —en lo metodológico y en lo político— respecto del espacio hegemónico *desde el que se pensaba*, le permitió a Benjamin

avizaror las nuevas figuras de la resistencia desde las que construyen su identidad los oprimidos, pues «no se nos ha dado la esperanza sino por los desesperados». Y, del otro lado, la masa. «La masa es una matriz» de la nueva percepción: «el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación». No importa si ante ese nuevo *sensorium*, que hace especialmente manifiesto el cine, «los críticos» disparan toda la batería de su descalificación: disipación para iletrados, espectáculo que no requiere el menor esfuerzo, que no plantea preguntas, que no aborda con seriedad ningún problema. ¡Qué sorpresa! ¡La enumeración de las críticas al cine que recoge Benjamin de G. Duhamel son exactamente las mismas que la mayoría de los intelectuales le hacen hoy a la televisión! Y frente a ellas la toma de posición de Benjamin es aún hoy tan radicalmente escandalosa como lo fue en su tiempo. «Se trata de la antigua queja: las masas buscan disipación pero el arte reclama recogimiento». Queja anacrónica pues unifica el arte en una época en la que para ver cine, como para caminar por las grandes avenidas, la percepción necesita dispersarse y es desde una atención distraída que el espectador se apropia del nuevo arte: «De retrógrada frente a un Picasso, la masa se transforma en progresiva frente a un Chaplin». La masa, por otra parte, representa los lados inquietantes y amenazadores de la vida urbana, esos que la *multitud* representa en la poesía de Baudelaire, el primer ciudadano moderno en reconocer en esa masa «la multitud popular».

Desde un renovado y polémico marxismo de fines de la década de 1950, los pioneros ingleses de los *estudios culturales* colocaron la cultura popular en el centro de su reflexión y sus investigaciones. El mundo de la cotidianidad popular se constituye para Richard Hoggart en la encrucijada que forma la dinámica de la experiencia obrera con la expansión de la industria cultural (v. INDUSTRIAS CULTURALES) en ese mundo. En la *experiencia obrera*, Hoggart releva etnográficamente la fuerte bipartición del universo social entre «ellos» y «nosotros», la fuerte valoración del círculo familiar junto con una gran permeabilidad a las relaciones de grupo, especialmente las vecinales, el

gusto por lo concreto, un conformismo que es desconfianza hacia los cambios, un considerable grado de fatalismo, pero también un saber vivir al día que es al mismo tiempo capacidad de improvisación y sentido del goce espontáneo. De la acción de la *industria cultural* sobre el mundo popular lo que investiga Hoggart es la «interesada» relación que ella establece entre cambio y costumbre, la necesidad de apoyar lo nuevo en actitudes antiguas. Así explica el funcionamiento de una prensa «que para inclinarse a los miembros de las clases populares a la aceptación del *statu quo* se apoya sobre valores como la tolerancia y la solidaridad o el gusto por la vida en los que, hace sólo cincuenta años, se expresaba la voluntad de las clases populares por transformar sus condiciones de vida y conquistar su dignidad» (Hoggart [1957], 1972: 223). Pocas expresiones tan claras del funcionamiento de la hegemonía como la mezcla de dispositivos de reconocimiento con dispositivos de expropiación cultural de que está hecha la industria cultural: su éxito remite a los modos como ella se inscribe en, y transforma, la experiencia de vida popular. Pero a ello responden también los sectores populares con una *mirada oblicua* que les permite leer incluso la prensa del adversario de clase sacándole provecho y sin perder su identidad.

La cultura popular adquiere rasgos densamente peculiares en la «*common culture*» tal y como la concibe Raymond Williams ([1958], 2001; 1961), la figura más decisiva de la Escuela de Birmingham. En cuanto *cultura del común*, la popular es aquel fondo de memoria, calendarios, tradiciones y prácticas, permanentemente necesitado de reconstrucción en lenguajes que le permitan serlo verdaderamente, y cuya base se halla en la tradición democrática que ha forjado la cultura de la clase trabajadora. Una pista mayor hacia esa cultura es la que emerge en su indagación sobre la prensa popular, en la que R. Williams (1978) nos plantea la imposibilidad de comprenderla fuera de la relación entre la forma popular de lectura y la organización social de su temporalidad; lo que remite a dos ámbitos: a aquel de donde provienen los modos de narrar de esa prensa —oratoria política radical, melodrama, sermones religio-

— y a las formas comercializadas de supervivencia de su cultura oral. Cómo se *habla* y *lo que moviliza* la prensa popular tiene mucho más que ver con el modo como se habla en la taberna y con el mundo de la fábrica, con las pasiones que expresa el melodrama y con la vocinglería de los mitines, sus panfletos y pancartas, que con el mundo de los periódicos.

La comprensión teórica de la *extraña* contemporaneidad de la cultura popular le debe una de sus más lúcidas elaboraciones a Michel de Certeau (1974; [1980], 1996). En una explícita y fuerte tensión con la concepción que en Pierre Bourdieu identifica la única posibilidad de inteligibilidad de las *prácticas sociales* con la lógica de la *reproducción*, Michel de Certeau indaga todo aquello que no es pensable desde esa lógica, lo que allí no tiene representación posible. Es la otra cara de la cotidianidad que recorta el *habitus*, la de la *creatividad dispersa*, oculta, sin discurso, la de la producción inserta en el consumo. Que es la que emerge sólo cuando cambiamos la pregunta para poder interrogar los sentidos del *que-hacer*: ¿qué hace la gente con lo que cree, con lo que compra, con lo que lee, con lo que ve? Que es el mundo regido por las *tácticas* más que por las *estrategias*. Pues *estrategia* es el modo de acción del que posee un lugar propio para planificar la lucha, mientras que *táctica* es el modo de lucha del que no dispone de lugar propio, debiendo actuar entonces desde el terreno del adversario. Lo que hace de la táctica un saber ligado especialmente con el tiempo y con el espacio, con el sentido de la coyuntura y del lugar apropiado. El paradigma de esa otra lógica social se halla, para De Certeau, en la cultura popular, esa que habla hoy no de lo auténtico o lo original sino de la impureza y la conflictividad de *lo urbano* condensado en un resto y un estilo. Un *resto* hecho de saberes inservibles a la instrumentalidad tecnológica y memoria de la experiencia que resiste el discurso y se deja decir solamente en *el relato*. Y un *estilo* de intercambio social, de inventiva técnica —maneras de habitar y transitar la ciudad, de oír música y de ver la televisión, de hacer esguinces a la obsesiva funcionalidad del trabajo— y de resistencia moral frente a la devaluación de la solidaridad. Y todo ello desde aquella socialidad

que aún hoy pasa por la *oralidad*: polifonía de voces, correlato de gestos y cuerpos, rituales de juego y saludo, tonos de voz, vínculo entre el sonido, el sentido y el cuerpo. Oralidad «más auxiliada que contrarrestada por los medios de comunicación masiva o los recursos de la electrónica y sus nuevos paisajes sonoros».

2. MATRICES POPULARES E IMAGINARIOS DE MASA

Desde comienzos de la década de 1980 la investigación de la cultura popular en América latina apuntará a sus múltiples modos de existencia: en su conflictividad y ambigüedad, la cultura popular se constituye en una no-contemporaneidad que es brecha abierta en la *desviada* modernidad de nuestros países, y en la lógica con que el capitalismo aparenta agotar la realidad de lo actual. Pero también se descubrirá en esos años que lo popular habla no sólo desde las culturas indígenas o las campesinas sino desde la trama espesa de los mestizajes y las transformaciones de lo urbano.

No podemos pensar *lo popular actuante* al margen del proceso histórico de constitución de las masas: de su acceso a la visibilidad social y de la masificación en que históricamente ese proceso se materializa. No es posible seguir anclados en una crítica que desliga la masificación de la cultura del hecho político que genera la emergencia social de las masas y del contradictorio movimiento que allí se produce: la no exterioridad de lo masivo respecto de lo popular, su constitución histórica como uno de sus modos de existencia. Es el nuevo sentido de lo popular que emerge de esa otra historia que, superando la razón dualista, han escrito José Luis Romero, Carlos Monsiváis y Renard Ortiz. Porque la trampa está tanto en confundir el rostro con la máscara, es decir, la memoria popular con el imaginario de masa, como en creer que pueda existir una memoria sin imaginario. Necesitamos de tanta lucidez para no confundirlos como para pensar las contradictorias relaciones que hacen su mestizaje. Así empezamos a entender que más importante que seguir lamentándonos, al menos en América latina, por la degradación que la cultura masiva efectúa sobre

la cultura culta, es plantearnos lo que la cultura masiva ha hecho y hace con las culturas populares. Que es al mismo tiempo la pista para poder entender los modos en que lo popular se apropia de lo masivo: desde los usos obreros del folletín y la caricatura en el siglo XIX hasta los usos actuales de la radio o el video.

Hasta la década de 1980 estudiar críticamente lo masivo —los medios, la comunicación, la cultura de masas— tenía poco que ver con lo popular. De lo que se trataba entonces era de descubrir las artimañas mediante las cuales la ideología dominante penetra los procesos de comunicación, o más precisamente penetraba los mensajes produciendo determinados efectos. En América latina el «encuentro» del modelo psicológico-conductista de Lasswell con el semiótico-estructuralista y su amalgama con la denuncia política tuvo «efectos» que fueron más allá del eclecticismo. Por una parte, la omnipotencia que en la versión funcionalista se le atribuía a los medios pasó a depositarse en la ideología, que se volvió objeto y sujeto, dispositivo totalizador de los discursos. Por la otra, al no articularse con lo específico del proceso comunicativo, la denuncia política quedó colgada de lo genérico: la manipulación ideológica, la recuperación por el sistema, etcétera. De la amalgama lo que resultó en verdad fue una esquizofrenia que se tradujo en una *concepción instrumentalista* de los medios de comunicación que privó a éstos de materialidad institucional y de espesor cultural, convirtiéndolos en meras herramientas de acción ideológica. Concepción que era sin duda coherente con una idea de la comunicación que dejaba afuera todo lo que no era pensable desde el esquema emisor-mensaje-receptor, ya sea porque no era reducible ni homologable a transmisión de información —como un baile popular o un ritual religioso— o porque al introducir la asimetría entre los códigos del emisor y el receptor hacía estallar la linealidad y univocidad que estaban en la base del modelo. Entre emisores-dominantes y receptores-dominados no tenía lugar ninguna seducción ni resistencia, sólo la alienación y la pasividad del consumo descifrados en la immanencia de un discurso por el que no pasaban los conflictos ni las contradicciones y mucho menos las luchas.

Pero el modelo fue siendo minado por los tercos hechos de una realidad social que lo hicieron estallar exigiendo un viraje radical. Ni la medición de efectos, ni el análisis de la ideología o la cuantificación de la información nos permiten comprender los problemas que provienen de la transnacionalización de las comunicaciones y la pluralización de los conflictos socioculturales. La percepción del nuevo sentido de lo transnacional —y de lo nacional— remite a la transformación del sentido mismo de lo político, a la prioridad dada por las izquierdas latinoamericanas a los procesos de democratización como estrategia de transformación social. Se abre camino un proyecto nuevo, estrechamente ligado al *redescubrimiento de lo popular*, al nuevo contenido que cobra esa expresión en la revalorización de las articulaciones de la sociedad civil y del sentido social de los conflictos más allá de su formulación «política» y el reconocimiento de experiencias colectivas no encuadradas en formas partidarias. Ligado también a una *revalorización de lo cultural* que es a la vez valorización de las mediaciones: de las diferentes temporalidades sociales, la multiplicidad de matrices culturales y los nuevos actores étnicos, regionales, de género, religiosos, generacionales.

Desde esa reconceptualización de la cultura, lo popular apunta no sólo a la reivindicación de la vigencia de las culturas populares sino a la afirmación de *diferentes modos de existencia de lo popular*, y entre ellos *el masivo*, evidenciando la inserción de las clases populares en las condiciones de existencia de la SOCIEDAD DE MASAS. Esa sociedad a la que, según José Luis Romero (1976), las mayorías exigieron trabajo, educación, vivienda, salud, diversión, bienes a los que se sentían con derecho pero a los que no podían acceder sin masificarlo todo. Y a J. L. Romero (1982a) le debemos la primera y más original denominación castellana de la industria cultural: el *folclore aluvial*, HIBRIDACIÓN de lo nacional y lo extranjero, del patetismo popular y la preocupación burguesa por el ascenso, esa cultura eminentemente urbana del fútbol y del tango. Y frente al montón de malentendidos que esa cultura suscita sólo hay una pista: la asunción de la perspectiva histórica. Es la que le ha permitido a Carlos Monsiváis (1976) descubrir

el papel clave jugado por el cine en la gestación de una cultura nacional en México entre las décadas de 1930 y 1950. Más allá de lo reaccionario de los contenidos y de los esquematismos de forma, el cine se conecta con el hambre de las masas por hacerse *visibles* socialmente. El cine va a inscribirse en ese movimiento poniendo imagen y voz a la identidad nacional. Ya que las gentes del pueblo descubren en el cine «una puerta de acceso no al arte o al entretenimiento sino a los moldes vitales», a la posible variedad o uniformidad de los comportamientos. La gente va al cine a *verse*, en una secuencia de imágenes que más que «argumentos» les entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores y tonos. Y al darle un rostro a ese pueblo, al permitirle *verse*, lo nacionaliza. Y por encima de todos los chovinismos que ahí se alientan, esa identidad resultaría vital para unas masas urbanas que a través de ella amenguan el impacto de los choques culturales y conciben un país a «su» imagen.

En la misma dirección, los brasileños Ennio Squeff y J. M. Wisnik indagan el camino recorrido por la música negra para lograr su reconocimiento social en Brasil. Despreciada por las elites o reducida a «folclore» por los populistas, la música negra toma la ciudad de la mano del sucio mercado de la radio y el disco, y de la extranjerizante vanguardia (v. VANGUARDIAS). Y se incorpora al hacer cultural del país, a una cultura urbana que procede por apropiaciones polimorfas y el establecimiento de un mercado musical donde lo popular en transformación convive con elementos de la música internacional y de la cotidianidad ciudadana. Dejando de servir únicamente para rellenar el vacío de raíces que padece el hombre de la ciudad, y arrancándose al mito de una pureza que lo mantenga atado a los orígenes, *el gesto negro se hace popular-masivo*, esto es, contradictorio campo de afirmación del trabajo y el ocio, del sexo, lo religioso y lo político: el mismo en que se juega realmente la lucha de clases. Un circuito de idas y venidas, de entrelazamientos y superposiciones carga el pasaje que desde el camdomblé y el corral de samba conduce hasta el disco y la radio. Pero es el circuito lleno de escaramuzas, de astucias y estratagemas del que ha estado siempre hecha la lucha de los do-

minados por abrirse camino hacia el reconocimiento social. «Las contradicciones generadas en esa travesía no son pocas, pero ella sirvió para generalizar y consumir un hecho cultural de la mayor importancia para el Brasil: la emergencia urbana y moderna de la música negra» (Squef y Wisnik, 1983: 148).

También la investigación de *la radio*, el medio de comunicación menos estudiado hasta la década de 1980 —¡aunque fuera el medio más popular y más masivo!— (v. MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS), va a revelar la pluralidad de modos de lo popular, tanto los que emergen en las llamadas «radios comunitarias» como en los usos de las emisoras comerciales. Tres investigaciones —coincidentemente realizadas las tres por mujeres— comenzaron a descifrar esa pluralidad.

En Chile, Giselle Munizaga y Paulina Gutiérrez, partiendo de una puesta en contexto nacional de la radio —en relación con la época en que surge y con el tipo de figura jurídica que define sus relaciones con el Estado y sus diferencias a ese respecto con la prensa y la televisión—, nos descubren la especial capacidad de la radio para *mediar lo popular*, esto es, para permitir el enlace de una racionalidad expresivo-simbólica con la modernizadora racionalidad informativo-instrumental. Esa capacidad le viene a la radio de su «carácter técnicamente popular»: no requiere otras destrezas que la facultad de oír, a través de lo sonoro (voz y música) desarrolla una especial capacidad expresivo-colloquial, y su modo de uso no es exclusivo, permitiendo la superposición de tiempos. A partir de ahí la radio llega a ser el medio clave de integración de las masas —sobre todo de las inmigrantes a la CIUDAD— al proceso de formación de las identidades que desde la década de 1960 son reguladas más por el modelo económico que por el sistema político. La radio «no sólo encauza sino que desencadena o impulsa un despliegue de subjetividad que no encuentra cabida en una actividad política muy formalizada y la desplaza hacia el mercado popular» (1983: 21). Desplazamiento que cuestiona seriamente aquella posición que maldiciendo la ideología dominante se ahorra el esfuerzo por indagar cómo y por qué en la radio el obrero aprendió a moverse en la ciudad,

el emigrado encontró modos de mantenerse unido a su terruño, y el ama de casa un acceso a las emociones que le estaban vedadas. Es porque habla básicamente «su» idioma que la radio puede entonces servir de puente hacia la otra racionalidad, la de los noticieros y los programas de opinión, dejando de ser un mero espacio de sublimación para convertirse en el medio que «está historizando la vida y llenando el vacío que dejan los aparatos tradicionales en la constitución del sentido» (1983: 25).

En la Argentina, Patricia Terrero inicia una historia del radioteatro que lo saca definitivamente de los análisis de contenido y lo reubica en «la relación entre cultura popular y cultura de masas y la relación de ésta con procesos de formación de la identidad nacional» (1981: 5). Se trata de indagar el imaginario social activado por el radioteatro y mediante el cual se produce la continuidad con el mundo popular: tanto en los modos de reaccionar y comportarse como en sus expresiones literarias, musicales, teatrales, etcétera. Lo cual permite develar no sólo las figuras de esa continuidad sino los modos en que el radioteatro ha ido tematizando, desde su lenguaje, los cambios en la conformación de lo nacional.

Rosa María Alfaro ha trazado, para el Perú, un mapa detallado de los modos en que la radio «capta» lo popular: tanto en las maneras «como se trabaja la adhesión, el sistema de apelaciones a las que se recurre» (1985: 71), como en los diferentes usos populares de la radio. Yendo de los GÉNEROS a las matrices culturales se hace posible explicitar los dispositivos que enlazan lo territorial con lo discursivo, las temporalidades y las formas del «nosotros», la memoria y sus sitios de anclaje. Esto último se hace especialmente patente en ese uso de la radio comercial que están haciendo las distintas comunidades étnicas inmigrantes en la ciudad de Lima. Empezaron con horas fuera de la programación —a las cuatro de la mañana— y cambiando de una emisora a otra en función de los costos. El contenido: música de la región, felicitaciones de cumpleaños, información sobre reuniones y fiestas y sobre lo que pasa en su pueblo o región, actividades del grupo en la ciudad y propaganda de los productos elaborados por gente de la colectividad. Sin locutores

especializados, en un lenguaje coloquial, miles de inmigrantes usan la radio para darse un espacio de identificación que no es sólo evocación de una memoria común sino producción de una experiencia profunda de solidaridad. Lo que nos muestra cómo los procesos de reproducción cultural e ideológica receptionan discursos de liberación en el interior de la misma reproducción y son susceptibles de ser subvertidos en el campo mismo del consumo.

En una investigación sobre la existencia en la prensa chilena de un discurso «popular de masas», Guillermo Sunkel (1985) ha puesto de manifiesto las condiciones que hacen posible ese «lugar» teórico-político que andamos buscando. Una primera condición es la puesta en cuestión de una CULTURA POLÍTICA de izquierda que establece la relación entre cultura popular y CULTURA DE MASAS en términos de oposición. Se trata de avanzar hacia un concepto cultural de lo popular de carácter más histórico, esto es, que deja de pensar el mundo de lo popular como «espacio de lo otro, de las fuerzas de negación del mundo de producción capitalista», ya que ese mundo quedó desarticulado con la presencia de las masas en la escena pública y la inserción de las clases populares, desde la década de 1930, en las condiciones de existencia de la «sociedad de masas». A partir de ese momento el modo de existencia de lo popular se transforma, adquiere otras figuras sociales y culturales pues se pluralizan los espacios del conflicto —la casa, las relaciones familiares, la salud y el sistema de seguridad, la religiosidad, etcétera—, emergen sujetos nuevos —la mujer, el joven, los jubilados, los inválidos— y se organizan subculturas —homosexuales, drogadictos, alcohólicos, prostitutas, delincuentes—. Pero ese mundo de lo popular no será reconocido como tal y, o no será representado en el discurso político, o será incluso reprimido. Una simplificación que reduce la heterogeneidad de los actores a la clase obrera, la de los conflictos al campo de la producción y la de los ámbitos de lo politizable a lo que pasa en la fábrica o en el sindicato, dejando fuera la vida cotidiana y la realidad subjetiva, se encarna en una concepción heroica de lo político que excluirá puritariamente experiencias básicas del nuevo mundo popular, sin que ello le impida seguir abrogándose la repre-

sentación de lo popular. La otra condición reside en la aceptación de la vigencia y del sentido que recobra hoy una matriz cultural diferente de la dominante, de la racional-iluminista. Se trata de una matriz simbólico-dramática que no opera por conceptos y generalizaciones sino por imágenes y situaciones, y que rechazada por el mundo de la educación oficial y la política sobrevive en el mundo de la industria cultural desde el que sigue siendo un dispositivo poderoso de interpelación y constitución de lo popular. Pero la aceptación de esa matriz no puede ser únicamente táctica. Ahora no se trata de plantearnos las posibilidades de su instrumentalización sino de dejarnos interpelar por ella, y preguntarnos si en verdad la vigencia hoy de esa otra matriz es únicamente el signo del atraso o si en ella no viven y se expresan otras dimensiones de la realidad humana que la matriz racionalista elimina y descarta, mutilándolas. Y estaremos entonces tocando el fondo de la contradicción que dinamiza, pese a tanto lamento y maldición, la cultura de masas. Pues como lúcidamente previó Benjamin, el valor (mercancía) no elimina el sentido, lo atrapa y desfigura pero desde allí habla —con lenguaje de sensacionalismo y melodrama— para quien quiera oírlo; un mundo de experiencias y esperanzas que, desconocidas por la alta cultura y la política seria, son un lugar clave de re-conocimiento de las clases populares.

En lo que concierne a la televisión, la *mirada desde lo popular* está significando la necesidad de una crítica capaz de distinguir la indispensable denuncia de la complicidad de la televisión con las manipulaciones del poder y los más sórdidos intereses mercantiles —que se cuestran las posibilidades democratizadoras de la información y las posibilidades de creatividad y de enriquecimiento cultural, reforzando prejuicios racistas y machistas y contagiándonos de la banalidad y la mediocridad que presenta la inmensa mayoría de la programación— del lugar estratégico que la televisión ocupa en las dinámicas de la cultura cotidiana de las mayorías, en la transformación de las sensibilidades, en los modos de construir imaginarios e identidades (Martín-Barbero [1987], 1991; Ortiz, R. et al., 1989; Fuenzalida, 1989; Landi, 1992). Pues nos encanta o nos dá asco, la tele-

visión constituye a la vez el más sofisticado dispositivo de moldeamiento y deformación de la cotidianidad y los gustos de los sectores populares, y una de las mediaciones históricas más expresiva de matrices narrativas, gestuales y escenográficas del mundo cultural popular, entendiendo por éste no las tradiciones específicas de un pueblo sino la hibridación de ciertas formas de enunciación, ciertos saberes narrativos, ciertos géneros novelescos y dramáticos de las culturas de Occidente y de las mestizas culturas de nuestros países.

La telenovela constituye hoy un particular espacio de mestizajes y de batalla cultural. Pero lo que la crítica académica no perdona, porque no parece capaz de captar, es que lo que hace el éxito de la telenovela remite —por debajo y por encima de los esquematismos narrativos y de las estrategias del mercado— a las transformaciones tecnoperceptivas que posibilitan a los sectores populares urbanos apropiarse de la MODERNIDAD sin dejar su cultura oral. La novela o la dramatización en televisión resultan expresión de una «oralidad secundaria» (Ong [1982], 1985) en la que se mestizan la *larga duración* del «relato primordial» (Frye, 1980) —caracterizado por la *ritualización de la acción* y la *topología de la experiencia* que imponen una fuerte codificación de las formas y una separación tajante entre héroes y villanos— con la *gramática de la fragmentación* (Sánchez-Biosca, 1995) del discurso audiovisual que articulan la publicidad o el videoclip. La ligazón de la telenovela con la cultura oral le permite *explotar* el universo de las leyendas de héroes, de los cuentos de miedo y de misterio que desde el campo se han desplazado a la ciudad en forma de *literatura de cordel* brasileña (hoy vertida al formato de cómic y de telenovela), de corrido mexicano (que canta las aventuras de los capos del narcotráfico) o de vallenato colombiano (que se mestiza con instrumentos del rock y ritmos del reggae). Lo que en la hibridación de viejas leyendas con lenguajes modernos mueve la trama es la vieja y nueva lucha contra todo lo que oculta y disfraza el reconocimiento, una lucha por hacerse reconocer en la mezcla de razas que confunde y oscurece la identidad (Martín-Barbero, 1992). Ésa que articula la *socialidad* de los sectores

populares pero que la mercantilización de la memoria y del espacio colectivo han tornado *anacrónica*. Se trata, sin embargo, de una anacronía que resulta preciosa, pues desde ella, melodramatizando todo, la gente se venga a su manera de la abstracción impuesta por la mercantilización a la vida, de la exclusión social y la desposesión cultural.

3. VIGENCIA Y RECONFIGURACIÓN DE LAS CULTURAS TRADICIONALES

En la década de 1990 la cuestión de las culturas populares ha cambiado sintomáticamente de lugar y de nombre. Los estudios socioculturales hablan hoy más de *comunidades* que de pueblos y de *tradicional* más que de popular. Pero al nombrar las comunidades tradicionales en América latina nos estamos refiriendo no sólo a las culturas prehispánicas de los pueblos indígenas sino también a las culturas negras y a las campesinas. A partir de la década de 1980 la mirada populista parecía haber sido superada por una concepción no lineal del tiempo y del desarrollo, pero hoy nos encontramos, de un lado, con que el proceso de globalización está reflatando y agudizando una mentalidad desarrollista para la cual modernidad y tradición vuelven a aparecer como irreconciliables, hasta el punto de que para poder mirar al futuro hay que dejar de mirar al pasado (Ortiz, R., 1994; García Canclini, 1999). De otro lado, el discurso posmoderno (v. POSMODERNISMO) oscila entre la idealización de la *diferencia indígena* como mundo intocable, dotado de una autenticidad y una verdad intrínseca que lo separan del resto y lo encierran sobre sí mismo, y aquel otro discurso que deformando la categoría de *hibridación* pretende nombrar inocuamente la desaparición de los conflictos que subyacen tras la *resistencia* cultural.

La actual reconfiguración de las culturas tradicionales —indígenas, campesinas, negras— responde no sólo a la evolución de los dispositivos de dominación que entrafía la globalización (v. GLOBALIZACIÓN/MUNDIALIZACIÓN), sino también a un efecto derivado de ésta: la *intensificación de la comunicación e interacción de esas comunidades con las otras culturas de*

cada país y del mundo (Bayardo y Lacarriue (comps.), 1997; Mato *et al.*, 1996). Desde dentro de las comunidades, esos procesos de comunicación son percibidos a la vez como otra forma de amenaza a la supervivencia de sus culturas —la larga y densa experiencia de las trampas, a través de las cuales han sido dominadas, carga de recelo cualquier exposición al otro—, pero al mismo tiempo *la comunicación es vivida como una posibilidad de romper la exclusión*, como experiencia de interacción que si comporta riesgos también abre nuevas figuras de futuro. Ello está posibilitando que la dinámica de las propias comunidades tradicionales desborde los marcos de comprensión elaborados por los folcloristas: hay en esas comunidades menos complacencia nostálgica con las tradiciones y una mayor conciencia de la indispensable reelaboración simbólica que exige la construcción del futuro. Nos referimos a procesos de *apropiación* que se materializan especialmente en los cambios que presentan las fiestas o las artesanías, y a través de los cuales las comunidades se apropian de una economía que las agrade o de una jurisprudencia que las estandariza para seguir trazando puentes entre sus memorias y sus utopías. Así lo demuestran la diversificación y desarrollo de la producción artesanal en una abierta interacción con el diseño moderno y hasta con ciertas lógicas de las industrias culturales (García Canclini, 1989, 1995; Quintero Rivera, 1998), el desarrollo de un derecho consuetudinario indígena cada día más abiertamente reconocido por la normatividad nacional e internacional (Sánchez Botero, 1998), la existencia creciente de emisoras de radio y televisión programadas y gestionadas por las propias comunidades (Alfaro, 1998), y hasta la palabra del subcomandante Marcos que hace circular por la transterritorialidad de Internet los derechos del movimiento indígena zapatista a una utopía que no se quiere sólo alternativa en lo local sino reconfiguración del sentido de los movimientos actuales de democratización en México (Rojo Arias, 1996).

Las culturas tradicionales cobran hoy, para las sociedades modernas de estos países, una vigencia estratégica en la medida en que nos ayudan a enfrentar el trasplante puramente mecáni-

co de culturas, al mismo tiempo que, en su diversidad, ellas representan un reto fundamental a la pretendida universalidad deshistorizada de la modernización y su presión homogeneizadora. Pero para eso necesitamos —especialmente en el trazado de políticas culturales que, en lugar de conservarlas, o sea mantenerlas *en conserva*, estimule en esas culturas su propia capacidad de desarrollarse y recrearse— comprender en profundidad todo lo que en esas comunidades nos reta descolocando y subvirtiendo nuestro hegemónico sentido del tiempo. Un tiempo absorbido por un presente autista, que pretende bastarse a sí mismo. Lo que sólo puede provenir del *debilitamiento del pasado*, de la conciencia histórica, que es el tiempo fabricado por los medios y últimamente reforzado por las velocidades cibernéticas. Y sin pasado, o con un pasado separado de la *memoria*, convertido en *cita*, nuestras sociedades se *hunden* en un presente sin fondo y sin horizonte. Para enfrentar esa inercia que nos arroja a un futuro convertido en mera repetición, la lúcida y desconcertante concepción del tiempo que nos propuso Benjamin puede ser decisiva. Pues en ella el pasado está abierto ya que no todo en él ha sido realizado. Y es que el pasado no está configurado sólo por los hechos, es decir por «lo ya hecho», sino también por lo que queda por hacer, por virtualidades a realizar, por semillas dispersas que en su época no encontraron el terreno adecuado. Hay un *futuro olvidado en el pasado* que es necesario rescatar, redimir y movilizar. Lo que implica que el presente sea entendido por Benjamin ([1972], 1982: 191) como el «tiempo-ahora»: *la chispa que conecta el pasado con el futuro*, que es todo lo contrario de nuestra pasajera y aletargada actualidad. El presente es ese ahora desde el que es posible des-atar el pasado amarrado por la seudo continuidad de la historia y desde él construir futuro. Frente al historicismo que cree posible resucitar la tradición, Benjamin piensa la tradición como una herencia, pero no acumulable ni patrimonial sino radicalmente ambigua en su valor y en permanente disputa por su apropiación, reinterpretada y reinterpretable, atravesada y sacudida por los cambios y en conflicto permanente con las inercias de cada época. La memoria que se hace cargo de la tradición no es la que nos traslada a

un tiempo inmóvil sino la que hace presente un pasado que nos desestabiliza.

Lecturas sugeridas

BURKE, Peter (1980), *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milán, Mondadori.

DE CERTEAU, Michel (1980), *L'invention du quotidien*. Arts de faire, París, UGE.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1982), *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 1991.

— (1992), *Televisión y melodrama*, Bogotá, Tercer Mundo.

Jesús Martín-Barbero

DESCONSTRUCCIONISMO

La emergencia del desconstruccionismo data de 1967. Durante ese año aparecen tres obras fundamentales de Jacques Derrida: *La voz y el fenómeno* ([1967a], 1985) (obra dedicada a analizar las ideas de Husserl respecto del signo), *De la gramatología* ([1967b], 1986) (en la que Derrida desarrolla, a partir de una discusión del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de Rousseau, su concepto de una «ciencia de la escritura pre-literar») y *La escritura y la diferencia* ([1967c], 1989) (una compilación de ensayos escritos entre 1959 y 1967, en los cuales rastrea motivos desconstruccionistas en una línea de autores que lleva de Artaud y Bataille a Foucault y Levinas).

El segundo gran hito se produce cinco años más tarde. Entonces aparecen *Márgenes de la filosofía* ([1972a], 1989) (una colección de estudios sobre filosofía, lingüística y literatura), *La diseminación* ([1972b], 1975) (una reunión de tres trabajos que incluye aquél famoso dedicado a Platón en que Derrida sistematiza los conceptos fundamentales de su propuesta teórica) y *Posiciones* ([1972c], 1977) (que contiene una serie de entrevistas que le realizaron en los años anteriores). Luego seguiría una enorme cantidad de ensayos sobre los temas más diversos, todos sumamente influyentes y ampliamente debatidos, que revelan una productividad intelectual que parece estar aún hoy lejos de agotarse. No obstante, es claro que las bases fundamentales de lo que se conoce como «deconstruccionismo» fueron ya establecidas en aquellos textos inaugurales. Desde el punto de vista de una sociología cultural, cabe situar el proyecto desconstruccionista a partir de su con-

D traposición respecto de aquellas dos grandes tradiciones que polarizan la crítica contemporánea (pero cuya estrecha vinculación Derrida nos revela): el ESTRUCTURALISMO y la hermenéutica fenomenológica (v. HERMENÉUTICA Y CIENCIAS SOCIALES).

El punto de partida del desconstruccionismo es la crítica del concepto lingüístico estructuralista. Para ello, Derrida parte de la propia idea estructuralista del lenguaje como *sistema relacional* (es decir, un sistema en el que cada término toma su sentido por referencia a otro, y así sucesivamente), el que tenía siempre implícito el peligro del «vértigo de la hipérbole» (Baudelaire), esto es, un deslizamiento permanente en la cadena de los significantes, la remisión eterna de un signo a otro, sin un punto en el cual anclar el juego de las referencias mutuas. Según muestra Derrida, lo que evita este deslizamiento y garantiza la determinabilidad del sentido del signo es la existencia de un centro fijo, un núcleo estructural que, como tal, no podría alterarse sin la quiebra de todo el sistema. Su campo de objetividad virtual resultaría así perfectamente legible a partir de sus principios inherentes de organización (de allí que en *Sémantique structurale* Greimas [1966: 53] hable del «sentido total» de la estructura). Dicho centro, por otro lado, no sería arbitrario, puesto que ello convertiría en tal a todo el sistema; el mismo debe tener, en fin, un fundamento natural. Y éste es el punto en que el estructuralismo entronca, para Derrida, con la tradición metafísica occidental: ambos comparten una misma ansiedad por una *presencia total*. Derrida descubre la matriz fundamental de este sistema de pensamiento en el intuicionismo fenomenológico husserliano, que es, a su vez, el que se en-

edad. Está claro que tampoco sirve neutralizar la sospecha, construyendo un concepto «general» de ideología frente a su contrapartida «particular», en una asimilación aguada de Mannheim. Ideología es producto social, pero no es producto de la sociedad toda (no es la «conciencia colectiva» de Durkheim). Como producto de determinaciones particulares en un proceso social que las engloba, ella genera interpretaciones que, cuando son descifradas, expresan al mismo tiempo la verdad de la condición particular de sus productores (por ejemplo, su mayor o menor proximidad al trabajo productivo) y la falsedad de considerar eso como absoluto. En contrapartida tal vez pueda decirse que, en el ámbito específico de la CULTURA, ciertos códigos, como los de las artes, permiten extender hacia lo universal el «valor social de verdad» de productos obtenidos en condiciones particulares.

Surge, en este punto, un problema con respecto a la relación entre lo que aquí se está entendiendo por ideología y el concepto de cultura. ¿No se estaría identificando a ambas, o acaso la noción de ideología está siendo tomada con tal extensión que acaba cubriendo todo el campo de la cultura? Pero esta pregunta está mal formulada. El problema no está en la extensión relativa de los dos procesos, el cultural y el ideológico. Se trata de dimensiones diferentes (mejor sería decir determinadas) del proceso social de producción de sentido. Cultura, en la acepción estricta del término, es un repertorio organizado de traducciones de la experiencia humana al registro simbólico. Ese complejo significativo es accionado por conjuntos de reglas (códigos) que, aplicados a sus elementos, les confieren estructuras específicas. Por caso, la cultura es el repertorio, y la ideología, la ciencia o el arte son códigos. Aplicados a elementos particulares de ese repertorio, esos códigos generan textos (ideológicos, científicos o artísticos), cada cual con sus modalidades propias de interpretación. En esos términos, la ideología, tomada en su dimensión analítica, forma parte del conjunto de los códigos socialmente engendrados que se aplican al repertorio cultural, junto a (y eventualmente en oposición a, o en contradicción con) otros, como la ciencia o el arte. El problema, desde el punto de vista concep-

tual, es que los mismos términos se aplican a los códigos (ideología, por ejemplo) y a los propios resultados de su operación, los textos manifiestos (ideología, nuevamente).

Vistas las cosas en los términos aquí propuestos, se podría hacer un uso bastante laxo del lenguaje marxista y decir que, siendo la cultura la segunda naturaleza producida por los hombres en la producción y reproducción de su vida, los diversos códigos sociales serían los medios de producción y las clases y categorías sociales serían las fuerzas productivas de esos productos histórico-sociales que, en sus expresiones manifiestas, asumirían las formas de las ciencias, de las artes, de las religiones y de todos los demás resultados de la producción social de sentido. La peculiaridad de la ideología consistiría en la rigidez que impone al proceso interpretativo, al cerrar el hiato entre los elementos del repertorio cultural y su interpretación en los textos producidos. Si adoptáramos ese criterio, el de los «grados de libertad» en el trabajo de interpretación, en el otro extremo estaría el arte, cuya peculiaridad residiría en ampliar ese hiato hasta el punto de exigir de aquellos que buscan descifrar sus formas de expresión un trabajo específico, determinado, de reproducción —y la ciencia, tradicional polo opuesto de la ideología, quedaría estructuralmente muy cerca de ésta—.

Lecturas sugeridas

- CENTRE FOR CONTEMPORARY CULTURAL STUDIES (1978), *On Ideology*, Londres, Hutchinson.
 HOROWITZ, Irving L. (org.) (1964), *Historia y elementos de la sociología del conocimiento*, Buenos Aires, Eudeba.
 OLIVÉ, Leon (comp.) (1994), *La explicación social del conocimiento*, México, UNAM.
 VERÓN, Eliseo (org.) (1971), *El proceso ideológico*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
 ŽIŽEK, Slavoj (ed.) (1995), *Mapping Ideology*, Londres, Verso.

Gabriel Cohn

IMPERIALISMO CULTURAL

El término «imperialismo» es reciente, moderno, es decir, posterior a la Revolución Industrial. El vocablo surge primero en Francia a

mediados del siglo XIX y designa a los simpatizantes de Napoleón III; denota la postura autocrática del «emperador de Francia», sin asociarlo, sin embargo, con ningún tipo de conquista externa (Koebner y Dan Schmidt, 1964). Hacia 1870, el término pasa a ser empleado en Inglaterra y caracteriza los lazos que vinculan a Gran Bretaña con sus colonias. Surge así la idea de un «imperio inglés» unificado por una misma perspectiva política y moral. En este contexto, «imperialismo» posee una connotación positiva. Significa poder, riqueza, afirmación de una nación que se considera superior a las otras, vistas como inferiores, incapaces. Existe, pues, un orgullo en ser «imperialista». La crítica a esta actitud arrogante y etnocéntrica sólo emerge en el inicio del siglo XX, momento en que el término pierde el significado marcadamente ideológico y adquiere implicaciones académicas y políticas. La positividad anterior es redefinida y surge una lectura que destaca la dimensión de la dominación, de la desigualdad de poder, de los intereses económicos y financieros ocultos en las intenciones de mando de las «grandes naciones». El primer libro que trata el tema es el de John Atkinson Hobson, *Imperialismo: un estudio*, publicado en 1902, que inaugura un debate que se inicia con la socialdemocracia de la época y que tiene consecuencias inmediatas en la corriente marxista (Momsen, 1980). Rudolf Hilfering edita *El capital financiero* en 1909, Rosa Luxemburgo *La acumulación del capital* en 1913, y Lenin escribe *El imperialismo, fase superior del capitalismo* en 1916.

¿Cuáles son los rasgos fundamentales del imperialismo? Primero, su dimensión económica. Hobson insiste sobre este aspecto: son los intereses económicos los que llevan a los países europeos, particularmente a Inglaterra, al expansionismo. La teoría marxista explícita aún más este elemento: se trata de la necesidad del capitalismo de expandirse a través de la política imperialista. Para reproducirse, el capital ya no podría contar sólo con los mercados nacionales, debería buscar nuevas fronteras. Sólo así el ciclo de crisis internas podría ser contenido, asegurando una nueva fase de su reproducción. La segunda dimensión del imperialismo, de naturaleza política, reside en su carácter na-

cionalista. Es sintomático que Hobson titule la introducción de su libro «Nacionalismo e imperialismo», pues el concepto, desde su origen, se centra en la idea de nación (Hobson [1902], 1968). Por el contrario, las políticas expansionistas de los antiguos imperios tenían siempre algo de «internacionalista», lo que contrasta con la actuación eminentemente chovinista de los Estados modernos. Lenin retoma el mismo punto de vista. Lo que distingue la situación moderna de los períodos anteriores es que ya no tendríamos un único imperio tendiente inexorablemente al crecimiento, sino un conjunto de países compitiendo a escala internacional (Lenin [1916], 1974). La nación es el núcleo de este capitalismo monopolista que abarca el planeta, que se reparte según el apetito inescrupuloso de unos pocos países industrializados. Su brayo además otra dimensión constitutiva del concepto, su rasgo ideológico cultural. Las naciones imperialistas reelaboran el discurso racista para interpretarlo en el marco de una visión nueva: la misión civilizatoria. Los países industriales, compuestos por razas «superiores», tendrían ahora el deber moral de enseñar a las razas inferiores el camino del progreso. Civilizar a los otros se torna un imperativo categórico. El hombre blanco no destruye las especies inferiores, las educa. El imperialismo funda y disemina una visión etnocéntrica entre las diversas clases y capas sociales de las naciones dominantes.

Si bien es posible hablar sin mayores problemas del concepto de imperialismo, creo que no se puede decir lo mismo respecto de su homólogo, el imperialismo cultural. Diría que ésta es una noción más que propiamente un concepto, es decir, un conjunto abstracto de argumentaciones que delimitan un campo de comprensión y no tanto una categoría previamente definida en el análisis de los fenómenos sociales. Hay algo de fugaz y de indefinido en la noción de imperialismo cultural que hace difícil circunscribirla de manera clara y precisa (Tomlinson, 1994). Un primer punto polémico concierne a su origen. A pesar de las luchas antiimperialistas y anticolonialistas que se registraron a todo lo largo del siglo XX, pese a que los partidos comunistas asumieron una posición de combate explícito contra la domina-

ción imperialista, el término «imperialismo cultural» surge tardíamente en la literatura política y académica. En rigor, es difícil datarlo, aunque existen algunas pistas que nos ayudan a situarlo de manera más o menos aproximada. En su libro *Pensar los medios*, en una nota a pie de página, Armand y Michèle Mattelart observan que fue en 1968, en el Congreso de Cultura realizado en La Habana, cuando la noción adquiere derecho de ciudadanía. Es decir, pasa a tener visibilidad. Sería imprudente afirmar que el término fue acuñado en ese momento, pero la fecha y el lugar son sugestivos pues la década de 1960 marca un período incesante de luchas políticas en el cual Cuba tiene un papel de la mayor relevancia. La observación de Armand y Michèle Mattelart es interesante en la medida en que delimita una situación en la cual un determinado clima político favorece el empleo de una nueva categoría de análisis. En verdad, a partir de la década de 1970, el concepto de imperialismo cultural se torna moneda corriente en los análisis que se hacen del campo de la cultura, particularmente en América latina y en los estudios de COMUNICACIÓN. Armand Mattelart y Ariel Dorfman publican *Para leer el Pato Donald* en 1972; en México, Argentina, Brasil y Venezuela surgen interpretaciones sobre la prensa, la televisión, las corporaciones multinacionales, todas marcadas por la misma problemática (es paradigmático en este sentido el texto de Luis Ramiro Beltrán y Elizabeth Fox de Cordona, *Comunicación dominada: Estados Unidos en los medios de América Latina* [1980]). También datan de esta década los escritos de Herbert Schiller que analizan y denuncian la dominación cultural norteamericana: *Comunicación de masas e imperio americano* (1971), *Comunicación y dominación cultural* (1976), así como los informes de la Unesco que discuten el «nuevo orden mundial de la información». El texto de Tapio Varis *Televisión: tráfico de mano única*, que tanto influyó en los estudios en el área de comunicación, es de 1974.

La problemática en debate recupera por lo menos dos vertientes del pensamiento latinoamericano: la cuestión nacional y el combate contra la dominación extranjera. Es dentro de este contexto que imperialismo, colonialismo y

neocolonialismo son términos recurrentemente discutidos. Una de estas corrientes de pensamiento anticipa muchos de los argumentos contenidos en el seno de la idea de imperialismo cultural. Me refiero a los críticos de la «situación nacional». Es George Balandier quien utiliza por primera vez el término «situación colonial» (Balandier, 1951). Insatisfecho con la perspectiva teórica culturalista norteamericana, se propuso comprender las relaciones interculturales fuera del esquema de la interpenetración de las civilizaciones. Para este autor, el proceso de aculturación y de apropiación cultural no podía ser comprendido como el resultado del contacto entre dos culturas distintas; era preciso redefinir el contexto desigual en el cual se desarrollaba la interacción. Balandier denomina «situación» colonial a ese contexto, una totalidad que involucraría por completo a las partes en cuestión. El término es retomado algunos años después por Sartre en su artículo «El colonialismo es un sistema» (Sartre, 1956). La interpretación sartreana politiza la problemática analizada por Balandier (Sartre escribe en plena guerra de Argelia) y hace explícita una nueva dimensión: el vínculo entre situación nacional y alienación. De origen hegeliano, el concepto de alienación cobra fuerza en los círculos intelectuales franceses con la traducción de la *Fenomenología del Espíritu* (1946) junto con los comentarios de Kojève e Hyppolite sobre el idealismo alemán (Kojève, 1946; Hyppolite, 1946). Se difunde así una lectura humanista del pensamiento de Hegel reproducida principalmente a partir de los pasajes referidos a la dialéctica del amo y del esclavo. Es éste también el momento en que los *Manuscritos del 44* —texto en el que Marx analiza el proceso de liberación del hombre a través de su gradual desalienación como individuo y trabajador— son traducidos al francés. Humanismo, marxismo, existencialismo son asociados así con un tema que les era hasta entonces distante, secundario: la situación colonial. Frantz Fanon representa bien esta corriente de pensamiento.

Pero la influencia del marxismo existencialista francés se manifiesta también fuertemente entre los pensadores latinoamericanos. Álvaro Vieira Pinto afirmaba que el carácter ontológico de «estar en el mundo» se presentaba concreta-

mente como «estar en la nación» (Vieira Pinto, 1960). Ahora bien, como históricamente la nación se encontraba envuelta en una totalidad alienada, el destino de los pueblos sólo podría realizarse cuando se asumiera dentro de una política emancipatoria nacionalista. La nación es, en este sentido, una entidad ontológica, y no sólo una unidad político-social; su liberación, su autonomía, significaría la superación de la relación entre el amo y el esclavo. Dentro de esta perspectiva teórica, el despertar de la conciencia alienada posee un papel central en las actividades políticas, lo que implica decir que es en la esfera de la CULTURA donde tiene lugar la lucha anticolonialista. Hay otro aspecto que concierne a la dominación extranjera, si bien deben tomarse en consideración algunas transformaciones. No se trata ya, como a fines del siglo XIX, de la disputa entre centros de poder en competencia entre sí. Las dos guerras mundiales habían eliminado la posibilidad de expansión de los viejos imperialismos: Gran Bretaña, Francia, Alemania y Japón. En el contexto de la guerra fría, las disputas geopolíticas asumen otra configuración. No sin razón Octávio Ianni subraya como uno de los rasgos peculiares del imperialismo norteamericano su oposición intransigente al sistema socialista (Ianni, 1976). Por otro lado, desde el punto de vista militar, político y mercadológico, los Estados Unidos eran indudablemente la nación más rica y poderosa del planeta. La *pax americana*, es decir, la defensa de un orden mundial conveniente a sus intereses (desde la reorganización de Europa hasta la guerra de Vietnam) se impone como una situación de hecho. Si la presencia de los Estados Unidos en América latina ya era importante antes de la Segunda Guerra Mundial, durante la guerra fría se expande y consolida: presencia política (combate contra Cuba, apoyo a los golpes militares en Brasil, Chile, Argentina y Uruguay), económica (expansión de las multinacionales) y militar (venta de armas, entrenamiento de ejércitos nacionales por parte de oficiales norteamericanos). La «máquina» imperialista actuaba en el sentido de maximizar sus ventajas. Las técnicas utilizadas podían variar, desde el espionaje y la propaganda ideológica hasta las INDUSTRIAS CULTURALES, pero los objetivos perseguidos eran los mismos. La noción de «imperialismo

cultural» se identifica así con los Estados Unidos. O, en palabras de Armand Mattelart, la CULTURA DE MASAS favorecería «la expansión de la influencia americana, contribuyendo a la esclavitud de la conciencia nacional» (Mattelart [1973], 1979).

Si la noción de imperialismo cultural es reciente, cabe entonces una pregunta: en qué medida ella describe algo nuevo. ¿Tendrá ésta alguna especificidad no contemplada en los análisis hechos anteriormente? A pesar de que la discusión cultural ya se encontraba avanzada en América latina, de que el concepto de «situación colonial» constituye una referencia importante, la noción de imperialismo cultural trajo novedades. Desde el punto de vista político, éste refuerza la relación entre el marxismo y la intelectualidad nacionalista (v. INTELECTUALES). Este «frente común» tiene consecuencias importantes en el pensamiento latinoamericano. Muchos autores critican de forma más consistente un conjunto de premisas elaboradas en los países centrales y con frecuencia inadecuadas para la comprensión de las realidades nacionales. Es verdad que el movimiento de crítica a las categorías «extranjeras» de análisis tuvo raíces anteriores. La literatura que se ocupa del colonialismo cultural de la *intelligentsia* latinoamericana se propuso justamente despertar a ésta de su alienación. Un autor como Guerreiro Ramos tuvo como plataforma político-analítica la creación de una «sociología nacional» en contraposición con una «sociología importada». Por lo tanto, puede afirmarse que la teoría de la dependencia, elaborada en las décadas de 1960 y 1970, fue una tentativa teórica más compleja y sofisticada de escapar a la ahistoricidad, o sea, a la pretendida universalidad de conceptos elaborados por la sociología europea, y más particularmente norteamericana. La crítica sistemática a la teoría de la modernización (v. MODERNIDAD) tuvo como objetivo interrumpir el ciclo de esta dominación intelectual. Cabe recordar que la teoría de la dependencia tenía la ambición de ser una reflexión de alcance latinoamericano y no sólo nacional, como habían propuesto autores como Guerreiro Ramos. Así, en el ámbito del debate sobre el imperialismo cultural se enraza una fuerte preocupación con respecto a la «coloni-

zación» del pensamiento, lugar en el cual son elaboradas y utilizadas las categorías de comprensión de la realidad.

Creo, sin embargo, que el impacto mayor de la temática del imperialismo cultural se hace sentir en otra dirección, lo que lleva el debate hacia una zona hasta entonces poco trabajada: la organización y la difusión de la cultura de masas. No es casual que la noción se haya desarrollado preferencialmente en los estudios de comunicación. Se ponen en cuestión algunos aspectos hasta entonces ausentes en los abordajes anteriores: la producción industrial de la cultura (v. INDUSTRIAS CULTURALES), la presencia y el control de las tecnologías en este proceso, el peso del capital en la esfera del entretenimiento. Si tradicionalmente el imperialismo se afirmaba en el plano económico a través de los monopolios, tendríamos ahora algo similar en el plano simbólico: el advenimiento de multinacionales que operan a escala internacional (Mattelart, 1976). En la década de 1970 y en parte de la de 1980, los trabajos críticos sobre el imperialismo cultural se proponían precisamente aprehender y mensurar el poder de penetración de las tecnologías y de las industrias culturales en diversos países. Puede comprobarse empíricamente el predominio norteamericano en las más diversas áreas de actuación: firmas electrónicas (General Electric, IBM, ITT, Western Electric), parque de computadoras, firmas aeroespaciales, sistema de satélites, mercado audiovisual. Los Estados Unidos surgen así indiscutiblemente como un país monopolizador de las tecnologías de comunicación y como el centro difusor de «productos culturales» más importante: cine (Warner Bros, Universal, United Artists, Columbia), televisión (series como *Bonanza* y *El Gran Chaparral*), material impreso (*Time*, *Reader's Digest*), publicidad (McCann Erickson, Thompson, Lintas, Ogilvy). La contrapartida de este proceso hegemónico podía sentirse claramente en el polo de los países periféricos. Nos encontraríamos así frente a la configuración de un «nuevo orden mundial de la información».

La noción de imperialismo cultural tiene por cierto la ventaja de delimitar claramente una serie de relaciones desiguales, pero también tiene una fuerte debilidad. Fue acuñada

para dar cuenta de un contexto histórico que se modificó radicalmente con la globalización (v. GLOBALIZACIÓN/MUNDIALIZACIÓN). Los parámetros de discusión deben ser, por lo tanto, redefinidos. En primer lugar, la noción está centrada en la idea de nación, cuando el proceso de globalización cuestiona precisamente esta capacidad de control y de autonomía del Estado-nación, que se ve debilitado frente a los flujos transnacionales (no es necesario postular el fin del Estado-nación para sustentar ese punto de vista). En segundo lugar, esta noción implica una clara delimitación entre centro y periferia. Pero, ¿tendría realmente sentido pensar la organización del mundo contemporáneo a partir de un centro? Ciertamente existen imperialismos en el seno de las relaciones internacionales (por ejemplo, la confrontación entre los Estados Unidos y México, marcada fuertemente por los intereses estadounidenses), pero la «totalidad» en cuestión difícilmente podría abarcar o confundirse con el proceso de globalización. Un *world system*, en términos de Wallerstein, posee una lógica distinta respecto de la regionalidad de los imperialismos. En tercer lugar, presupone una clara dicotomía entre lo autóctono y lo alienígena, pues lo nacional y lo extranjero estarían circunscritos a fronteras muy bien delimitadas. Principio que se ve contradicho por el cuadro actual, cuando la propia noción de espacio, de fronteras, de territorio, se modifica con la modernidad-mundo (Ortiz, R., 1998). Es menester recordar que el concepto poseía una dimensión ideológico-cultural anclada en la fe y en la idealización del progreso. Se desprendía de ahí la plausibilidad de la idea de «misión civilizatoria». Esta representación ideológica se encuentra, sin embargo, completamente desacreditada frente a un sinnúmero de fracasos de intentos desarrollistas, el panorama de penuria existente en el África negra, el surgimiento de un importante debate sobre medio ambiente, riesgos ecológicos, posibilidad de confrontación nuclear. El comienzo del siglo XXI es mucho menos optimista de lo que fue el final del siglo XIX, cuando el ideal civilizatorio se revestía de un aura prácticamente incuestionable.

Desde una perspectiva cultural, los cambios también son considerables. La hegemonía nor-

teamericana, empíricamente comprobada en las décadas anteriores, se halla desafiada por el surgimiento de nuevos centros regionales (China, Japón, la Comunidad Europea), lo que tiene consecuencias directas en la esfera de la cultura. La transnacionalización de la oferta de productos y del consumo modifica completamente el panorama heredado de las décadas de 1960 y 1970, cuando la televisión era una «vía de mano única» que promovía inequívocamente la hegemonía norteamericana. Los estudios realizados en la década de 1990 muestran que tanto en Europa como en Asia se impone la diversidad en la programación (Sepstrup y Goonasekera, 1995). Diversidad facilitada por el progreso técnico de las transmisiones por satélite y por cable que traspasa las fronteras nacionales. En lo que concierne a la penetración de los programas norteamericanos, en toda Europa, en Asia y en diversos países de América latina se observa incluso que durante los horarios de mayor audiencia predominan en esos países los programas producidos en cada nación (noticieros, series, tipos diversos de ficción dramática). Frente al fortalecimiento del mercado audiovisual interno, frente al crecimiento del consumo de dramaturgias nacionales, las series producidas en los Estados Unidos pierden espacio en las empresas televisivas y audiencia en el público. Otro ejemplo proviene de las industrias fonográficas. A pesar de la oligopolización creciente, a pesar de que el mercado mundial está dominado por pocas corporaciones (Odeon/EMI, Polydor/Phonogram, Bertelsmann/Ariola/RCA, CBS Discos/Sony, Time-Warner/WEA/Toshiba/Continental), la explotación comercial de la música popular se encuentra volcada hacia los gustos nacionales, lo cual significa que las grandes corporaciones «piensan globalmente pero actúan localmente», quebrando así la relación inmediata multinacional = cultura norteamericana, supuesta en el debate anterior. Por otro lado, al transformarse en transnacionales, las multinacionales de la cultura pierden cada vez más los vínculos con sus países de origen (es el caso de los estudios de Hollywood adquiridos por empresas europeas y japonesas). Se rompe así la relación antes propuesta: propiedad de los medios de comunicación = poder nacional. Los grandes conglomerados, a través

de las megafusiones de sectores afines (cine, prensa, edición de libros, producción de CD), procuran actuar de manera sinérgica, haciendo que cada uno de esos ramos se dinamice recíprocamente (Barnet y Cavanagh, 1994). En verdad, la forma «conglomerado», que supera holgadamente los intereses nacionales, fue la manera hallada por las grandes transnacionales para operar de forma más eficiente y lucrativa en el mercado global (Ford, 1999). Finalmente, el proceso de mundialización de la cultura hace que un conjunto de bienes y de expresiones simbólicas se desterritorialicen y dejen de definirse a partir de sus raíces nacionales. Ídolos de la música pop, viajes de turismo, formas de alimentación, símbolos publicitarios, filmes, programas de televisión son hoy parte de una cultura y de un imaginario mundializado, no compartido por todos, pero sí por una porción significativa de grupos sociales del planeta.

Sin embargo, la reflexión sobre el imperialismo cultural no deja de ser sugestiva. Ella nos enseña que las categorías de análisis de las ciencias sociales están siempre marcadas por la historicidad. Lejos de ser universales, o sea, permanentes, su validez depende de las situaciones concretas con las que se vinculan. Las transformaciones del objeto sociológico, esto es, la lectura interpretativa de la realidad, exige por lo tanto la elaboración de nuevas categorías de pensamiento. Pensar el imperialismo es también una forma de esclarecer mejor la historia de la propia globalización, entendiéndola no sólo como una ruptura en relación con el pasado, como una divisoria de aguas, sino como un proceso histórico cuyos orígenes se remontan a períodos anteriores. Sin ninguna duda, la expansión económica del capitalismo durante el siglo XIX y de las industrias culturales en el siglo XX contribuyeron de forma definitiva al surgimiento de patrones mundializados, desde el comercio, la alimentación, la vestimenta, hasta formas de dramaturgia cinematográfica y televisiva. Finalmente, el tema del imperialismo nos enfrenta con la cuestión del poder, dimensión que de ninguna manera puede ser tomada con negligencia en el contexto de una «sociedad global». El problema es saber cómo pensar las jerarquías sociales (v. JERARQUÍAS CULTURALES Y JERARQUÍAS SOCIALES) y las desi-

gualdades en un mundo descentrado en el cual las naciones ya no detentan la capacidad de dominio y soberanía de que disfrutaban en la «era del imperialismo» y de los «proyectos nacionales».

Lecturas sugeridas

- BALANDIER, Georges (1951), «La situation coloniale: approche théorique», en *Cahiers Internationaux de Sociologie*, No. XI.
- BELTRÁN, Luis Ramiro y FOX DE CORDONA, Elizabeth (1980), *Comunicación dominada: Estados Unidos en los medios de América Latina*, México, Nueva Imagen.
- KOEBNER, Richard y DAN SCHMIDT, Helmut (1964), *Imperialism: the Story and Significance of a Political World: 1840-1960*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SARTRE, Jean Paul (1956), «Le colonialisme est un système», *Les Temps Modernes*, n° 123, marzo-abril.
- TOMLINSON, John (1994), *Cultural Imperialism*, Londres, Pinter Publishers.

Renato Ortiz

INDUSTRIAS CULTURALES

El campo de las tecnologías comunicacionales y mediáticas que concluyeron por configurar lo que hoy llamamos *industrias culturales* nació y se desarrolló por sucesivas agregaciones, sin la presencia correlativa de un esfuerzo teórico y crítico que reflexionase sobre sus cualidades y posibles deméritos. Con la excepción del fundacional «Manifiesto del Séptimo Arte», esbozado por Ricciotto Canudo hacia 1911 como exposición doctrinaria de la oposición cine/teatro, fueron relativamente tardías las aportaciones críticas sobre los utilajes de la tecnología mediática, si exceptuamos, en el contexto de mediados del siglo XIX, algunas fragmentarias opiniones de Marx sobre la prensa y la literatura folletinesca.

En líneas generales, el pensamiento marxista tendió a establecer complejas mediaciones entre el modo de producción y la vida social e intelectual, en un entramado que se fue enriqueciendo, y a veces distorsionando, al impulso de pensadores y corrientes influyentes como Antonio Gramsci, Plejanov, el peruano Mariá-

tegui, los formalistas rusos, el realismo socialista pregonado por Zdanov durante la era stalinista, etcétera.

Dentro de esta vertiente corresponde destacar, por su riqueza teórica, el pensamiento fuertemente crítico en relación con los medios de científicos de la Escuela de Frankfurt, como Horkheimer, Adorno, Benjamin, Marcuse y otros, tributarios en su mayoría de una lectura particular del pensamiento marxista y de sus derivaciones y polémicas en el marco de la Europa de la década de 1920.

La mirada sobre las nacientes *industrias culturales* no se limitó a lo aportado por el campo marxista. La influencia de pensadores con otra orientación, como Mannheim y Max Weber, contribuyó a delinear un pensamiento de interrelaciones funcionalistas con gran arraigo en los ambientes universitarios y académicos norteamericanos. La corriente estadounidense se especializó en su momento en la realización de investigaciones cuantitativas sobre características, ubicación y hábitos de consumo de las audiencias, si bien no desdeñó la línea cualitativa de los efectos, como lo testimonian trabajos contemporáneos de Joseph T. Klapper, Herbert Blumer, Wilbur Schramm, David M. White, Bernard Berelson, etcétera.

Debe añadirse a este panorama la peculiar reflexión de un atípico pensador de lo mediático como el canadiense Marshall McLuhan, iniciada en la década de 1960 con sus célebres *tesis-slogan* expuestas en libros como *La Galaxia Gutenberg* y *Comprender los medios*, entre ellas la que afirmaba que «el medio es el mensaje», esto es, que «el *medium* determina los modos de percepción», transformada luego en el enunciado o variante-contraste «el medio es el mensaje» (1967). McLuhan, por su parte, estableció una suerte de nueva calificación «calórica» de los medios, divididos en *cálidos* (el papel, la fotografía, la imprenta, el gramófono, el diario y el cine) y *fríos* (la xilografía, el teléfono, la televisión).

Por sus aportes renovadores corresponde ubicar en el campo reflexivo y crítico los trabajos de estudiosos de los fenómenos mediáticos como los franceses Edgar Morin, Joffre Dumazedier y Armand Mattelart, y los italianos Umberto Eco y Gillo Dorfles.

Si las *industrias culturales* —como la prensa, el cine, la radio y la televisión— eran por excelencia «industrias sin chimeneas» que superaban el clásico escenario fabril del siglo XIX europeo, el nuevo sesgo de las cosas fue acentuando el carácter ya anacrónico de la expresión, al tiempo que exaltaba la creciente preeminencia de materiales de valor ínfimo y existencia prácticamente inagotable, como el silicio, decisivamente presente en la elaboración de insumos electrónicos e informáticos básicos. Al mismo tiempo, el sostenido y novedoso crecimiento de los campos de la genética, la biología orientada al campo de la producción terapéutica y alimentaria, la clonación, las fibras ópticas de alta conductividad y velocidad, la programación de juegos electrónicos, las ofertas cibernéticas de música, arte y literatura y otros servicios que han concluido por dimensionar, a escala planetaria, un mercado virtual de proporciones y alcances prácticamente ilimitados.

El universo del cine digital, la música en MP3, los *bookmarks*, el envío de *e-fax*, la holografía, las agendas, los *wallpapers* y salvapantallas, la visualización y procesamiento de fotografías, o los programas, entre otros servicios accesibles y de costo cero o progresivamente decreciente (con excepción del costo ineludible de la llamada telefónica), suman en la actualidad una cuarentena de servicios ofrecidos en la Web.

Incluso el problema de la limitada capacidad del disco rígido para almacenar información tiene en la actualidad una solución providencial: la posibilidad de recurrir a los «cofres virtuales» de Internet, que brindan espacio para almacenar materiales con resguardo de la confidencialidad, una de las grandes incógnitas de etapas tecnológicas anteriores. Puede decirse que hoy esta batería tecnocrónica inundó tanto el campo de la vida científica, estratégica y financiera como el ámbito de la vida hogareña, creando y gestionando un cúmulo de posibilidades operativas hasta hace pocas décadas inédito o sólo planteado en términos de potencialidad tecnológica.

Hacia la década de 1980, autores como Toffler, Escarpit, Masuda, Simon o Brzezinski pronosticaron la inminencia de una era postindus-

trial, informática y neocivilizatoria que tramaba sus propuestas sobre la irrupción de un nuevo orden mundial, rediseñado por la volatilización del campo socialista y por las herramientas de las novísimas tecnologías electrónicas. Un avance (o una utopía) cuyas realizaciones están todavía en proceso y sólo pueden permitirnos evaluaciones conjeturales, a la luz de hechos que confirman o corrigen (y ajustan) los vaticinios mencionados.

Creatividad intelectual potenciada, pléthora de conocimientos sistematizados y disponibles, junto con otros aportes, son todavía logros en esbozo, asediados por las fantasías distópicas del control policial, los aspectos negativos de la globalización, la tecnologización del poder y la política, la exacerbación del individualismo y del racismo, la existencia de marcados desequilibrios en el campo internacional y otros fantasmas de lo indeseable que parecen relativizar, contra lo previsto o pronosticado desde el ala más optimista de los gurúes y expertos señalados, la imagen de una futura sociedad democrática, pluralista, humanizada y distributiva.

Un logro genético de proyecciones imprevisibles, como la clonación, pasa de ocupar un rango elevado en el plano de lo *deseable*, a convertirse en una amenaza potencial, en especial cuando se realiza el pasaje de la genómica del siglo XX a la proteómica del siglo XXI, esto es: el pasaje de un sistema teórico aparentemente concluso a otro todavía abierto y cargado de incertidumbres científicas, éticas y filosóficas. ¿Es lícito, por ejemplo, despertar expectativas terapéuticas sobrevaloradas, o conviene mantener una circunspección cautelosa sobre estos tópicos? O bien, ya en los límites de lo ético: ¿es aceptable la explotación privada de ciertos saberes genéticos por el solo hecho de haberlos patentado, o existe alguna limitación, algún grado de prudencia a tener en cuenta frente a la ignorancia actual sobre los posibles efectos futuros de tales manipulaciones? Estos y otros interrogantes similares son en la actualidad temas de agenda de debates públicos y privados, en este reformulado campo de unas industrias culturales que han rediseñado sus territorios y sus mismas problemáticas.

En los planos jurídico y constitucional cabe anotar, como novedad de estos nuevos tiempos,