

336-4-30

Oscar Blanco • Marcela Domine
Marcelo Gómez • Adriana Imperatore
Alicia Montes • Mariel Soriente

008

bajo la dirección de
Ana María Zubieta

Cultura popular y cultura de masas

Conceptos, recorridos y polémicas

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas



PAIDÓS

Buenos Aires
Barcelona
México

Los autores	11
Presentación, Ana María Zubieta	13
Introducción, Oscar Blanco	17

Primera parte
CULTURA POPULAR

I. Perspectivas fundantes y otros estudios

La cultura popular y la inversión de lo establecido:	27
la perspectiva teórica	27
El carnaval y la cultura no oficial	27
Críticas a las formulaciones de Bajtin	28
Circularidad y parodia	30
La visión histórica	32
El problema de las fuentes y los diversos métodos de acceso ..	32
Cultura y subcultura	34
Lo popular y la posibilidad de una crítica política	37
El concepto de hegemonía	37
Hegemonía y cultura popular	40
Una semiótica de la cultura a partir de lo popular	42
El caso Menocchio	42
Circularidad y apropiación	45
Cultura popular y oralidad	47
El fundamento antropológico del análisis cultural	50
Definición semiótica de cultura	50
La cultura como texto	53

317749

Cubierta de Gustavo Maeri

Ia. edición, 2000

La reproducción total o parcial de este libro, en cualquier forma que sea, idéntica o modificada, escrita a máquina, por el sistema "multigraph", mimeógrafo, impreso por fotocopia, reproducción, etc., no autorizada por los editores, viola derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

© 2000 de todas las ediciones

Editorial Paidós SAICF

Defensa 599, Buenos Aires

e-mail: paidosliterario@ciudad.com.ar

Ediciones Paidós Ibérica SA

Mariano Cubi 92, Barcelona

Editorial Paidós Mexicana SA

Rubén Darío 118, México D.F.

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

Impreso en MPS
Santiago del Estero 338, Lanús, en mayo de 2000

ISBN 950-12-2712-X

Lo popular es político. El manifiesto teórico de Bollème ...	57
La noción de pueblo	57
Escritura y lugar de enunciación	57
La representación: el "caso" Simone Weil	59
De la representación a la presentación o performatividad ..	60
II. Actualizaciones y derivaciones teóricas fundamentales	
Pensar las prácticas como interacción cultural	65
El debate historiográfico	65
La Biblioteca Azul y la cultura popular durante el Antiguo Régimen	67
Lo popular, un juego de espejos dentro del campo cultural	70
La utilidad del concepto de campo	70
Tácticas de la vida cotidiana y cultura popular	76
Una efervescente inventiva	76
La táctica allí donde no hay estrategia posible	79
Territorio y tiempo: lugar y no lugar	83
Ciudad y barrio: espacios, identidades, utopías y fantasmas	91
El eco de las voces	95
La perspectiva sociológica puesta en cuestión. Miserabilismo y populismo	98
Segunda parte	
EL TERCERO EN DISCORDIA: ENTRE LA CULTURA DE MASAS Y LA CULTURA PROLETARIA	
Cultura de masas e industria cultural.....	117
La Escuela de Frankfurt: Max Horkheimer y Theodor Adorno	118
El otro Frankfurt: Walter Benjamin	121
Los integrados y la encrucijada de Eco	124
Versión Vattimo	127
Péndulo	129
Cultura de masas y crítica cultural: el debate entre los teóricos estadounidenses	130
Los unos y los otros	132
Los estudios culturales ingleses	141
Bases para la fundación de los estudios culturales	141
Una crítica desde los medios: la construcción del consenso y del efecto de realidad	150

La vertiente histórica de los estudios culturales	165
Hacia un concepto cultural de clase social	167
Cultura popular/Cultura de masas: perspectivas teóricas actuales en los Estados Unidos	191
Los autistas	192
Los críticos de la crítica	194
Los eclécticos	199
Las posiciones en acción	201
Bajo la mirada histórica	209

Tercera parte

EL ESCENARIO CAMBIA LA MIRADA: ALGUNOS ANÁLISIS DE LO POPULAR Y LO MASIVO EN LATINOAMÉRICA

Lo popular a través del tamiz de la transculturación	213
Recorte y armado del objeto	214
El concepto de transculturación	215
Una nueva visión del mito	217
Barrio, sujetos e historia	219
Mediación y prácticas culturales	220
Dos enfoques	222
Cultura popular: un abanico de mediaciones hacia la cultura de masas	224
De la transparencia de los mensajes a la opacidad de los discursos	225
De lo popular folclorizado al espesor masivo de lo urbano y de la comunicación como asunto de medios a la cultura como espacio de identidades	226
Del arte popular y las utopías a las culturas híbridas y el consumo	230
Cultura urbana: estudios y crónicas	256
Lo popular como dimensión de la máquina cultural	273
Bibliografía	291

Oscar Blanco es profesor y licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires, y docente en las cátedras de Teoría Literaria II y Teoría Literaria III de la Facultad de Filosofía y Letras de dicha universidad y de la cátedra de Semiólogía del Ciclo Básico Común. Participa como investigador en el proyecto "Centros y márgenes, recorridos y viajes: representaciones del espacio en literatura", que dirige la doctora Ana María Zubieta, y en el proyecto "La forma ensayo en la constitución de la discursividad social en Argentina", que dirige el doctor Nicolás Rosa. Ha publicado capítulos en los libros *Los significantes del consumo* (1993) y *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria argentina* (1999), y artículos en revistas como *Espacios* (de la Facultad de Filosofía y Letras) y *Tramas*.

Marcela Domínguez es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente en la cátedra de Teoría Literaria II de la Facultad de Filosofía y Letras de dicha universidad. Participa como investigadora en el proyecto "Centros y márgenes, recorridos y viajes: representaciones del espacio en literatura". Ha escrito artículos de crítica literaria para diversas publicaciones. *Boletín de la Facultad de Filosofía y Letras*

Marcelo José Gómez es egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y profesor en enseñanza primaria del "Instituto de Enseñanza Superior Próspero Alemán" y el "Normal n° 5". Ha realizado y continúa realizando trabajos de investigación dentro del programa de subsidios UBACyT y colabora en la revista de crítica textual y filológica *Inchilil*. Es adscripto a la cátedra de Teoría Literaria II de la Universidad de Buenos Aires.

Adriana Imperatore es profesora y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente en la cátedra de Teoría Literaria II de la Facultad de Filosofía y Letras de dicha universidad. Participa como investigadora en el proyecto "Centros y márgenes, recorridos y viajes: representaciones del espacio en literatura". Ha publicado un artículo en el libro *Letrados iletrados*, que reúne trabajos de crítica literaria en torno a la cultura popular.

Alicia Montes es egresada de la Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador, donde se ha desempeñado como docente de Literatura Argentina del Siglo XX y Literatura Contemporánea. Es autora de textos didácticos como *Literatura española*, *Literatura argentina e iberoamericana*, *Los juegos del lenguaje*, *El viejo oficio de contar historias* y *La literatura: un diálogo con el texto* y de artículos de investigación. Actualmente se desempeña como consultora en el área de Lengua y Literatura, examinadora asistente de Literatura Mundial en la Organización de Bachillerato Internacional y adscripta a la cátedra de Teoría Literaria II de la Universidad de Buenos Aires.

Mariel Soriente es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Terminó de cursar la Maestría en Análisis del Discurso de la UBA. Es docente de la materia Taller de Expresión I de la carrera de Ciencias de la Comunicación en esa misma universidad. Participa como investigadora en el proyecto "Centros y márgenes, recorridos y viajes: representaciones del espacio en literatura". Es adscripta a la cátedra de Gramática y de Teoría Literaria II de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha dado cursos de capacitación en la Universidad de Lanús a docentes del área de Lengua y Literatura. Publicó artículos en la revista *Espacios* y en otros medios.

Bárbara Belloc es poeta, traductora e investigadora. Se graduó como directora de cine (INCAA, 1991) y es licenciada en Letras (UBA, 1997). Publicó los libros de poesía *Bla* (1992), *Sentimental journey* (1995), *Ambición de las flores* (1997) e *Ira* (1999, ganador de un subsidio a la creación artística 1998 por la Fundación Antorchas). Publicó, también, el ensayo *Tribus porteñas* (1998).

Alejandra Valente se dedica a la crítica literaria y a la docencia. Ha publicado trabajos sobre Roberto Arlt, Osvaldo Lamborghini, Rodolfo Walsh y Osvaldo Soriano. Actualmente está preparando una biografía literaria de Osvaldo Lamborghini.

Cuando ya hace algunos años diseñamos nuestro proyecto de investigación, el propósito inicial fue trabajar las *apropiaciones* y *representaciones de lo popular en literatura*. Entonces, algo antes o quizá un poco después, supimos que debíamos encarar, para lograrlo, un objeto proteico: *la cultura popular* y su fabulosa bibliografía; así, comenzó una etapa prolongada de estudio, cuyos pasos y momentos pueden sintetizarse del siguiente modo:

1. Conocimiento e indagación de las propuestas de autores *clásicos*.
2. Reconocimiento y puesta en relación de *conceptos* y *categorías* fundamentales.
3. Abordaje de las *diferentes perspectivas, saberes y enfoques* desde donde se teorizaron los fenómenos de cultura popular.
4. Estudio de las teorías referidas a la *cultura de masas* y del vínculo problemático con la cultura popular.
5. Discusión de los *matices políticos* implícitos o explícitos de los textos o autores en cuestión y un particular énfasis en los reelaborados en o sobre América latina.

Este libro es el testimonio de ese recorrido y su finalidad es proponer, pues, una lectura de lo que hemos considerado los *conceptos clave*, los *autores canónicos* y los *problemas centrales de la cultura popular y la cultura de masas*, con la intención manifiesta de ser *introducción, guía, libro de consulta o mapa* para quienes quieran empezar a hacer el mismo viaje, pero es también *una forma de poner en circulación* el trabajo académico de docentes e investigadores, es un

y sesenta tuvo lugar en los Estados Unidos en torno a la *sociedad de masas*, en el que se destacaron los nombres de Dwight MacDonald y Daniel Bell, así como las perspectivas teóricas actuales también en los Estados Unidos.

En esta segunda parte adquiere particular interés la referencia a los *estudios culturales* de la Escuela de Birmingham surgidos de la insatisfacción respecto de otras disciplinas y alumbrados cuando la articulación de raza, género y clase se tornó un problema teórico acuciante. La actualidad e importancia de los estudios culturales les convocan a leer los trabajos de autores como Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward Thompson o Stuart Hall.

Por último, la tercera parte incorpora los trabajos que abordan los fenómenos de cultura popular en América latina, empezando por la referencia al concepto de *trasculturación* y a la obra de Ángel Rama, y continuando con los estudios de Luis Alberto Romero, Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini, Carlos Monsiváis y Beatriz Sarlo. En ellos recobra todo su impacto la elección de los objetos sobre los que recaen los análisis—por ejemplo, la ciudad de México en los textos de Monsiváis, que no sólo brillan por la sagacidad de la mirada sino también por su deslumbrante escritura plena de humor e ironía—y, sobre todo, porque a partir de ellos se abre la posibilidad concreta de pensar desde acá, desde nosotros, de qué hablamos cuando hablamos de lo popular, con qué instrumentos se lo hace y cuáles son o pueden ser las implicaciones políticas que tales estudios conllevan.

Merece destacarse especialmente la labor de coordinación de reuniones, materiales, entregas, llevada a cabo por Oscar Blanco, el indispensable sostén de la asistencia técnica de Adriana Imperatore, la corrección de escritura realizada por Marcela Domínguez y la colaboración inicial de Bárbara Belloc y Alejandra Valente.

POTER, HENRY

ANA MARÍA ZUBIETA

modo de *difusión del saber* en el que la *explicación* y la *accesibilidad* ocupan un lugar preeminente.

La primera parte del trabajo procura una aproximación a la cultura popular, que contempla su enraizamiento—contestatario, contraoficial, cultura de resistencia o no tanto—y analiza la importancia decisiva de la figura del *letrado*, quien restituye lo que quizá sea el problema crucial, el lugar de lucha y de selección de todos los fenómenos de cultura popular: la *jerga* *alto/bajo*, con todo lo que ella puede abarcar y todo lo que a partir de ella entra en discusión: el *poder*, la *hegemonía*, los *conflictos*, las *clases sociales*, las *subjetividades* y las *subalternidades*, las *inclusiones*, las *exclusiones*, los *centros*, los *margenes* o la *periferia*, la *barra* o la *circunvalación*, la *apropiación* (o los procesos de apropiación) y la *violencia simbólica*, la *oralidad*, las *voces del pueblo* y su *registro*. En fin, las prácticas, los sentidos y los placeres propios de las formaciones sociales de los que tienen poder o carecen de él (entendida la distancia cultural como concepto accesible de múltiples entradas).

Sin embargo, es casi imposible acudir a estos conceptos, usarlos, sin recordar los estudios de los *clásicos* que permiten no sólo conocer, obviamente, distintas aproximaciones, complementarias u opuestas, sino también entender dos cuestiones primordiales: qué se entiende por *cultura* y, especialmente, dónde localizan la cultura popular o qué leen cuando ellos ofrecen sus teorías de lo popular. Así, Mijail Bajín a partir de *Gargantua y Pantagruel* de Rabelais, es decir, a partir de la obra de un letrado, construye su propia versión de la cultura popular; singularmente diferente de lo que hará Carlo Ginzburg en *El queso y los gusanos*, quien presta atención al caso del molinero Menocchio, mientras que Roger Chartier le da importancia a la circulación de los libritos de la Biblioteca Azul, y Michel de Certeau busca, piensa la cultura en los recorridos de la vida cotidiana, en las tácticas de aquellos que no tienen un lugar propio. Y no olvidamos las reflexiones pioneras de Antonio Gramsci.

La segunda parte supone un trayecto que se inicia con el concepto inevitable de *industria cultural* remitiéndolo a las características de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. Asimismo, se analizan los conceptos de *alienación* y *manipulación* y se da cuenta de las polémicas, de las posiciones antagónicas y del intento de superación de dicho concepto. Aparecen entonces convocados desde Theodor Adorno y Max Horkheimer, a Walter Benjamin, Umberto Eco y sus célebres apocalípticos e integrados, y Gianni Vattimo, sin dejar de registrar el debate que en los años cincuenta

El estudio del problema de la cultura popular implica, ante todo, una toma de posición. Porque si bien hay cierto acuerdo sobre cuáles son las aproximaciones fundamentales a esta problemática –el estudio de la *cultura popular* cuenta hoy con sus clásicos, o al menos, todo texto crítico que trate dicho asunto coloca en el centro de su bibliografía una serie de trabajos teóricos como los de Bajtin, Burke, Gramsci, Bollème, Ginzburg, y no puede menos que comentarlos, criticarlos o mencionarlos–, no ocurre lo mismo con las categorías teóricas fundamentales que se usaron y se usan para pensar la cultura popular. Y esto es así porque distintas perspectivas teóricas, abrevándose en los mismos trabajos clásicos ya mencionados, han recortado distintas categorías que consideran centrales, o porque incluso en torno a ellas han tenido lugar y se siguen produciendo distintas interpretaciones que instalan periódicas polémicas.

Ante tal perspectiva surgen dos alternativas posibles: *se historizan* dichas categorías¹ o se toma una decisión que implica una *toma de posición*, es decir, se recorta, dentro del espectro existente de herramientas para el abordaje de la problemática focalizada, una serie de ellas y se sostiene que las elegidas son las categorías centrales con tal o cual significación e interpretación, lo cual trae aparejado, por consiguiente, el recorte de un objeto y el planteamiento

1. Aunque concordamos con esta práctica, advertimos que en el presente relevamiento teórico priorizamos la puesta en diálogo de las categorías, sus distintos usos y las polémicas en torno a ellas. El establecimiento de una férrea diacronía excedería los marcos de este trabajo.

de una serie de problemas que se consideraran centrales y fundamen-
tales de la cuestión cultura popular. Entonces, priorizar algunas
categorías de análisis sobre la cultura popular y desear o no usar
otras, presupone una definición, la constitución de un campo pro-
blemático, y delinear toda una postura frente al problema de la cul-
tura popular, en la medida en que se va a adoptar un punto de vista
que permitirá tanto iluminar un costado del asunto como, al mis-
mo tiempo e inevitablemente, instaurar la penumbra y hasta la
oscuridad en otro sector.)

Dichos desacuerdos iniciales indican que el campo de la pro-
blemática de la cultura popular no es algo concluido y terminado
sino que se halla en pleno proceso de revisión, y por lo tanto resul-
ta una zona todavía en disputa. Por eso es necesario establecer un
horizonte desde donde anclar la perspectiva de análisis, ya que el
gran arco de las perspectivas que pretenden su abordaje constituye
un indicio y una pista de la complejidad de la problemática de lo
popular. Estas perspectivas van desde los extremos de, por un lado,
definir la cultura popular en términos de ausencia de opción, de
conjunto indiferenciado de carencias, de exclusión, en síntesis,
como un silencio tensionante y acusador –el silencio de la desgra-
cia de los que no tienen (y porque otros tienen)–, a, por otro lado,
aquellas perspectivas que se preguntan si la cultura popular existe,

Una cita de Burke puede servirnos para aproximarnos a la cues-
tión de la cultura popular: "Si todos los miembros de una sociedad
dada tuvieran la misma cultura, no sería necesario utilizar el término
cultura popular" (Burke [1978] 1991, p. 61). Algo fundante, enton-
ces: una misma sociedad y más de una cultura. Y para tomar lo clási-
co, digamos dos. Dos tradiciones culturales: la gran tradición de la
"magna" cultura de unos pocos insituidos y la "pequeña" tradición
cultural del resto. Una parecería que tiene una excesiva visibilidad y
exhibición (casi ostentosa) y, la otra, la poca visibilidad de los grises o
"alta" y "baja" cultura, en donde cultura es el término sin definir. Otra
vez la doble opción: historizar el concepto de cultura o tomar una
posición adoptando una interpretación. Historizar –ya lo advertimos
antes–, si bien es lo deseable, excede los marcos del presente trabajo,
(por lo tanto concordaremos, en un principio, con la propuesta de
Ginzburg [1982], que proviene de la antropología cultural. Según esta
concepción, por cultura debe entenderse un complejo tejido de ideas,
sentimientos, fantasías y aspiraciones, un conjunto de creencias y pa-
trones de comportamiento.)

De alguna manera, todas las perspectivas en torno al problema
de la cultura popular se pasan en la jerarquía alta/baja cultura,
aunque más no sea para discutirla. Después se dan distintos nom-
bres para designar ambos elementos constitutivos del esquema je-
rárquico, donde, por supuesto, las distintas nominaciones implican
diferentes posiciones teóricas: cultura de elite, cultura oficial, cla-
se hegemónica, etcétera, por un lado; cultura popular, cultura no
oficial, clase subalterna, etcétera, por otro. Luego dichos elemen-
tos se fracturan y se descomponen. Lo que constituye ambos tér-
minos, lo alto y lo bajo, no es lo homogéneo sino lo heterogéneo,
no es la unidad sino lo múltiple.
(También se ven las distintas relaciones entre los dos elementos:
dominación, resistencia, circulación, interacción, intercambio mutuo,
etc. Más tarde se piensan y se fracturan los límites precisos entre am-
bos elementos. Los límites se vuelven difusos; hay que concentrar-
se, entonces, en las conexiones. Y finalmente, incluso, se rompe el
binarismo inicial al incluir una terceridad: la cultura de masas.)

Podríamos decir que esa secuencia sobre el esquema jerárqui-
co de alta y baja cultura es una coordenada desde donde construir
un horizonte a partir del cual anclar una perspectiva teórica sobre
el problema de la cultura popular. La otra coordenada consiste en
ubicar una secuencia histórica que ha sido construida por los estu-
dios sobre la cultura popular. Nuevamente, una cita de Burke pue-
de ayudarnos al respecto: "El concepto de popular tuvo una suerte
de transformación histórica: desde lo popular como propiedad del pue-
blo (lo que es propio del pueblo), a lo hecho para el pueblo, a lo con-
sumido por el pueblo" (Burke [1978] 1991).
Quizá puedan establecerse desde allí tres momentos distintos
de los estudios de la cultura popular, es decir, cómo fue pensada la
cultura popular, o cómo fue construida como objeto:

- Un primer momento, *precapitalista*, que fue visto, en gene-
ral, como una instancia de cierto auge de la cultura popu-
lar.
- Un segundo momento que implica el *advenimiento del capi-
talismo* y todo lo que trae aparejado: los procesos de in-
dustrialización, la modernidad, la revolución burguesa, la
construcción de la nación moderna, los nacionalismos y el
estado moderno. Este segundo momento se piensa, en ge-
neral, como una instancia de retrada de la cultura popular por par-
te de la elite letrada: la cultura popular instalada como suje-

to para la construcción de las identidades nacionales. El movimiento romántico en las artes y la apropiación de la producción del campo popular (por ejemplo, las canciones de marineros en Coleridge), en suma, la relación entre literatura popular y la(s) literatura(s) nacional(es).

- Y un tercer momento, en un *estado avanzado del capitalismo*, donde los medios masivos de comunicación (*mass media*) y la cultura de masas erosionan los límites de las culturas nacionales aunque sin hacerlas desaparecer, pero produciendo, en ellas, profundas transformaciones. Procesos de hibridación, mestizaje, etcétera, entre tres elementos: cultura popular, cultura de masas y cultura de elite. Se abre un fuerte debate entre lo que se dio en llamar “apocalípticos” e “integrados” ante los nuevos medios de comunicación masiva; por otro lado, también se discute sobre la supervivencia de lo popular o su absorción y/o fusión con la cultura de masas, o ante el nuevo estado de cosas, su transformación lisa y llana en cultura proletaria.

De este modo, los estudios sobre la cultura popular han pensado (y se han pensado) sobre esta secuencia histórica de tres momentos diferenciados y extendidos.

No obstante, los límites temporales y espaciales de los tres momentos no son precisos, varían de un espacio geográfico a otro, piénsese en las diferencias entre Europa o América, por ejemplo. No se puede establecer una coincidencia cronológica; en el decir de Beatriz Sarlo, este desfase se traduciría como una no contemporaneidad de lo sincrónico.²

Sobre estas dos coordenadas como horizonte, pensamos lo que sigue como una aproximación a la problemática de la cultura popular, abordando, en un principio, los textos teóricos considerados ya clásicos sobre la cuestión. Se encuentran, en primer término, aquellas posturas teóricas que establecieron en torno a lo popular un campo de discusión y análisis, recortando objetos a través de categorías y conceptos que colocaron a lo popular como problema en la encrucijada de distintas disciplinas. De algún modo, las perspectivas teóricas que instauraron Bajtin, Burke, Gramsci, Ginzburg, Geertz y Bollème se han convertido en clásicos para

pensar las implicancias de tratar con un objeto teórico, a veces inabordable, como la cultura popular. Perspectivas fundamentales (por lo fundante), entonces, que permiten visualizar algunas categorías consideradas principales y que fueron usadas para pensar la cultura popular; y el intento, además, de hacerlas dialogar entre sí.

Una serie de problemas y conceptos que con sus transformaciones y distintas interpretaciones llegan hasta la reflexión actual de los estudios sobre la *cultura popular*. Prueba de ello, a continuación intentamos dar cuenta de algunas derivaciones teóricas que consideramos centrales en la actualización de la cuestión. Se enmarcan allí las posturas que en la última década han actualizado el debate en relación con lo popular, más allá de los corsés disciplinares, y han puesto a esta cuestión en el centro de lo que se ha dado en llamar, posteriormente, *crítica cultural* (a pesar de que muchos de estos estudios no se han pensado a sí mismos como fundadores de esta perspectiva teórica). En esto consistirá el primer bloque de nuestro trabajo.

Un segundo bloque se encargará de centrarse en el problema de la cultura de masas y su relación con la cultura popular, los debates y polémicas que trajo aparejada la irrupción de este tercer término en la cuestión de lo popular, hasta operar, incluso, transformaciones en la propia denominación con la aparición de categorías como cultura proletaria o *working class* en el caso de los estudios culturales ingleses.

Finalmente, en un tercer bloque consignamos algunos casos de análisis de *lo popular* y de *la cultura de masas* en Latinoamérica, haciendo la salvedad de que sólo son algunos ejemplos que consideramos representativos de la cuestión en nuestro medio (que no pretenden ser exhaustivos) y que los incluimos a título de poder ofrecer una aproximación de la magnitud, de las diferencias y de las similitudes de la problemática en América latina con respecto a Europa o los Estados Unidos, que constituyen los dos bloques principales de este trabajo.

OSCAR BLANCO

2. Para ampliar este concepto, véase Marc Angenot: *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*.

Primera parte
CULTURA POPULAR

I
PERSPECTIVAS FUNDANTES
Y OTROS ESTUDIOS

La cultura popular y la inversión de lo establecido: La perspectiva teórica

El carnaval y la cultura no oficial

Cuando se estudia el tema de la cultura popular, suele tomarse como punto de partida el análisis que Mijail Bajtín ([1965] 1987) hizo sobre la obra de Rabelais, *Gargantua y Pantagruel*. Pensando este texto como una enciclopedia de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Bajtín sostiene que el uso que hace Rabelais de lo popular en la cultura letrada transgrede y resiste los cánones y reglas del arte literario vigente en ese momento, dado que se trata de un uso consciente de las posibilidades subversivas de lo popular para socavar, al menos, las jerarquías literarias.

A través del texto de Rabelais, Bajtín va a focalizar, entonces, la *cultura popular o no oficial*, opuesta a la *cultura oficial*. Estas dos culturas conforman una dualidad: por un lado, la cultura popular como una cultura milenaria, la cultura de la plaza pública, del humor popular, del cuerpo; y, en oposición a ésta, la cultura oficial, de tono serio, religioso y feudal. La cultura popular es, así, una cultura cómico-popular que tiene como lugar privilegiado de expresión el carnaval, al que Bajtín le atribuye una serie de rasgos constitutivos que le sirven particularmente para establecer un origen de la novela.

Desde esta perspectiva, la *cultura carnavalesca* expresa una visión de mundo, una cosmovisión del hombre y de las relaciones humanas deliberadamente diferente de la oficial. Se presenta como no religiosa, exterior a la cultura dominante de la Iglesia y su ordenamiento del mundo. Se desarrolla en un ámbito que es el de la fiesta en la plaza pública. Su lógica es la *inversión* de los valores, jerarquías,

normas y tabúes religiosos, políticos y morales establecidos, en tanto oposición al dogmatismo y seriedad de la cultura oficial. Una visión del mundo, del fluir destructor y regenerador al mismo tiempo. Muerte y resurrección, las sucesiones de las estaciones y los ciclos vitales y la renovación constante constituyen los aspectos esenciales de la fiesta del carnaval. Los excesos, el cuerpo, lo material son su marca. La lógica de las cosas al revés, la inversión, plantea la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Elabora, también, una lengua que le es propia.

La cultura popular, desde esta perspectiva, aparece como una cultura transgresiva integrada por prácticas discursivas y no discursivas. Un problema es que las prácticas discursivas son eminentemente orales. En el arte occidental, éstas sientan las bases del realismo grotesco que constituirán, después en el romanticismo, un canon grotesco que se opondrá al canon clásico.

Críticas a las formulaciones de Bajtin

Este abordaje de la cultura popular suscitó algunas críticas en teóricos posteriores, quienes no atribuyen al carnaval y a la inversión el mismo valor que Bajtin. Por el contrario, las críticas sustentadas sostienen que la inversión en realidad no es lo "otro" del sistema sino una parte de éste; que la carnavalización está contenida en el sistema que se pretende invertir. Es, efectivamente, su revés, pero como la contracara de una misma moneda. La transgresión, desde estas críticas, no sería oposición a la ley sino una forma de patentizarla, fundarla y fundamentarla (Foucault [1963] 1993).

{ P. Stallybrass y P. White (1986), al pasar revista a la postura bajtiniana, sostienen que si bien el carnaval era un vehículo para la protesta social, también era el método para disciplinar dicha protesta: la abolición de las jerarquías sólo es suspensión momentánea. Por otra parte, ven en la visión de Bajtin un elemento populista al adoptar una perspectiva mitológica que mistifica la fiesta y la feria en la plaza pública. Señalan, entonces, que podría sostenerse lo contrario a la posición de Bajtin: la fiesta y la feria en la plaza pública, lejos de ser un sitio privilegiado de la oposición simbólica a las jerarquías, fue, en realidad, una especie de espectáculo educativo que, como punto de intersección de diferentes culturas, se constituía en un espacio en donde se efectuaba la difusión de los valores cosmopolitas de los nuevos centros de producción.

Más allá de estas críticas, Bajtin considera que *Gargantúa y Pantagruel* es una obra perteneciente a la cultura alta, pero que se construye con la lógica de la cultura baja. Las fuentes que utiliza Rabelais son colectivas y no escritas. Bajtin dirá que Rabelais ha recogido refranes, proverbios, etcétera, "de la boca de la gente", según palabras de Michelet (historiador romántico no casualmente nombrado por Bajtin).¹ Rabelais se abreva en prácticas discursivas orales y adopta la visión de mundo y la lógica interna que implican la utilización de dichos materiales. En *Gargantúa y Pantagruel* se concentró esa cultura popular, pero también se hizo una interpretación de ella. Esta obra de Rabelais es la que permite comprender esa cultura cómico-popular que de otra manera, al ser oral, no se hubiera conservado, de no ser por las técnicas de conservación escritas de la cultura alta en Occidente.

Pero Bajtin también propone una *circulación* entre la cultura oficial y la cultura popular. La cultura popular opera una captura simbólica (imaginaria) sobre el letrado, para de esa forma irrumpir en la *cultura oficial*, y, por otro lado, las jerarquías, los valores, los ritos, etcétera, de la cultura oficial entran, mediante el mecanismo de la inversión y la ridiculización grotesca, en la *cultura popular*.

Entonces, si bien Bajtin propone una dicotomía cultural, también propone la circulación, la influencia recíproca entre *cultura alta y baja* (en términos bajtinianos: entre cultura popular y cultura oficial).

Desde esta perspectiva de aproximación al problema de la cultura popular, quedan planteadas dos cuestiones cruciales: por un lado, la *oralidad* de la cultura popular (sus fuentes orales) y, por otro, y en consecuencia, su conocimiento siempre indirecto por parte de la cultura alta y de los estudiosos del tema, que por fuerza pertenecen o están en su órbita. Parece que la visibilidad y el registro de la cultura popular dependen de la mediación de algún estamento de la cultura alta, un letrado -Rabelais, en este caso-, para que pueda ser reconocida su existencia.

Podríamos pensar, entonces, que subyace en Bajtin una concepción dicotómica, según la cual la *cultura popular* aparece como una "segunda cultura", "baja" con relación a una "alta", producto de la inversión de una cultura anterior o presupuesta. Es decir, la cultura popular se define en el seno de esta relación especular que la

1. Es importante recordar al respecto que el relato de la historia construido por Michelet tiene como protagonista central a la categoría de "pueblo".

relación de subordinación, puesto que supone que la forma parodiada es anterior.) (Es cierto que a la luz de otras posiciones, la visión de Bayón sobre la cultura popular puede resultar ingenua. Por ejemplo, Friedrich Nietzsche en *La genealogía de la moral* plantea que "la crueldad [y la violencia] constituye en alto grado la gran alegría festiva de la humanidad mas antigua, e incluso se halla añadida como ingrediente a casi todas sus alegrías". [...] No se sabía imaginar bodas principales, ni *fiestas populares* de gran estilo en que no hubiera ejecuciones, suplicios o por ejemplo un auto de fe". Y todavía más: "Ver sufrir produce bienestar, hacer sufrir, más bienes dar todavía. [...] Sin crueldad (y sin violencia) no hay fiesta" (Nietzsche [1887], 1987, pp. 75-76; el destacado es nuestro). Nietzsche puede considerar la participación de la violencia y la crueldad "como elementos festivos", como partes sustanciales de las fiestas populares y el carnaval.) También Burke —para quien el carnaval remite a un desorden institucional y quien también reflexiona sobre las ejecuciones públicas y su relación con la cultura popular— sostiene que los tres temas importantes en los carnavales eran la comida, el sexo y la violencia (Burke [1978], 1991).

relación de subordinación, puesto que supone que la forma parodiada es anterior.)

(Es cierto que a la luz de otras posiciones, la visión de Bayón sobre la cultura popular puede resultar ingenua. Por ejemplo, Friedrich Nietzsche en *La genealogía de la moral* plantea que "la crueldad [y la violencia] constituye en alto grado la gran alegría festiva de la humanidad mas antigua, e incluso se halla añadida como ingrediente a casi todas sus alegrías". [...] No se sabía imaginar bodas principales, ni *fiestas populares* de gran estilo en que no hubiera ejecuciones, suplicios o por ejemplo un auto de fe". Y todavía más: "Ver sufrir produce bienestar, hacer sufrir, más bienes tar todavía. [...] Sin crueldad (y sin violencia) no hay fiesta" (Nietzsche [1887], 1987, pp. 75-76; el destacado es nuestro). Nietzsche puede considerar la participación de la violencia y la crueldad "como elementos festivos", como partes sustanciales de las fiestas populares y el carnaval.)

También Burke —para quien el carnaval remite a un desorden institucional y quien también reflexiona sobre las ejecuciones públicas y su relación con la cultura popular— sostiene que los tres temas importantes en los carnavales eran la comida, el sexo y la violencia (Burke [1978], 1991).

origina. Así, en la principal forma de manifestación de la cultura cómica popular, la risa, ya se puede advertir este desdoblamiento, puesto que ella siempre está atravesada por la mirada del otro.

Por otra parte, Bajtin tiende a "naturalizar" la cultura popular, al ligarla a los ciclos agrarios y a las manifestaciones biológicas de los hombres, tales como la muerte, el nacimiento y las funciones corporales. En este contexto, para referirse a la cultura popular, recurre sistemáticamente a una serie de metáforas biológicas: "el ciclo de la vida y de la muerte", "crecimiento", "evolución", "el brote y la división de la célula viva", "organismos unicelulares", "el eslabón siguiente en la cadena de la evolución y el progreso", "imágenes estériles", etc. Paradójicamente, la *cultura popular* aparece, entonces, como originaria, en tanto da cuenta de una relación privilegiada del hombre con la naturaleza, a la vez que reviste un carácter secundario respecto de la oficial, que —como hemos visto— la antecede. Recordemos que todas las *culturas dominantes* definen al *subalterno* o al excluido con los mismos términos con que Bajtin define la cultura popular, es decir, primitiva, natural, sensitiva, ligada a lo corporal y lo concreto. Cualquier concepción del progreso histórico que pueda encontrarse en la obra de Bajtin choca contra esta concepción sustancialista de la cultura popular.

Circularidad y parodia

No obstante, a pesar de esta tendencia a la ontologización, los elementos constituyentes de un sistema aparecen también en el opusculo. De este modo, en el pensamiento de Baján se privilegiaban las zonas donde se intersecan ambas culturas. La *parodia* es para este autor la principal forma de apropiación, y puede entenderse como un mecanismo productor de nuevos géneros. La apropiación de los elementos de la cultura letrada clerical por parte de la cultura popular produce formas como la misa del asno y los sermones cómicos; mientras que la novela puede entenderse como el resultado de la apropiación de elementos populares por parte de la cultura letrada, en estableciéndose, en esta operación, su origen. El texto de Rabelais, en este sentido, es también —como ya dijimos— el producto de una apropiación, y las voces populares conviven con una gran cantidad de elementos cultos provenientes de la tradición clásica (recordemos, por ejemplo, que el libro hace referencias a Platón y a Séneca).

Ahora bien, el hecho de identificar a la *parodia* como la principal forma de la cultura popular termina por generar también una

No obstante, a pesar de esta tendencia a la ontologización, los elementos constituyentes de un sistema aparecen también en el opusculo. De este modo, en el pensamiento de Baján se privilegiaban las zonas donde se intersecan ambas culturas. La *parodia* es para este autor la principal forma de apropiación, y puede entenderse como un mecanismo productor de nuevos géneros. La apropiación de los elementos de la cultura letrada clerical por parte de la cultura popular produce formas como la misa del asno y los sermones cómicos; mientras que la novela puede entenderse como el resultado de la apropiación de elementos populares por parte de la cultura letrada, estableciéndose, en esta operación, su origen. El texto de Rabelais, en este sentido, es también —como ya dijimos— el producto de una apropiación, y las voces populares conviven con una gran cantidad de elementos cultos provenientes de la tradición clásica (recordemos, por ejemplo, que el libro hace referencias a Platón y a Séneca).

Ahora bien, el hecho de identificar a la *parodia* como la principal forma de la cultura popular termina por generar también una

El problema de las fuentes y los diversos métodos de acceso

Si Bajtin plantea las bases teóricas de la discusión en torno a la cultura popular, estableciendo categorías, (el trabajo de Burke ofrecerá una periodización descriptiva para pensar las etapas y los avatares de la cultura popular en relación con la cultura alta. Así como los estudios históricos tradicionalmente se ocuparon de reyes y hombres de Estado, la historia cultural se escribió a partir de los artistas e intelectuales; entonces, el vacío en torno a las actitudes y los valores de comerciantes, obreros, campesinos, sirvientes, pescadores, artesanos, ladrones y mendigos será el lugar donde procurará inscribirse el trabajo de Burke.)

En un artículo ("Oblique approaches to the history of Popular Culture"; en Bigsby, 1976), que sienta las premisas de su futura investigación ante el problema de la naturaleza oral de la cultura popular, (Burke plantea que el acceso a las "fuentes" nunca será directo, siempre habrá *mediadores* como los frailes, quienes aunque eran hijos de campesinos y artesanos, tenían acceso a la cultura letrada o a los juicios y confesiones, que lejos de constituir declaraciones espontáneas, contenían respuestas forzadas por los clérigos. Frente a estos obstáculos, Burke propondrá cuatro *métodos de aproximación oblicua*. La vía socialmente oblicua procura estudiar las actitudes de artesanos y campesinos a través del testimonio de nobles, clérigos y abogados.

(Un segundo camino consiste en leer el arte popular, analizando la iconografía de los objetos decorados como modo de aproximarse al imaginario popular.) Desde el punto de vista cro-

nológico, (Burke expone una tercera vía de acceso que es el método regresivo utilizado por Marc Bloch, que consiste en aprovechar las abundantes evidencias del siglo XVIII para armar el sistema de creencias con el cual conectar las evidencias más fragmentarias de los siglos XVI y XVII. Por ejemplo, se pueden rastrear los significados latentes de ritos y juegos sin confundirlos con el significado original. Se trata de retroceder uno o dos siglos sobre la base de la estabilidad de la cultura popular, aunque sin ignorar sus cambios y su historicidad.) La idea de una cultura popular sin cambios es un mito creado por los hombres educados de la ciudad que ven a los campesinos como parte de la naturaleza. El método regresivo es más adecuado para interpretar actitudes que para reconstruirlas, así como para edificar estructuras más que detalles.

(Por último, Burke plantea el método comparativo, que ha utilizado preferentemente en su posterior investigación. Se trata de comparar las similitudes y diferencias entre las manifestaciones culturales, como juegos y fiestas, de las distintas regiones.) Este último camino conduce a una clasificación descriptiva, que si bien ofrece un panorama o telón de fondo de la cultura popular, no permite conceptualizar o comprender con toda profundidad los problemas inherentes que el acercamiento a lo popular plantea.

Así, *La cultura popular en la Europa moderna* (Burke [1978], 1991) es un texto de historia y su alcance analítico está limitado por sus mismas premisas, a saber: la revisión de la cultura popular, desde el 1500 hasta el 1800, y desde Portugal hasta los Urales. La categoría *cultura popular*, entonces, lejos de ser una cuestión que pudiera problematizarse en la especificidad (o en la búsqueda de una "especificidad") de sus contenidos y formas, funciona como "motivo" a través del cual leer la historia de Europa durante el período llamado "moderno". A partir de este principio, Burke establece dos grandes momentos equitativos en lo que respecta a las relaciones entre culturas, popular y letrada, que son las dos partes en que se divide el texto. La primera instancia, la que se extiende del 1500 al 1650, es la de los "intercambios entre cultura alta y baja" como resultado de la intervención directa de los letrados en las formas populares de la cultura. El segundo momento, del 1650 al 1800, es el denominado "de la renuncia" de las clases altas. La retirada de las clases letradas del campo de la cultura popular más el creciente cambio social, la revolución industrial y comercial, la reforma protestante y la contrarreforma son aquellos factores que, sumados, determinan la "muerte de la cultura popular" (según tér-

minos del propio Burke). Por lo que la lectura del texto resulta un relato cronológicamente ordenado de las variaciones de las formas culturales consideradas populares y de sus relaciones con las formas más letradas en términos de evolución, causalidad y necesidad histórica.

Cultura y subcultura

Hasta aquí, lo que este repaso sumario del recorrido y de los rasgos sobresalientes del texto busca es sugerir su sentido: resulta evidente que lo que Burke ha planeado (honrando a los padres de la enciclopedia) es la reunión en un solo volumen de una enorme cantidad de trabajos dispersos y fragmentarios que dieran cuenta, hasta el momento de la escritura del libro, del fenómeno de la cultura popular y del ordenamiento y utilización de esas fuentes para la escritura de la Historia de un período determinado —la Edad Moderna, con esturcios límites entre el 1500 y el 1800— y de un lugar preciso —Europa—. Lo que queda al margen es la expectativa —enunciada en el prólogo— de centrarse en —tal como él las llamaría al estudio de los modos específicos de producción y circulación de la cultura popular (y no a su uso como mera categoría útil), y a sus posibles definiciones. A este respecto, Burke ofrece una definición de *cultura* ya en las primeras páginas: “Cultura es el sistema de significados, actitudes y valores compartidos, así como de formas simbólicas a través de las cuales se expresa o se encarna” (Burke [1978], 1976, p. 29); pero nunca llega a una definición —o al menos a la tentativa de una definición— de *cultura popular*. A ella se aproxima, primero por la negativa: “Cultura popular es la cultura no oficial, la cultura de los grupos que no formaban parte de la elite, las clases subordinadas, tal como las definió Gramsci” (ibídem); y luego, estableciendo un rodeo lindante con el silogismo: “si todos los miembros de una sociedad tuviesen la misma cultura no sería necesario utilizar el término cultura popular (ídem, p. 61). Las categorías que Burke define no persiguen una reflexión conceptual, simplemente están usadas como nomenclatura; por ejemplo: *subcultura* es “el sistema de significados procedentes de una cultura más general”, y denomina *contra cultura* a “la cultura que se diferencia de y rechaza a la cultura dominante”. El procedimiento —recurrente en todo el texto— de división y subdivisión

de la cultura popular en especificidades —según región geográfica, ámbito rural o urbano, oficio, religión, sexo, edad, condición social— es útil en función de remitirnos a fuentes que, de modo implícito, darían cuenta de esas diferencias, pero no a los fines de un examen ni general ni particular. De lo que sigue que el catálogo de especificidades se esboza sobre la base de una diferenciación de grupos y subgrupos sociales que depende de la organización civil o social más que de las diferencias culturales. Este modo de lectura e interpretación de las fuentes, revelador en sí mismo, jamás es puesto en cuestión ni justificado teóricamente, lo cual reafirma que es el método más efectivo para la lectura que hace Burke de la historia y sus documentos. Así es que ciertos datos interesantes pero no sometidos a crítica son, entre otros, el de la posible identificación entre cultura popular y cultura de la franja activa —o productiva— de la sociedad, léase los varones jóvenes, o el de la transmisión de las tradiciones culturales populares por parte de las mujeres, a la vez identificadas con los subgrupos considerados *contra culturales*.)

En el mismo nivel que la fragmentación sistemática de la cultura popular está el problema de la denominación. Del binomio tradicional *cultura letrada-cultura popular*, se llega, haciendo uso de las nociones de Redfield, al de *gran tradición y pequeña tradición*, que recibirá dos críticas pertinentes: una, que la pequeña tradición no puede ser considerada como homogénea; la otra, que entre ambas tradiciones existe un intercambio permanente. A partir de esta relativización de conceptos, Burke recurre a los plurales para hablar de lo propio de la pequeña tradición y sugiere nominaciones alternativas como: *culturas populares, culturas artesanas o variedades de la cultura popular*. Se abren aquí las ramificaciones y diferencias según los criterios antes mencionados: a las nociones de *subcultura* y *contra cultura* les corresponden, en el primer caso, los ejemplos de marineros y soldados, y, en el segundo caso, los de judíos, ladrones, musulmanes y mujeres.

Hacia el final, Burke llegará a la denominación de *cultura alta* y *cultura baja* indicando que lo que pasa de una a otra se lee desde arriba como “malentendido o distorsión” y, desde abajo, como “adaptación a necesidades específicas”. Esta cuestión de las denominaciones tiene su corolario en las nociones de *productores activos* y *portadores*, ya que lo que roe o subyace permanentemente en el texto es la idea de que a las clases letradas (a las que considera “bilingües, ambivalentes y biculturales”) les corresponde un papel activo, preponderante y un efectivo poder de influencia —o retratada,

según el caso—, y que a las clases “populares-iletradas-subalternas-bajas” les toca el papel de lo determinado.

La afirmación de Burke de que la cultura popular “muere” o “deja de existir” en el 1800 es un punto que queda sin solución ni especulación, al igual que las conexiones entre las tradiciones anteriores y las de la Edad Moderna. Tampoco se problematiza la cuestión de las representaciones, la lectura de las fuentes no como catálogo prestigioso o acervo sino como actividad política, los roles y relaciones entre los subgrupos y sus particularidades; ni se rastrean los modos específicos que dan lugar a las apropiaciones: asuntos que son referidos de manera indirecta o simplemente mencionados al pasar.

Tal vez las expectativas cumplidas de una taxativa periodización y la mención clasificatoria y descriptiva de los grupos integrantes de la cultura popular plasmen una mirada histórica cuyo logro es la sistematicidad; pero desde el punto de vista de los problemas teóricos quedan blancos y preguntas que darán lugar al pensamiento de otras perspectivas teóricas.

Lo popular y la posibilidad de una crítica política

El concepto de hegemonía

Antonio Gramsci reflexiona en términos de *dominación*; por eso, la dicotomía entre *alta cultura* y *baja cultura* se reescribe en su línea de pensamiento con categorías como clase dominante y clases subalternas.

Quizás un aporte central de su perspectiva es que piensa la categoría de *pueblo* como múltiple y heterogénea: “el conjunto de las clases subalternas de cada una de las formas de sociedad hasta ahora existentes” (Gramsci [1976], 1986). Señala, además, que las *clases subalternas* que conforman lo que se ha dado en llamar “pueblo” tienen una concepción de mundo no elaborada y asistemática. Aparece el registro de lo múltiple, lo diverso y yuxtapuesto, las sobrevivencias. Frente a esto, la clase dominante justamente lo es porque posee una concepción de mundo elaborada, sistemática, políticamente organizada y centralizada, y ha logrado imponerla al resto del entramado social.

Las clases subalternas pueden estar conformadas por estratos fosilizados que reflejan condiciones de vida pasadas, y en consecuencia son conservadoras y reaccionarias, como también pueden ser creadoras y progresistas, determinadas por una serie de innovaciones y por formas y condiciones de vida en proceso de desarrollo. Se encuentran, por lo tanto, en contradicción y/o en relación diversa con los estratos dirigentes, con la cultura de la clase dominante.

A partir de esta perspectiva, es interesante señalar que las clases subalternas (y, por ende, la categoría de pueblo y lo popular) pueden ser tanto progresistas como reaccionarias y no pueden ser

vistas como homogéneas, ni puede pensarse en algo así como una esencia de la cultura popular (y el pueblo), como son tan proclives a enunciar los pensamientos de corte nacionalista.

Por lo anteriormente expuesto, Gramsci se encuentra en el centro del problema del estudio de la cultura popular, y a partir de su pensamiento ya no puede sostenerse que ésta sea unívoca. Pero, además, para pensar el proceso de dominación social, Gramsci utiliza el concepto de *hegemonía* como un proceso en el que una clase logra que sus intereses sean reconocidos como suyos por las *clases subalternas*, incluso y sobre todo si van en contra de los propios intereses.

La hegemonía es la capacidad de un sector o grupo de sectores de una clase social de generar consenso favorable para sus intereses y hacerlos equivar como intereses generales.

Todo estrato social —sostiene Gramsci— tiene su propio *sentido común* y su juicio; en el fondo, son la concepción de la vida y del hombre más difundidas. Toda corriente filosófica deja un sedimento de sentido común: es el documento demostrativo de su efectividad histórica. El sentido común no es algo rígido e inmóvil sino que se transforma continuamente, se enriquece con las nociones científicas y las opiniones filosóficas que han pasado a formar parte de la costumbre. El *sentido común* es el folklore de la filosofía y esta siempre a medio camino entre el folklore propiamente dicho (es decir, tal como se lo entiende habitualmente) y la filosofía, la ciencia y la economía de los científicos. El *sentido común* crea el futuro folklore, es decir, una fase relativamente rígida de los comienzos populares de una determinada época y un determinado lugar (Gramsci, 1974, p. 82).

Gramsci afirma, entonces, que el *sentido común* se constituye, por un lado, a partir de nociones rígidas y arcaicas, y, por otro, a partir de saberes que provienen de la instrucción escolar. La educación pública, en tanto representa las nociones más modernas del sentido común, supone un freno a las concepciones más primitivas que amenazan a las masas y que podrían desembocar en la barbarie, pero, a la vez, debido a que esta bajo la hegemonía de las clases dominantes, no puede sino convertir el orden social que estas clases han instaurado como un orden natural o como un efecto de naturalización.

En este sentido, y para entender el concepto gramsciano de hegemonía, hay que tener en cuenta que el pensador marxista reconoce dos grandes planos superestructurales: 1) la sociedad civil, como el conjunto de organismos llamados privados, y 2) la socie-

dad política o el Estado. El Estado posee dos brazos mediante los cuales ejerce dos funciones: 1) la hegemonía ejercida por el grupo dominante en toda la sociedad (civil y política), y 2) el dominio, que se expresa en el gobierno jurídico y el aparato represivo. La hegemonía social es el consentimiento de las grandes masas de la población a la dirección impresa a la vida social por el grupo dominante, consentimiento que proviene del consenso logrado por la clase dominante a través del prestigio obtenido por su posición y función en el mundo de la producción.

El *dominio*, o gobierno político, es el "aparato de coerción estatal que asegura legalmente la disciplina de aquellos grupos que no consenten" (idem), pero que se puede constituir como aparato de represión para toda la sociedad en previsión de los momentos de crisis (pérdida o debilitamiento de la hegemonía social, o sea, del consentimiento por consenso).

La hegemonía es, entonces, buscar la homogeneidad; crear un conformismo social que sea útil a la línea de desarrollo del grupo dirigente, incluso, y especialmente, en aquellas zonas que en derecho se llaman de indiferencia jurídica, es decir, la moralidad, las "buenas costumbres", etc.

La situación habitual del gobierno político es la hegemonía; sólo aparece el dominio como coerción o represión estatal en situaciones de debilitamiento o crisis de hegemonía.

Ahora bien, el Partido Revolucionario, es decir aquel que tiene como misión abolir el orden jurídico que el *sentido común* —en tanto herramienta de la clase (y para la clase) dominante y consagrada por ella— pretende hacer pasar por natural y necesario, debe dar una batalla en el campo cultural a fin de hacer caer la hegemonía de las clases dominantes. Así, la lucha política no se circunscribe únicamente a la conquista del Estado, sino que se extiende a toda la sociedad civil. El concepto de hegemonía fundamentalmente esta luchada. El partido tendrá que generar una política correcta en el ámbito "ideológico-cultural". La prensa, las revistas culturales y la acción de los docentes "conscientes" son los responsables de llevar a la práctica una crítica de la instrucción pública entre las masas; podría decirse que actúan como mediadores entre el partido y la sociedad civil, y que ésta es, en definitiva, la función de los *intelectuales*. El mismo Gramsci emprende esta labor analizando las distintas publicaciones que circulaban en el momento de su detención. En este sentido, es interesante advertir que no sólo tiene en cuenta los contenidos de los artículos, sino también sus canales de distribución, su estilo, sus redactores y hasta su tipografía.

La categoría de hegemonía fue tomada y desarrollada con posterioridad, sobre todo por líneas del pensamiento marxista. Para Raymond Williams, por ejemplo, la hegemonía está constituida por relaciones de dominación y subordinación que dan la impresión de ser presiones y límites de la simple experiencia y el sentido común; es, por lo tanto, un cuerpo de prácticas culturales (Williams, [1977], 1980).

Pero la hegemonía no se da de modo pasivo como forma de dominación, ni se constituye de una vez para siempre. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Porque es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que no le son propias. La hegemonía está siempre en un equilibrio muy frágil y precario, y tiene que mantenerlo a expensas de cambiar, incorporar, neutralizar y excluir aquellas prácticas que pueden ponerlo en cuestión. Recurrir a la sola represión estatal es reconocer su derrota, es poner al desnudo que se trata de una dominación, que justamente es lo que se enmascara mediante el mecanismo del consenso. De allí que pueda pensarse la *contrahegemonía* o *hegemonía alternativa*. La hegemonía es dominante pero jamás lo es de un modo total o exclusivo. Formas alternativas u opuestas siempre existen en el seno de las prácticas culturales. Poder y resistencia. Relaciones de poder y zonas de resistencia.¹ La *función hegemónica* es controlar, neutralizar, transformar e, incluso, incorporar las formas de oposición. La hegemonía es vista así como un proceso activo, no como una *dominación* inmodificable.

Hegemonía y cultura popular

En el sentido expresado, “hegemonía” es una categoría que resulta muy productiva para pensar la *cultura popular*. Porque si por un lado se puede cuestionar que la *cultura dominante* (mediante la hegemonía) produce y limita sus propias formas de *contrahegemonías culturales*, por otro, la importancia de prácticas de la cultura popular, aunque afectadas por los límites y presiones hegemónicos, constituyen –aunque sea en parte– rupturas significativas; y si bien pueden ser neutralizadas, reducidas, reapropiadas e incorporadas,

1. Véase al respecto Michel Foucault: *Microfísica del poder*.

elementos activos de ellas se manifiestan, no obstante, independientes y originales.

Repensar el concepto de *cultura popular* en y a través del concepto de hegemonía es definirlo como un sistema de relaciones entre *clases sociales* que constituye uno de los sitios para la producción de *consenso*, pero también de *resistencia* al consenso. Desde allí se piensa que siempre hay un elemento de la cultura popular que *escapa* o se opone a las fuerzas hegemónicas. En ese sentido la cultura popular es una cultura de conflicto para las clases dominantes. Desde Gramsci, el problema es poder establecer si ese enfrentamiento se da desde un espacio progresista o, por el contrario, conservador o reaccionario, ya que las culturas subalternas en su multiplicidad pueden estar conformadas por uno u otro sector. Pero, si hay resistencia puede aparecer *evasión*. La cultura popular ha mantenido su carácter evasivo en cuanto resistente.² Evitar la captura y el enfrentamiento directo es su lógica. Desde esta perspectiva, la *cultura popular* actúa como forma erosiva, que amenaza desde adentro.

2. Habría que marcar el doble uso ambiguo de la categoría de *evasión*, por un lado, en tanto huida, pero también como resistencia, como consolidación y, al mismo tiempo, como forma de hablar de otra cosa.

Una semiótica de la cultura a partir de lo popular

El caso Menocchio

El queso y los gusanos de Carlo Ginzburg ([1976], 1982) es el in-

tento de proponer una investigación sobre un caso, iluminar lo que la historia (historia de gestas y de reyes) calló, focalizar los anónimos; una historia que de cuenta de los albañiles que construyeron Tebas, como proponía Bertolt Brecht, o de los acarreadores de piedras que levantaban las pirámides de Egipto, como señalaba Enzensberger. De algún modo, coincide con el propósito de Burke, pero al tratar un caso puede desarrollar herramientas y categorías de análisis que trascienden los límites de la clasificación y enumeración descriptiva que surge de la mirada histórica.

Propone para ello una indagación sobre un molinero—Domenico Scandella, conocido por Menocchio—, sus ideas, las creencias de un individuo de ese nivel social. Se propone, por lo tanto, ampliar hacia abajo la noción histórica de individuo, invertir la concepción de la historia como historia de los grandes hombres, pero oponiéndose también a la historia de *masas*. Una investigación sobre un sujeto que para dichas concepciones de la historia es anónimo, o porque los sujetos como el que Ginzburg propone no son tomados en cuenta por no considerarse relevantes, o porque se estuman en el número y en el anonimato de la categoría de *masa* o de *pueblo* y, en consecuencia, siempre están condenados al silencio por dichas perspectivas históricas.

La entrada a su investigación son los textos de la Inquisición que recogen los interrogatorios, el juicio y la condena de Menocchio, un molinero de Friuli, un pueblecito de Italia, en el siglo XVI.

Ginzburg investiga allí la dinámica cultural que permite al molinero elaborar una visión de mundo que condensa la resistencia de las clases populares en esa época.

Los *indicios* se hallan en la discrepancia profunda y constante entre dos visiones de mundo, el mundo del cual hablan las preguntas de los inquisidores, por un lado, y el que se expresa en las respuestas del molinero, por el otro. Ginzburg verá dos estratos que conforman el discurso de Menocchio: a) un núcleo de *creencias populares autónomas*, de oscura raíz campesina, de remota tradición oral; y b) una sorprendente pero clara convergencia de las ideas y posiciones de Menocchio con las de los intelectuales más progresistas de la época.

Comprender dicha discrepancia (con los jueces de la Inquisición) y dicha convergencia (con los intelectuales progresistas) implica la reconstrucción del modo de leer de Menocchio (ya que es insuado y lee bastante, aunque no es muy competente para escribir), es decir, dilucidar cuál es su *clave de lectura*.

Lo que ha hecho posible que Menocchio leyera unos pocos libros desde una clave de lectura fue la Reforma y el invento de la imprenta, como nuevo medio de producción. La imprenta permitió así la llegada de libros hasta las aldeas campesinas, y permitió así la confrontación con las ideas que venían de la tradición oral, y proporcionó también un suministro de palabras con las cuales expresar dicha visión oscura e inarticulada del mundo. La Reforma suministró audacia para atreverse a hablar y contar su parecer a los vecinos de la aldea y defenderse ante el tribunal de la Inquisición.

A partir de la descripción de este contexto y de estos procesos, Ginzburg establece que Menocchio “lee desviadamente”. Y es que “más importante que los textos es la clave de lectura, el tamiz que Menocchio interponía entre él y la página impresa”. Finalmente, con esta indagación, Ginzburg tiene como objetivo, a partir de los indicios y datos disponibles sobre Menocchio, reconstruir un fragmento de lo que ha dado en llamar cultura popular de esa época. Es interesante señalar que Ginzburg, en la introducción del texto citado, revisa cuatro perspectivas de abordaje de los estudios sobre la *cultura popular* y toma posición ante ellas. Crítica y rechaza dos perspectivas teóricas y revaloriza aspectos de las otras dos, que toma para su propio trabajo.

Por un lado, rechaza la perspectiva teórica de Mandrou, quien realiza estudios sobre la literatura de *colportage* (libritos de cuarto, almanagues, vidas de santos, copias, etcétera), porque dicha pers-

pectiva propone estudiar la cultura popular en los productos confeccionados para las clases populares, impuestos para el consumo de las *clases populares*, y su interés está en poder focalizar la cultura producida por las clases populares y no en una protoindustria cultural que abastece a un mercado. Para Ginzburg, esta protoindustria cultural (terminología que toma de los teóricos de la Escuela de Frankfurt), aunque incipiente, ya plantea el comienzo de la cultura de masas de la producción capitalista, y, según su concepción, la cultura popular viene de formas precapitalistas, campesinas.

Por otro lado, rechaza también la opción planteada por aquellos investigadores que han llegado a preguntarse si la cultura popular existe fuera del gesto que la suprime. La pregunta es pura retórica –dice– y la respuesta es siempre negativa. Aquí, en esta perspectiva, ubica a Foucault, quien para Ginzburg sólo ha llamado la atención sobre las prohibiciones, los gestos, criterios y dispositivos de exclusión, pero nada dice de los excluidos.

En cambio, revaloriza a Geneviève Bollème en su lectura de la literatura de *colportage*, porque lo hace desde la hipótesis de un desfase entre dicha textualidad en sí y la forma en que era leída por las clases populares. De allí va a tomar para su trabajo la categoría de *clave de lectura* como indicio de la existencia de una cultura popular. Sin embargo, critica que el trabajo de Bollème desemboque en el postulado de una creación popular imprecisa e intangible, subsidiaria de una tradición oral que no ha dejado huellas; por lo tanto no hay *indicios* ciertos sobre los cuales trabajar.

La otra perspectiva teórica focalizada como positiva es la de Bajtin, ya que, si bien Bajtin propone una *dicotomía cultural*, también, como habíamos visto, propone la *circulación e influencia recíproca* entre cultura popular y cultura oficial. Ginzburg toma de dicha perspectiva teórica para su propio trabajo la categoría de circulación recíproca, la influencia mutua entre cultura alta y baja.

Si la discrepancia entre las preguntas de los jueces de la Inquisición y las respuestas del molinero traslucía un núcleo de creencias populares sustancialmente *autónomas*, su engarce en un conjunto de ideas, que van del radicalismo religioso y un naturalismo de tendencia científica hasta una serie de aspiraciones utópicas de renovación social, hace más complicado el caso de Menocchio. La convergencia entre la postura de un humilde molinero friuliano y las concepciones de los grupos intelectuales más refinados y conscientes de la época plantea para Ginzburg el problema de la *circulación cultural* formulado por Bajtin.

Circularidad y apropiación

En Menocchio aparecen *indicios* de un contexto de interpretación desde el cual asigna significados, que no pueden reducirse a la repetición de los libros que leyó ni filiarse plenamente en las sectas heréticas con las que pudo entrar en contacto; contexto de interpretación que refiere a una corriente autónoma de tradiciones diversas mucho más antiguas, un sustrato de creencias campesinas, cuyo indicio es la originalidad de la lectura de Menocchio, una clave de lectura que se patentiza en el encuentro de la página impresa y la *cultura oral*. Y esa clave de lectura es la prueba de la existencia de una *cultura popular*.

Pero además, Menocchio “se sirvió de los restos del pensamiento de otros [incorporado a partir de sus lecturas] como si fueran piedras y ladrillos para expresar esa cultura popular, y los instrumentos lingüísticos y conceptuales que pudo procurarse no eran neutros ni inocentes. De ahí las contradicciones, incongruencias en su discurso” (Ginzburg [1976], 1982, p. 106).

Entonces, habría un primer movimiento en el cual se puede percibir cómo entra la *cultura letrada* en la *cultura oral*, y un segundo movimiento en donde puede verse cómo, desde allí, la *cultura oral* es “expresada” en términos de la *cultura letrada*.

Ginzburg dirá: “Hemos visto aflorar, por debajo de la profunda diferencia de lenguaje, sorprendentes analogías entre las tendencias de fondo de la cultura campesina que hemos intentado reconstruir y las de sectores más avanzados de la alta cultura del siglo XVI. Explicar estas analogías mediante la simple difusión de arriba hacia abajo, significa aceptar sin más la tesis, insostenible, según la cual las ideas nacen exclusivamente en el seno de las clases dominantes” (ídem, p. 184).

Lo que entonces hay que plantear es una hipótesis más compleja que dé cuenta de las relaciones mutuas entre *cultura alta y baja* y viceversa. La *circulación* bajtiniana le permite a Ginzburg empezar a pensar estas relaciones.

Pero de esa categoría de *circulación* de procedencia bajtiniana se va a llegar a otra categoría que también es central en los estudios actuales sobre la cultura popular: la categoría de *apropiación*.

Ginzburg dice que Menocchio también sentía la necesidad de apropiarse del patrimonio intelectual de sus adversarios, los inquisidores, como lo había hecho con los libros leídos.

La categoría de *apropiación* puede ser definida como hacer propio lo ajeno, lo que no se tiene. Pero siempre se lo hace desde y a

mismo la categoría de hegemonía, que—como queda dicho—también es parte importante del aparato teórico de Gramsci.

Cultura popular y oralidad

Un problema central que plantea el texto de Ginzburg en los estudios de la cultura popular se presenta al sostener que la cultura de las clases subalternas es, en su mayor parte, una *cultura oral*. Por lo tanto, los investigadores que intentan un trabajo de reconstrucción de la cultura popular, al ubicarla en el pasado en un tiempo precapitalista, tienen que recurrir a fuentes escritas o hallazgos arqueológicos. Sus fuentes, entonces, resultan doblemente *indirectas*: en tanto escritas, se ha operado un pasaje y, por lo tanto, un proceso de traducción de un medio a otro, de lo oral a lo escrito; pero, además, los escritos corresponden a individuos pertenecientes a la *cultura dominante* (en el caso de Menocchio hay que recordar que sabe leer pero su competencia en la escritura muestra la enorme distancia que hay en el manejo de una y otra habilidad). Esto significa que las ideas, creencias, etc., de las clases subalternas del pasado nos llegan, a través de filtros intermedios y deformantes. El estudio de la *cultura popular* actual no está en mejores condiciones, ya que siempre subsiste el pasaje de la oralidad a la escritura—siempre que se sostenga que la cultura de las clases subalternas es oral—, y el que lo pone por escrito, aunque sea el investigador, pertenece a la cultura letrada, por lo tanto, opera sobre ella una interpretación.

De este modo, el problema de la característica oral de la cultura popular desemboca en otra cuestión que puede denominarse “la intermediación de los letrados” (Ludmer, 1988). La cultura popular sólo es visible en y para la cultura dominante por la intermediación de un letrado. Burke, como ya fue señalado, cuando plantea el problema de las fuentes por las cuales se accede a la cultura popular, deja constancia de dos procedencias: o la literatura o documentos que dan cuenta de las actividades populares, y éstos en su mayoría fueron confeccionados por autoridades eclesásticas o estatales y su afianzamiento es justamente suprimirlas; por lo tanto, los documentos más comunes están en el orden de los interrogatorios, detenciones, etc. Burke llega a clasificar seis tipos de intermediarios letrados; llama la atención que más de la mitad tienen que ver con la producción de documentos de represión.

partir de lo que se posee, de lo que se sabe. Se producen, entonces, en el objeto apropiado, transformaciones, reducciones, agregados propios de todo proceso de traducción, un proceso que no deja de producir la tensión propia de la lucha. Aquello que ha sido apropiado conserva huellas de su anterior procedencia, de lo que fue, y las hace jugar en el interior del nuevo conjunto. Los procesos de *apropiación* refuncionalizan, remodelan y conllevan la tensión de la resistencia interna. Esto es lo que marca Ginzburg al señalar las incongruencias y contradicciones de Menocchio cuando se sirve del pensamiento de otros para expresar el propio, como si fueran piedras y ladrillos; pero los instrumentos que pudo procurar no eran ni neutros ni inocentes.

También se ha visto en la categoría de apropiación la historia social de usos e interpretaciones, los usos como operadores de apropiación (como es el caso de Chartier). Los procesos de apropiación pueden darse, tanto de la cultura alta (o cultura letrada) hacia la cultura popular, como de la cultura popular hacia la cultura alta.

La categoría de *apropiación* es central en el estudio actual de la cultura popular, en donde aparece la relación con la cultura de masas, sobre todo en aquellos aportes teóricos que han trabajado en los procesos de hibridación y mestizaje, por ejemplo, en García Canclini. Pero además, Ginzburg, en su texto, va a trabajar como equivalente a cultura popular la categoría de *clases subalternas* que toma de Gramsci. Es así como puede leerse: “Lo que se ha dado en llamar cultura de las clases subalternas o cultura popular”. La utilización de la categoría de cultura de clases subalternas (nótese el plural) obedece a complejizar el concepto de cultura popular que parecía connotar una unidad.

Burke, por otra parte, va a sostener que “el término cultura popular nos da una falsa impresión de homogeneidad; sería más conveniente usarlo en plural o *sustituirlo por la cultura de las clases populares*” (el destacado es nuestro). Si la *cultura popular* no es ni monolítica ni homogénea no puede pensarse en una esencia de la misma. Por eso Burke, como ya quedó dicho, va a hablar de *subculturas* que conformarían la cultura popular. Por lo mismo, Ginzburg va a decir que “tampoco pretendemos afirmar la existencia de una cultura homogénea común tanto a campesinos como a artesanos de las ciudades”.

Entonces, la categoría de clases subalternas le permite a Ginzburg pensar la cultura popular como múltiple y heterogénea, y al trabajar también con la categoría de *clase dominante* utiliza así-

Es interesante observar que el caso que plantea Ginzburg le llega a sus manos por manipular los documentos de la Inquisición. La palabra del molinero, incluso su pobre escritura, fue conservada por la intervención de un aparato represivo. Sus dichos, creencias, etc., aparecen dentro de un dispositivo al servicio de la represión: el interrogatorio y su constancia para los jueces de la Inquisición. Pese al rechazo que Ginzburg manifiesta por las posiciones que sostienen que la cultura popular no existe fuera del gesto que las suprime, este caso de Menocchio, que él despliega, no hubiera tenido visibilidad, no hubiera podido ser visualizado, al menos para su estudio, si no hubiera mediado un aparato represivo que se puso en marcha para suprimirlo.

Pero más allá del análisis del caso y de las conclusiones que de él puedan sacarse, es evidente que lo que Ginzburg rescata en *El queso y los gusanos* es el carácter productivo de la cultura popular. A partir del análisis del discurso del molinero, ya no podemos hablar de cultura alta y cultura baja, o de cultura popular y cultura letrada, como compartimentos estancos o inversiones especulares tal como lo hacía Bajtin. No se trata de un juego de contrarios, sino de un modo de leer y de interpretar que, más que invertir, produce nuevos significados y, por qué no, nuevos saberes.

Y, aunque no se trate de un producto de la cultura popular, es precisamente en el marco del estudio de estos nuevos saberes que puede pensarse el análisis del curioso método de Morelli para descubrir falsificaciones pictóricas que Ginzburg realiza en su artículo "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales" (Ginzburg [1986a], 1994).

Recordemos que en este trabajo se ponen en relación el llamado método de Morelli —que consistía en determinar la autoría de una obra pictórica a partir del análisis de detalles insignificantes— con el trabajo deductivo de Sherlock Holmes y la labor analítica freudiana. En este artículo de Ginzburg podemos encontrar, por un lado, el despliegue de una metodología semiótica que permitirá al investigador analizar determinadas manifestaciones culturales; y, en este sentido, tanto el trabajo sobre Menocchio como el análisis de la cultura del aquelarre en el norte de Italia (Ginzburg [1986b], 1991) pueden considerarse como la puesta en acto de esta metodología, ya que Ginzburg trabaja a partir de detalles (indicios) que, en un principio, podrían parecernos carentes de importancia. Por otro lado, advierte en estas tres manifestaciones del *paradigma indicial* no sólo un uso novedoso del saber médico tradicional destinado al diagnóstico, sino que también establece una relación

entre esta metodología y un saber más antiguo, que en su momento pudo haberse establecido como una alternativa a la ciencia galileana. El paradigma indicial puede entenderse como una epistemología de lo particular, que en el pasado sostuvo la actividad de los antiguos cazadores y pervivió en el trabajo de los gremios y los adivinos (por citar sólo algunos de sus ejemplos).

En este sentido, podría pensarse que el paradigma indicial es en sí mismo una forma de cultura popular. El texto no avanza mucho por este camino, pero da elementos para pensar que este saber empeñado en la búsqueda de lo único y, por lo tanto, no sólo enemigo de la modelización matemática sino también de la homogeneización de la enciclopedia, se encuentra en la base epistemológica de toda una serie de saberes que, como la fisonomía, no se han integrado al saber canónico de nuestro siglo. La búsqueda de la diferencia, entonces, constituiría el rasgo distintivo de esta epistemología, y es tal vez a partir de aquí que podría plantearse el tan debatido tema de las ciencias humanas y las bases para la constitución de una semiótica de la cultura.

El fundamento antropológico del análisis cultural

La pregunta por la condición ontológica de la cultura cambia de eje, la indagación pasa por pensar su sentido y su valor:

La cultura, ese documento activo, es pues pública, lo mismo que un guiño burlesco o una corrección para apoderarse de ovejas. Aunque con- tiene ideas, la cultura no existe en la cabeza de alguien; aunque no es física, no es una entidad oculta. El interminable debate en el seno de la antropología sobre si la cultura es "subjetiva" u "objetiva" junto con el intercambio recíproco de insultos intelectuales ("¡Idealista!", "¡Mentalista!", "¡conductista!", "¡impresionista!", "¡positivista!") que lo acompaña está por entero mal planteado (Geertz [1973], 1991, p. 24).

En tren de definir, Geertz preferirá decir que la cultura consiste en estructuras de significación socialmente establecidas en virtud de las cuales la gente hace cosas como conspirar, insultar, etc., y esto no es lo mismo que decir que se trata de un fenómeno psicológico o reificar cualquier componente de esa cultura.

Desde esta perspectiva, el concepto de cultura se desencalza y también se lo sustrae del tipo de relaciones causa-efecto: "La cul- tura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pue- den describirse todos esos fenómenos de manera inteligible" (idem, p. 38). Este enfoque aporta un aparato de lectura que pre- mite observar el entrecruzamiento de estructuras complejas pre- sentes en cualquier descripción etnográfica ya sea de un ritual, de un juego o de la mirada antropológica de acontecimientos políti- cos e históricos contemporáneos. El debate latente, a partir de esta perspectiva, es el modo en que la vertiente antropológica de los estudios culturales logra pensar los problemas—en ocasiones—sólo enumerados desde el punto de vista histórico.

Una vez precisado que se entiende por cultura, Geertz establece de qué debería ocuparse el *analista cultural*: "conjeturas significativas, estimar las conjeturas y llegar a conclusiones explicativas partiendo de las mejores conjeturas, y no del descubrimiento del contenido de la significación y el mapeado de su paisaje incorpóreo" (idem, p. 32).

Definición semiótica de cultura

Entre las múltiples entradas al estudio de la cultura popular, conviene detenerse a considerar uno de los términos del binomio, es decir, qué se entiende por cultura, cómo ha sido pensada y qué presupuestos acarrea la concepción que tradicionalmente ha ma- nejado la antropología. Clifford Geertz en *La interpretación de las culturas* pasa revista a los problemas teóricos que delimitan el pen- samiento antropológico, para proponer un concepto semiótico de cultura.¹ De este modo, redefine el objeto y, al postular el análisis de la cultura como ciencia interpretativa en busca de significacio- nes, reformula también el quehacer teórico.

1. Cabe mencionar con respecto a la postulación de una semiótica de la cultura a la Escuela de Tartu y a quien fuera su representante más conspicuo, Iuri Lotman. En dicha escuela confluyen el formalismo ruso, la cibernética, la lingüística estruc- tural, la teoría de la información y la semiótica. Lo que diferencia la postura lotmaniana de otros enfoques, para los cuales el aspecto semiótico es sólo una di- mensión de su teoría, es que su investigación se centra en las distintas instancias de construcción de significado, es decir, su teoría intenta dar cuenta de los mecanis- mos que hacen posible la semiótica. En consecuencia, para hablar de cultura no se parte de una visión interpretativa, sino de una tipología de las culturas como con- textos que permiten la semiótica. En el marco de esta tipología existen nociones bá- sicas organizadas por pares como: núcleo-periferia, unívoco-ambivalente, sistémico-extrasistémico; esta última instala el concepto de frontera y hace factible la reflexión acerca del concepto de delimitación de una cultura. En suma, la visión lotmaniana intenta una lectura de la sistemática de la cultura partiendo de su irreductible pluralidad de lenguajes, en esto radica la importancia de la diferencia-

Lotman y Escuela de Tartu: *La semiótica de la cultura*, Iuri, Lotman: *La semiótica I y II*.
ral denominado semiótica. Para profundizar esta línea pueden consultarse: Iuri
limita la creación de textos, pero que termina siendo parte de ese *continuum* cultu-
ción entre texto y metatexto como descripción de un lenguaje que organiza, poda y

El paso siguiente es cuestionar el concepto tradicional de “hombre” o “naturaleza humana” tal y como lo tramó el pensamiento iluminista:

[...] dar el gigantesco paso de apartarse de la concepción de naturaleza humana unitaria significa, en lo que se refiere al estudio del hombre, abandonar el Edén. Sostener la idea de que la diversidad de las costumbres a través de los tiempos y en diferentes lugares no es una mera cuestión de aspecto y apariencia, de escenario y de máscaras de comedia, es sostener también la idea de que la humanidad es variada en su esencia como lo es en sus expresiones. Y con semejante reflexión se aflojan algunas amarras filosóficas bien apretadas y comienza una desasosegada deriva en aguas peligrosas (ídem, p. 57).

Los intentos para situar al hombre atendiendo a sus costumbres derivaron, con variantes, en una concepción “estratigráfica” de las relaciones entre los factores biológicos, psicológicos, sociales y culturales de la vida humana. Esto supone que el hombre es un compuesto en varios “niveles” y que cada capa es completa e irreducible en sí misma.² Geertz se ocupará de bombardear esta concepción de hombre como una especie de depósito evolutivo, en cuya definición cada nivel –orgánico, psicológico, social y cultural– tenía asignado un lugar indiscutible, y garantizaba además la independencia y soberanía de las disciplinas académicas. Para ello dirá que con este modelo nunca se establecen genuinas interconexiones entre factores culturales y no culturales; sólo podemos establecer analogías, paralelismos, sugerencias y afinidades más o menos convincentes. Incluso cuestiona la idea filosófica de que la esencia de lo que significa ser humano se traduzca en aquellos rasgos de la cultura humana que son universales para considerar que tal vez haya que tener en cuenta los rasgos distintivos de este o aquel pueblo.³

2. Se trata de una operación similar a la que hizo el estructuralismo en lingüística al dividir los diversos componentes del lenguaje: componente fonológico, morfológico, sintáctico, semántico y pragmático.

3. “El comentario de que Cromwell era el inglés más típico de su tiempo precisamente porque era el más estrambótico, puede resultar pertinente también aquí; bien pudiera ser que en las particularidades culturales de un pueblo –en sus rarezas– puedan encontrarse algunas de las más instructivas revelaciones sobre lo que sea genéricamente humano; bien pudiera ser que la principal contribución de la ciencia de la antropología a la construcción –o reconstrucción– de un concepto del hombre pueda consistir pues en mostrarnos cómo hallarlas” (Geertz [1973], 1991, p. 50).

La cultura como texto

Esta cuestión permite preguntar qué tipo de representatividad tienen las generalidades y las particularidades y en torno a qué variables se determinan. En otros términos, en el caso de Menocchio podemos leer el mismo problema al establecer al comienzo de la investigación la cosmogonía del molinero como *caso* excepcional, pero luego, al justificar la matriz de lectura interpuesta entre Menocchio y los textos, aparecerá inevitablemente la *serie*. El caso como puesta en abismo habilita la serie y con ella la legitimación de un orden cultural diverso, basta recordar el modo en que Ginzburg finaliza su texto: “Sabemos muchas cosas de Menocchio. De este Marcato, o Marco –y de tantos otros como él, que vivieron y murieron sin dejar huellas– no sabemos nada” (Ginzburg [1976], 1982, p. 187). La rendición de cuentas antropológicas post-Lévi Strauss, ensayada sistemáticamente por Geertz, admite la entrada en la cultura desde cualquier aspecto, acotado o generalizado, ya que la cultura se piensa como *texto*, y siempre que se respeten las interpretaciones que en sí mismas contienen las sociedades, no hay una única receta que indique por dónde empezar.

Volviendo a la crítica del abordaje estructuralista, para refutar el modelo estratificado propone dos ideas: primero, que la cultura se comprende mejor no como complejos de esquemas concretos de conducta –costumbres, usanzas, tradiciones, conjuntos de hábitos–, como ha ocurrido en general hasta ahora, sino como una *serie de mecanismos de control* –planes, recetas, fórmulas, reglas, instrucciones (en computación, programas)– que gobiernan la conducta. Después, que el hombre es precisamente el animal que más depende de esos mecanismos de control extragenéticos, que están fuera de su piel y de esos programas culturales para ordenar su conducta. De algún modo, la operación para desencionalizar consiste en considerar fundantes no a los contenidos, sino a los mecanismos o “programas” que van armando las diferencias.

El tercer presupuesto antropológico a discutir es el *status* de la mente. Tradicionalmente se cayó en el equívoco de pensar que los procesos de pensamiento primarios definidos por Freud (sustitución, inversión, condensación) son anteriores a los procesos secundarios (razonamiento dirigido, lógicamente ordenado, etc.). Sobre esta correlación se identificaron los distintos niveles de desarrollo de la cultura y los modos de pensamiento. Se cometió así el error de considerar a los pueblos tribales como formas primitivas de la

un modelo "para la realidad". En el caso de la religión o de cualquier otro sistema cultural se dan siempre ambos aspectos: "Dan sentido, es decir, forma conceptual objetiva a la realidad social y psicológica, al ajustarse a ella y al moldearla según esas mismas estructuras culturales" (Geertz [1973], 1991, p. 92). De esta manera, hay una salida a la vieja aportada entre modelos de representación y modelos de acción, ya veremos que de un modo que no apela a la teoría del reflejo ni a ningún otro mecanicismo. Nada mejor que el análisis de un fallido funeral javanés para apreciar la independencia e interrelación de tres componentes: el sistema ordenado de significaciones y de símbolos en cuyos términos tiene lugar la integración social (como la estructura social misma) y la esfera psicológica del individuo. Así, cultura es la urdimbre de significaciones que permiten que los seres humanos interpreten su experiencia y orienten su acción; la estructura social es la forma que toma esa acción, la red existente de relaciones humanas; entonces, cultura y estructura social son diferentes abstracciones de los mismos fenómenos. Ambas partes presentan diversos modos de integrarse: mientras que la cultura se integra de manera lógico-significativa, la estructura social lo hace de modo causal-funcional. Como estos dos tipos de integración no son idénticos, ya que no se dan correspondencias exactas entre ambos niveles, habrá una incongruencia inherente y una tensión entre las dos, fricción a la que se agrega el tercer elemento que es la personalidad o esfera psicológica del individuo. Así, Geertz demuestra que el fracaso del funeral javanés se debe a la incongruencia entre el marco cultural y la estructura de interacción social, desacomodamiento surgido por la persistencia de símbolos religiosos de una estructura social campesina en un ámbito urbano. En este ejemplo y conceptualización podemos recuperar la existencia pública, material y modelizante de la cultura que entra en colisión con los primeros esquemas reduccionistas del marxismo y puede, asimismo, ponerse en relación con la teorización ya expuesta de Gramsci.

También con respecto a la ideología se complejiza el análisis al problematizar la relación mecánica entre las causas y los efectos.

4. Nos referimos a Charles Peirce y su modelo triádico del signo que funda una semiótica pragmática y que fue refuncionalizado, sobre todo en Francia en los años sesenta, para oponerlo al modelo diádico (de corte binario) del signo propuesto por Saussure.

humanidad. Obviamente, Geertz piensa que en lo que se refiere a su capacidad innata de aprender, conservar, transmitir y transformar la cultura, los diferentes grupos de *homo sapiens* deben ser considerados igualmente competentes. Igual correlato puede marcarse en el problema de la cultura popular.

Tanto en los procesos de razonamiento como de sentimiento se necesitan recursos culturales, un sistema adecuado de *símbolos públicos*, previo a la expresión individual. Por ejemplo, un niño cuenta con los dedos antes que contar en su cabeza, lo mismo ocurre con la lectura en voz alta. A partir de aquí podrían señalarse los trabajos de Chartier acerca de una historia de los modos de leer como otra línea dentro de los estudios culturales de lo popular. En este sentido, no sólo las ideas sino también las emociones son *hechos culturales* en el hombre. Los recursos culturales son elementos constitutivos, no accesorios del pensamiento humano.

Así como el sistema nervioso humano depende inevitablemente del acceso a estructuras simbólicas públicas para elaborar sus propios esquemas autónomos de actividad; del mismo modo, el pensar humano es primariamente un acto público desarrollado a partir de los materiales objetivos de la cultura y sólo secundariamente es una cuestión íntima, privada. Este es el último de los grandes presupuestos que queda desconstruido: la mente en las dicotomías adentro/afuera e individual/social. Así, este enfoque promueve la materialidad de la cultura proponiendo una interrelación y reformulación constante de todas las ciencias que tratan de ella.

Luego de esta suerte de genealogía de presupuestos antropológicos, cabe preguntarse qué aporta esta conceptualización de la cultura a nuestra problemática de lo popular, y para eso conviene considerar la puesta a prueba de este análisis semiótico de la cultura con respecto a dos cuestiones de largo aliento, como la religión y la ideología. Considerar la religión como *sistema cultural* implica plantear el término "modelo" en dos sentidos: un modelo "de" y un modelo "para". En el primer caso importa el manejo de las estructuras simbólicas para hacer que éstas entren en paralelo con el sistema no simbólico, como cuando una teoría hidráulica intenta aprehender el modo en que funcionan los diques: hay allí un modelo "de la realidad". En el segundo caso, el foco está puesto sobre los sistemas no simbólicos atendiendo a las relaciones expresadas en los modelos simbólicos; siguiendo el ejemplo anterior, sería construir un dique de acuerdo con las instrucciones implícitas en la teoría hidráulica, en este caso, la teoría funciona como

tos de la ideología. Aquí resulta clave el proceso autónomo de formulación simbólica o elemento de conexión, tramado por las figuras retóricas que en cada caso crea una ideología. Esta conexión entendida como símbolos en interacción nos retrotrae al problema de la mediación apuntado previamente: para Burke, esta cuestión estaba presente en los mediadores-sujetos bilingües que participaban de la alta y la baja cultura; luego, como vimos, para Ginzburg los términos de la mediación se planteaban en el pasaje de la oralidad a la escritura con los tamices o claves de lectura correspondientes; por fin, para Geertz, el problema de la mediación se expresa en forma de sistemas simbólicos que van complejizándose, como las figuras retóricas, hasta que radicalmente afirma que la cultura puede interpretarse como un texto. Por ejemplo, la efectividad de una metáfora en la condensación ideológica de una situación determinada radica en que capta una multiplicidad de conexiones y referencias entre ella y la realidad social, de manera que resulta un cuadro de significaciones no similares de cuyo entrelazamiento se desprende la fuerza expresiva y retórica del símbolo. Para Geertz este enlace de significaciones diversas constituye en sí mismo un proceso social, que no se da en la mente individual de alguien sino en el mundo público. Además, entre los modelos simbólicos que el hombre construye están también las ideologías, las imágenes esquemáticas de orden social que entran particularmente en juego en momentos de crisis, cuando las guías institucionalizadas de conducta, los esquemas de pensamiento o de sentimiento son débiles o no existen. Por eso, la mayor parte de los análisis antropológicos toman culturas tradicionales en transición, en momentos de revolución o de independencia, porque entonces es cuando los diferentes sistemas simbólicos entran en colisión y se ponen en evidencia sus mecanismos. Desde este punto de vista, habrá que preguntarse qué esquemas culturales, patrones o modelos se ponen en juego en un contexto determinado cuando hablamos de cultura popular y cómo sus sistemas simbólicos interactúan con los modelos de estructuración vigentes en esa sociedad.

Lo popular es político. El manifiesto teórico de Bollème

La noción de pueblo

Si Geertz focalizó la categoría de cultura y señaló que ésta y, en particular, la cultura popular precisan de abordajes textuales, Geneviève Bollème, desde una concepción poéticamente política (Bollème [1986], 1990) cuestiona las bases del otro término que denomina la problemática que estamos tratando, nada menos que lo “popular”.

A diferencia de las perspectivas teóricas que hemos trabajado hasta ahora, Bollème se atreve a poner en el centro de la discusión una cuestión que hasta el momento sólo podía ser inferida de los textos de manera problemática: que decir “popular” es decir “político”. A partir de esto, el texto desarrolla la forma de la paradoja que involucra al intelectual como figura central de esta trama político-cultural compleja y “movidiza”: cómo es posible que el intelectual, escindido del pueblo, pueda hablar de lo popular si ya no comparte ni su lengua ni su experiencia. Esta paradoja se convierte en sustancia del texto a partir del rastreo en múltiples textualidades y ámbitos culturales (el teatro, la obra de los escritores más “políticamente comprometidos” con lo popular –Luxun y Michelet–, la experiencia de Simone Weil, las relaciones entre oralidad y escritura, el basamento ideológico de las teorías políticas europeas, entre otros).

Escritura y lugar de enunciación

En el prefacio, Jacques Le Goff califica a Bollème como “escritora”. Lo hace al pasar, sin darle al dato mayor importancia. Sin

otra esfera?, ¿se trata de apropiaciones?, necesitaríamos introducir cambios en el modo de pensar de los intelectuales. Bolléme nos ha dado una pista a propósito: más allá de que la posición del intelectual sea otra en un nuevo marco, las *operaciones* para pensar esta nueva posición serán distintas y el resultado de esa reflexión será, seguramente, político. De aquí la referencia a la crítica cultural, pues lo que Bolléme realiza en su texto es preguntarse sobre las *condiciones de posibilidad de un discurso crítico que contemple lo cultural sin prescindir de lo político*. Por eso el libro puede ser leído como una suerte de “manifiesto” para la crítica por venir.

A la hora de leer los textos más recientes de crítica cultural cabe preguntarse: ¿hasta qué punto realizan una investigación poética situada políticamente?, ¿hasta qué punto una cierta “situación política” supone y/o condiciona la emergencia de una clase de discurso?, ¿hasta qué punto el desconocimiento de la fuerza política que implica una producción crítica genera operaciones que vacían el lugar de enunciacón indagado por Bolléme?

La representación: el “caso” Simone Weil

Al explorar el hiato que se abre entre los intelectuales y la cultura popular, Bolléme ensaya una recuperación de la categoría de *experiencia* a partir del “caso” Simone Weil. Pero cuando hablamos de experiencia debemos pensar necesariamente en *representación*. Y debemos hacerlo en varios sentidos: la experiencia de la representación –la que tradicionalmente ensayaron los intelectuales–, y otro modo de relación, intentado por Simone Weil, el de una experiencia que busca representar la “experiencia de la desgracia” en el lugar donde ocurre. Al focalizar a Weil, se pone de manifiesto que hay algo que el saber teórico desconoce, por eso Weil va a la fábrica para intercambiar lo que ella sabe (teoría de la explotación capitalista, etc.) por lo que todavía ignora (el saber de la experiencia, de la desgracia). Este deseo de conocer desde fuera ni “des-totalmente” hechas porque “no se puede conocer desde fuera ni “des-de arriba” lo que concierne a la desgracia, ni se puede ponerle remedio si se ignoran las condiciones físicas, materiales, de lo que engendra la miseria” (ídem, p. 119).

Tratar de escribir la desgracia coloca al escritor en una situación de impotencia. El camino de la escritura es el de una representación o de una interminable digestión, porque incluso

embarco, en esta caracterización podemos leer un problema central que el texto realiza y “actúa”: una escritura que rodea sus materiales sin designarlos –en una suerte de “escritura poética” que evoca sin nombrar–; que provoca y convoca problemas y cuestiones fundantes sin poner etiquetas; que lleva a otros textos, se abre al diálogo; que insta a más escritura.

Llamamos la atención sobre este punto, pues es sobre cierto trabajo político de la escritura –como intención más que como estilo– que procede el texto de Bolléme. Aventura y cuidada, en constante actuación material de los instrumentos de que se vale como potencia, la escritura de Geneviève Bolléme es más que transcripción o forma: es despliegue y territorio en el que se pueden leer los problemas que tematiza e interpreta, como interpreta antípadamente la lectura del músico una partitura, como una partitura supone un ensayo.

En este diálogo entre un historiador (Le Goff) y una “escritora” que se atreve con la teoría, se debaten los límites del posible programa futuro de la crítica cultural. Es posible afirmar esto porque, en el capítulo final (titulado “Un proyecto o un programa”, verdadera rareza en un libro de teoría) se postula, a modo de manifiesto, la unión del arte y la ciencia dentro del marco de lo que se propone como “investigación poética [...] que va hacia una lengua, es este movimiento que se dirige no hacia aquello que habla de todo, sino hacia aquello que se inserta en una comunicación esencial sin exclusión y sin exceso” (ídem, p. 230).

El capítulo 3, “Una política de la enunciacón”, trata el problema de los intelectuales, y propone al respecto:

Estamos en un punto en que la conciencia obliga a las ciencias humanas a renovarse, conciencia de orden político, que concierne a un discurso de autoridad. Esta reflexión se ha convertido en una necesidad, a partir del momento en que el adjetivo “popular”, que designaba y marcaba ciertos objetos con un signo negativo, les ha dado otro alcance y otra fisonomía, integrándolos en los conjuntos a los que se llama culturales (ídem, p. 61).

Y más adelante sintetiza: “El hecho de convertir la política en cultura ha abierto una reflexión distinta sobre la política y ha permitido, a cambio, realizar otras operaciones sobre lo cultural” (ídem, p. 62). Las nuevas relaciones entre cultura y política o la conversión de la política en cultura, tal como dice Bolléme –y en el caso de crear lo así es urgente preguntarse: ¿de qué modo se ha realizado esa conversión?, ¿es completa?, ¿o sólo se refiere a ciertos aspectos de una u

teniendo el privilegio de escribir la verdad, él se ha concedido el de decirlo desde un lugar privilegiado. La experiencia de la desgracia vivida no es garantía de autenticidad. Lo que hay que comprender y decir responde a un hiato irreductible entre la percepción clara de la desgracia y la dificultad de hablar. La desgracia está ligada a las impresiones, está fuera del lenguaje que hablamos. En la desgracia no hay nada que se haga lenguaje.

El pasaje de lo irrepresentable a alguna forma posible de lenguaje se patentiza en la voluntad de Weil de realizar un periódico en el que los obreros producen cartas, testimonios, textos difíciles de catalogar, con un objetivo pedagógico y terapéutico (Weil sostiene que “la escritura, habiendo suprimido el sufrimiento solitario, producirá la comunicación” (ídem, p. 132). El fundamento de estas colaboraciones es el convencimiento de que la primera “educación”, la primera “elevación”, consiste en salir de esta total sumisión que hace que los obreros reciban toda la existencia, pensamiento o sensación de una determinación exterior.

La cuestión de los géneros, entonces, sale a la luz. ¿Habría algunos géneros discursivos “más populares” que otros? Bollème parece sugerir que así sería, en las citas frecuentes de cartas, testimonios, proclamas, narraciones y poemas orales, *performances*.¹ Por otra parte, podríamos preguntarnos de qué modo estos géneros (“menores”, “intimistas”) iluminan e interpelan las grandes formaciones discursivas, como el discurso político o el discurso científico-académico. Pues algo que se resalta constantemente es el contenido netamente afectivo de estos géneros discursivos. Al principio y al final del libro, Bollème caracteriza tanto al discurso político como a la proclama popular como “discursos amorosos”. He aquí el enlace con el rasgo intimista de los “géneros menores”.

De la representación a la presentación o performatividad

El problema de la representación de lo popular lleva a pensar en los modos de producción cultural de lo popular. Si lo popular se produce en términos de diferencias culturales, podemos decir que en ese punto se abre el abismo entre representación –cultura letrada– y presentación –cultura popular–. No se trata de media-

ciones en sentido estricto, sino de diversos modos de producción cultural. En lo popular se da la performatividad o actuación que prescinde de un original a copiar, porque lo que se crea cada vez es la experiencia misma. Esto lo rastrea Bollème en las narraciones orales –donde el narrador inserta la historia en su experiencia siguiendo las postulaciones de Walter Benjamin–; en el teatro de Molière, como punto de inflexión en el que el texto cede espacio a una consideración de la interpretación como determinante; en la improvisación de los poetas orales –donde se describe un mecanismo casi paradigmático de los modos de producción de la cultura popular–. A propósito de este modo de producción cultural ligado a lo popular, Bollème señala, citando a Lord:

Hay dos medios de producir una frase: una es la de recordarla; la otra, la de crearla por analogía con otras frases; y quizás sea imposible distinguir una de otra. Mientras que estas dos operaciones, recordar y crear, desempeñan los papeles importantes, la segunda, crear, es especialmente significativa. El cantor no puede acordarse, y efectivamente no se acuerda lo bastante para cantar un canto: *está obligado a aprender, y efectivamente aprende a crear las frases* (ídem, p. 171, el subrayado es nuestro).

La performatividad (como experiencia) serviría de modelo a la práctica crítica de la crítica cultural. Porque en el “programa” que Bollème propone sobre el final queda destacada la idea de que cualquier práctica crítica, y más aún la que se ejerce sobre la cultura popular, antes que imponer sus modos al objeto que trata, debería hacerse de los modos –de la experiencia– de ese objeto para encontrar así una forma propia (afín, afectiva respecto del objeto). Lejos de “legislar”, la crítica debe intuir; lejos de “transcribir”, debe leer las diferencias.

1. Es llamativo que la crítica cultural prefiera, en general, trabajar con este tipo de materiales.

II
ACTUALIZACIONES Y DERIVACIONES
TEÓRICAS FUNDAMENTALES

Pensar las prácticas como interacción cultural

La perspectiva teórica de Roger Chartier plantea una serie de consideraciones metodológicas que apuntan a enriquecer el trabajo de los historiadores, a la vez que suministra nuevos instrumentos para el análisis de la llamada cultura popular.¹

El análisis que Chartier realiza de los textos y prácticas que promueven los volúmenes de la Biblioteca Azul —una colección de libros que los imprenteros franceses del Antiguo Régimen destinaban a las clases subalternas— constituye una perspectiva de la cultura popular que, como la de Ginzburg en *El queso y los gusanos*, escapa tanto de la tentación del determinismo como de la de suponer que las denominadas alta cultura y cultura popular son compartimentos estancos.

El debate historiográfico

En su artículo “El mundo como representación”, incluido en el libro con ese mismo título, Chartier (1992) plantea que los nuevos cambios en el estudio de la historia no fueron producidos por una supuesta crisis de las ciencias sociales ni por un cambio de los paradigmas, sino por la irrupción de nuevas prácticas historiográficas. Tanto las corrientes que pretendían describir una

1. En ese sentido, esta propuesta puede vincularse con el planteo de Peter Burke; ambos tienen en cuenta, por un lado, la perspectiva histórica, y por otro, el análisis de los objetos de estudio de la cultura popular desde un mismo sesgo disciplinario.

lidad de relacionarse con el libro de una manera individual, íntima y hasta secreta, que la práctica anterior de la lectura en voz alta volvía casi imposible.

La lectura constituye para Chartier una práctica encarnada en gestos, espacios y costumbres, y, por lo tanto, es susceptible de ser rastreada por el historiador. Este modelo tripartito, que pretende construir una historia de la cultura a partir del estudio del texto, el libro y la lectura, reconoce algunas dudas con la corriente historiográfica francesa que parte de la Escuela de los Annales y que en el trascurso del siglo dio origen a la llamada "historia de las mentalidades". Pero Chartier busca diferenciarse de esta corriente en tanto observa que la historia de las mentalidades —que buscaba establecer aquello que el individuo tenía en común con sus contemporáneos— tendía a la homogeneización y terminaba por establecer una suerte de psicología colectiva de época.

El análisis de las prácticas de lectura, entonces, le da a Chartier la posibilidad de pensar la aparición de lo particular. Y es fundamentalmente desde esta perspectiva que él encuentra un modo de abordar la cultura popular y de indagar acerca de las representaciones del mundo y de sí mismos que construían los sujetos de las clases subalternas.

La Biblioteca Azul y la cultura popular durante el Antiguo Régimen

En "Historia intelectual e historia de las mentalidades. Trayectorias y preguntas", Chartier (1992) sostiene que es un error suponer la existencia de una cultura popular opuesta a una cultura letrada. Siguiendo a Bajtin, afirma que en ciertas épocas la cultura letrada se nutre de la popular, y a la vez recuerda que muchos textos de la Biblioteca Azul reconocen fuentes eruditas. "Estos entrelazamientos no deben ser entendidos como relaciones de exterioridad entre dos conjuntos dados de antemano y yuxtapuestos (uno erudito, el otro popular), sino como productores de 'mezclas' culturales o intelectuales cuyos elementos se incorporan en forma sólida entre unos y otros como en las mezclas metálicas" (idem, p. 35).

Tanto para Chartier como para Ginzburg —a quien también se cita en el artículo mencionado—, la cultura de las clases subalternas no es el reflejo de una imposición que nace desde el poder, sino que puede pensarse como el resultado de una serie de des-

totalidad social —muchas veces entendida como civilización (Braudel)—, como las que avanzaban a partir de delimitar su objeto mediante una definición territorial, o como las que suponían que el estudio de la división social organizaba la comprensión histórica de una determinada sociedad han entrado en crisis, y para Chartier sus modelos parecen agotados.

Ante este panorama, propone una nueva historia cultural basada en el análisis de textos, en el análisis de los objetos impresos —es decir, la fabricación y circulación de los libros— y en el análisis de las prácticas que estos objetos proponen. Chartier advierte que sólo a partir de esta triple indagación —que muchas veces la tradición académica ha intentado separar— puede entenderse la formación de ese nuevo tipo de sociabilidad, la cual, según Jürgen Habermas, dio lugar, a partir del siglo XVIII, a ese espacio crítico independiente del Estado que se denomina "esfera pública" (Habermas [1962], 1981).

La historia cultural propuesta por Chartier puede pensarse, entonces, como una historia de la técnica —en la medida en que la materialidad del libro y sus características tipográficas se constituyen en objeto de estudio—, a la vez que como un trabajo de interpretación sobre los textos y un análisis de las *prácticas de lectura*. La práctica de la lectura será un objeto de investigación privilegiado en la obra de Chartier. En *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* (1994), un grupo de lectores concretos. Chartier supone que una historia del libro debe pensarse, ante todo, como una historia de las lecturas, y crítica a la historiografía francesa por haber pretendido plantear una historia de la lectura sólo a partir de los estudios técnicos acerca de la edición y del análisis estadístico de los documentos que reproducían los títulos de las bibliotecas de la época. Chartier critica estos estudios porque olvidan los problemas que supone la relación entre el texto y los lectores, y en muchos de sus análisis sobre los libros de la Biblioteca Azul demuestra que esta relación puede seguir caminos laterales y generar prácticas de lectura que poco tenían que ver con las que proponían los editores.

Las prácticas, entonces, ocupan para Chartier el lugar preponderante que ver con las que proponían los editores.

de la lectura silenciosa por sobre la lectura oral significó una revolución mucho más profunda, porque abrió las puertas a la posibi-

víos y desplazamientos que el historiador puede y debe rastrear. Con esta pretensión, Chartier volverá sobre la Biblioteca Azul y analizará no sólo la composición de sus catálogos, la circulación de sus títulos y las modalidades de su impresión, sino que también intentará rastrear el uso que hicieron los lectores de estos libros. Así, en "Figuras literarias y experiencias sociales: la literatura picaresca en los libros de la Biblioteca Azul (Chartier, 1992), encuentra en estos textos procedimientos de parodia y carnavalización similares a los que Bajtin encontraba en Rabelais, pero, quizá sea en el estudio de los "secretarios epistolares" –volúmenes que recogían colecciones de cartas para ser imitadas– donde Chartier advierte con mayor claridad el cruce de diversas prácticas de lectura sobre un mismo texto.

En este trabajo, que puede leerse en *Libros, lectura y lectores en la Edad Moderna*, Chartier comprueba, a través del análisis de fuentes –tal como operaba la historiografía tradicional en este campo–, la amplia difusión que tuvieron estos libros durante el Antiguo Régimen, a la vez que advierte, a partir del análisis de las cartas que ellos contenían, que tanto los temas como los modos en que éstos se desarrollan poco tenían que ver con los intereses populares. Por otra parte, al analizar los textos de algunas cartas escritas por miembros de las mismas clases populares que solían adquirir "los secretarios", Chartier encuentra que esta correspondencia no tiene como fundamento los modelos propuestos por "los secretarios", sino que, por el contrario, dichas cartas seguían las pautas planteadas en la novela sentimental. Al llegar a este punto, se pregunta qué función cumplían entonces "los secretarios" y por qué ellos gozaron de tanta popularidad. En contra de lo que podría suponerse, Chartier sostiene que estos libros desempeñaban, al fin y al cabo, un propósito práctico, aunque éste no fuera el de enseñar a los nuevos lectores a escribir cartas. Pues a través de los distintos textos que reunían los volúmenes, el lector de "los secretarios" podía comprender la estructura social de un mundo muy complejo en el que se articulaban diversas jerarquías a las que correspondían distintos tratos y fórmulas de cortesía. Chartier supone, entonces, que "los secretarios" actuaban como guías sociales que les permitían a sus lectores conocer el mundo en el que estaban incluidos y reconocer su lugar en él. El texto cumplía, por consiguiente, una finalidad eminentemente práctica.

Chartier encuentra en el texto mismo de los secretarios las marcas que posibilitaban esta lectura, ya que todas las cartas prestaban especial atención al modo en que se establecían las jerarquías

entre el destinatario y el emisor. Entre los rasgos que dan cuenta de las diferencias de grado, se consigna, en primer lugar, el uso del blanco, "es decir, el espacio más o menos grande que se dejaba entre las líneas". También indican el rango que corresponde al corresponsal o a su destinatario, el empleo de fórmulas abreviadas –que no debía usarse con los superiores– y el empleo del nombre propio del corresponsal en el sobrescrito interno, que sólo era posible en el caso de cartas dirigidas a gente de menor condición.

El éxito de "los secretarios" radicaría, en definitiva, en esa desviada práctica de lectura, de la cual –arriesgamos– tal vez los lectores contemporáneos no eran del todo conscientes, pero que Chartier reconstruye a partir de algunas marcas del texto y también a través del análisis de la circulación de estos libros en el interior de la sociedad francesa anterior a la Revolución. La disimetría que encuentra entre los lectores y el contenido de las cartas abre las puertas para esta interpretación. El orden de las prácticas, entonces, muchas veces subvierte el orden del discurso, tomando, incluso, su propia materialidad como objeto; pero el historiador puede reconstruir estas prácticas a partir de análisis de los discursos y también a partir de inferencias. Se puede afirmar que los lectores de "los secretarios" se apropiaban de estos textos siguiendo sus propios deseos y tratando de satisfacer sus propias necesidades.

El análisis de Chartier demuestra que no hay identidad entre los textos –o las ideas que puedan leerse en los textos– y sus receptores. Una historia cultural, por consiguiente, no puede fundamentarse en el estudio de la distribución de los títulos ni suponer que la difusión de un libro determinado implica la diseminación del pretendido "contenido" de ese texto.

Se comprende ahora por qué en "Historia intelectual...", siguiendo a M. de Certeau, Chartier sostiene que el consumo cultural es otra producción, que "no fabrica ningún objeto concreto pero constituye representaciones que nunca son idénticas a aquellas que el productor, el autor o el artista ha empleado en su obra" (Chartier, 1992, p. 37).

Lo popular: un juego de espejos dentro del campo cultural

La utilidad del concepto de campo

Preguntarse por el problema de lo popular en la teoría de Pierre

Bourdieu supone entrar en una estructuración del mundo social que escapa a la visión dualista según la cual el universo de las oposiciones constitutivas se reduciría a la oposición entre los propietarios de los medios de producción y los vendedores de fuerza de trabajo. Justamente el concepto de "campo" instrumentado por este teórico permite mediar entre la estructura y la superestructura, así como entre lo social y lo individual. En las sociedades modernas, la vida social se reproduce en diversos campos (económico, político, científico, artístico), que funcionan con marcada autonomía. De este modo, en lugar de deducir el sentido particular de los enfrentamientos políticos o artísticos del carácter general de la lucha de clases, esta teoría indagará cómo luchan los grupos que intervienen en cada campo por la *apropiación del capital*.

Aparecen así dos elementos fundantes de un campo: la existencia de un capital común –*capital simbólico* de conocimiento, habilidades, creencias– y *la lucha por su apropiación*. En suma, para que exista un campo debe haber intereses específicos en juego y gente dispuesta a jugar, lo cual implica el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego.

En la lucha por la conservación o subversión de la distribución del capital específico se van dibujando dos posturas contrapuestas. Por un lado, la de quienes en un momento determinado detentan una posición monopolística y, por ende, se inclinan hacia estrategias de conservación –posiciones que en un campo cultural tienden a la

ortodoxia-. Por otro lado, los recién llegados al campo y que disponen de un capital menor se inclinan a utilizar estrategias de subversión, herexía o heterodoxia. Sin embargo, los que participan en la lucha contribuyen a reproducir el valor de lo que está en juego, ya que la disputa presupone un acuerdo sobre aquello por lo cual vale la pena luchar. Este último rasgo suele ser invisible, porque forma parte de los presupuestos que se aceptan tácitamente, aun sin saberlo, por el mero hecho de jugar. Incluso los recién llegados, si bien disputan el capital cultural, lo hacen respetando algunas reglas:

Ellos están condenados a utilizar estrategias de subversión, pero estas deben permanecer dentro de ciertos límites, so pena de exclusión. En realidad, las revoluciones parciales que se efectúan continuamente dentro de los campos no ponen en tela de juicio los fundamentos mismos del juego, su axiomática fundamental, el zócalo de creencias últimas sobre las cuales reposa todo juego" (Bourdieu [1984], 1990, pp. 137-138).

Las disputas de cada campo cultural, artístico o político especifícan el sentido general de la reproducción social y el conflicto entre las clases. De este modo, los campos se vinculan en la estrategia unitarizada de cada clase,¹ con lo cual puede indagarse cómo están estructuradas económica y simbólicamente la reproducción y la diferenciación social.

El concepto de *habitus* explica el proceso por el cual lo social se interioriza en los individuos y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas. La homología entre el orden social y las prácticas de los sujetos no depende de la influencia consciente de mensajes políticos o ideológicos, sino que la acción ideológica más decisiva para constituir el poder simbólico está dada por relaciones de sentido no conscientes que constituyen el *habitus*. Abarca esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción que van generando sistemas estructurantes que le dan coherencia a las prácticas sociales. Así, el *habitus* programa el consumo de los individuos y las clases, aquello que "se siente" como "necesario".

1. Cabe aclarar que el concepto de clase en Bourdieu no se define por una sola variable (como la magnitud del capital) ni por una sumatoria de rasgos, se define por la red de relaciones entre todas las propiedades pertinentes. Así, para conocer las clases sociales, no sólo hay que determinar cómo participan en las relaciones de producción, sino también las prácticas culturales, como la pertenencia étnica o sexual que son también constitutivas.

Lejos de adherir a la conciencia de clase marxista, Bourdieu proclama una suerte de “inconsciente de clase”: “Las categorías de la percepción del mundo social son, en lo esencial, el producto de la incorporación de las estructuras objetivas del espacio social” (véase “Espacio social y génesis de las clases”, en ob. cit.). De este modo los individuos tienden a tomar el mundo social tal cual es, aceptando tácitamente lo que cada uno “puede” o no permitirse, de manera tal que aparece un sentido de los límites y de las distancias sociales que deben respetarse. En las elecciones aparentemente más libres de los sujetos es donde mejor puede observarse la internalización de estructuras objetivas lograda por el *habitus*: “la elección de lo necesario” a que deben resignarse los sectores populares son maneras de elegir que no son elegidas. Cuando los sujetos muestran sus preferencias, en realidad están representando los papeles que les fijó el sistema de clases. De este modo, los consumidores aparecen como clasificadores clasificados por el modo de clasificar y experimentar lo real que, inconscientemente, van imponiendo las condiciones de existencia de cada clase.

En *La distinción*, Bourdieu ([1979], 1998) se plantea una división entre “gusto legítimo o burgués”, “gusto medio” y “gusto popular”. Es en la estética burguesa donde aparece más autonomizado el campo cultural, ya que la propensión a gozar del arte desvinculándolo de la vida cotidiana y la competencia artística suponen el conocimiento de los principios de división internos de este campo. El modo como se ejercen las prácticas culturales distingue a la clase burguesa que simula que sus privilegios se deben a cualidades espirituales o artísticas, en vez de ser el producto de un aprendizaje desigual por la división histórica entre las clases. La estética del gusto medio, en cambio, se distingue por usar procedimientos técnicos y efectos estéticos inmediatamente accesibles, por excluir temas controvertidos en favor de tópicos estereotipados que facilitan al público masivo su identificación. Las prácticas culturales características se remiten a la industria cultural y a ciertas actividades como la fotografía, que solemniza lo cotidiano y consagra lo familiar.

Por último, el gusto popular se define en contraposición a la estética legítima o burguesa, ya que se traduce como pragmática y funcionalista. Los hábitos de consumo excluyen la sofisticación y están condenados a “lo necesario”. Incluso el “mal gusto” hacia el gusto popular que se inclina por adornos impactantes se basan en “obtener el máximo efecto al menor costo”. Desde esta perspectiva, la *estética popular* está referida siempre a la hegemónica, por imitación o porque reconoce la superioridad del gusto dominante y no

tiene otra opción que ser *subalterna*. No hay ningún rasgo de especificidad ni gesto de apropiación que torne a la denominada cultura popular como autónoma o que le otorgue un papel más activo.

En un artículo titulado “Los usos de ‘pueblo’”, Bourdieu ([1987], 1988, pp. 152-157) advierte sobre la imposibilidad de acceder directamente a la categoría de “pueblo o popular”, que resulta una de las posiciones en la lucha dentro del campo intelectual. Cuando se habla de *pueblo* antes que apuntar al controvertido referente que nos convoca, sólo se estaría denominando una de las posiciones internas en lucha dentro de los diversos campos: artístico, político o religioso. Así distingue un uso negativo de “popular” como “vulgar”, cuando la legitimidad de un campo no está asegurada para los que se presentan como “profesionales”, quienes están dispuestos a denunciar todas las formas de “espontaneísmo” que tienden a usurparle el monopolio de la producción legítima. Podría recuperarse a modo de ejemplo el período de la “caza de brujas” o de represión, como pautaba Burke y demostraba Ginzburg con el caso de Menocchio; claramente constituyen exponentes de la cultura popular que desafiaban o ponían en jaque la legitimidad de la cultura oficial que se imponía a través de la Inquisición. Cabe aclarar que Bourdieu no considera ningún corte diacrónico, sólo explica sincrónicamente el funcionamiento de los campos, de manera tal que este uso “negativo” vale para los “recursos de medicina popular” o “automedicación” actuales.

Lo “popular positivo” como la pintura “ingenua” o la música *folk*, es producto de una inversión de signo, que surge de posiciones dominadas en el campo de especialistas y buscan, apelando al pueblo, una suerte de diferenciación y ennoblecimiento dentro del campo. El ejemplo citado es nuevamente el arquetípico Michelet, “que intenta convertir el estigma en emblema, al reivindicar orgullosamente sus orígenes, y que se sirve de ‘su’ pueblo y de ‘su’ sentido de pueblo” para imponerse en el campo intelectual (idem, p. 154). Pero a diferencia de los populistas o de los novelistas regionales, devueltos a su región por el fracaso, Michelet puede reivindicar con orgullo sus orígenes pobres, aumentando su mérito y rareza. Así, esta exaltación del pueblo expresa, en rigor, un doble corte, con el “pueblo” y con el mundo intelectual. En el campo de lo político, Bourdieu destaca la misma paradoja: en la posición de los partidos progresistas o de los sindicatos obreristas que se arrojan la representación y cercanía con el pueblo, se esconde el corte con “el pueblo” que está inscrito en el acceso al rol de portavoz. Otra vez se plantea el problema de la *mediación*, pero en lugar

de particularizar en aquellos sujetos sociales—como los frailes—que participaban de la alta y la baja cultura, se plantea aquí como cuestión estructural, prevista por los casilleros del ajedrez social:

Cuando la búsqueda dominada de la distinción lleva a los dominados a afirmar lo que los distingue, es decir, eso mismo en nombre de lo cual ellos son dominados y constituidos como vulgares, ¿hay que hablar de resistencia? Segunda pregunta: cuando, a la inversa, los dominados trataban para perder lo que los señala como “vulgares” y para apropiarse de eso con relación a lo cual aparecen como vulgares, ¿es sumisión? Pienso que es una contradicción insoluble: esta contradicción, que está inscrita en la lógica misma de la dominación simbólica, no quieren admitirla las personas que hablan de “cultura popular”. La resistencia puede ser alienante y la sumisión puede ser liberadora. Tal es la paradoja de los dominados y no se sale de ella (idem, pp. 156-157).

En el borde de la imposibilidad catalogada por Bourdieu, la puesta de Bollème se sumerge en la paradoja y propone una poética teórica que a la vez es política. Se dibujan dos modos teóricos diferentes de hacer funcionar la misma paradoja: Bollème propone un hacer desde la imposibilidad, en cambio Bourdieu se encarga de desenrañar las condiciones de posibilidad que determinan la emergencia estructural de lo popular dentro de la teoría de los campos. En el prólogo a *Sociología y cultura* ([Bourdieu [1984], 1990) García Canclini le responde a Bourdieu que la estética popular es la sombra hegemónica en un sistema culturalmente centralizado como el de la cultura francesa, pero no ocurre lo mismo en América latina, donde no hay un sistema cultural tan unificado. Canclini también cuestiona que las *prácticas* no son meras ejecuciones del *habitus* producido por la educación familiar y escolar, por la interiorización de reglas sociales. Hay una interacción dialéctica entre la estructura de las disposiciones y los obstáculos y oportunidades de la situación presente. Si bien el *habitus* tiende a reproducir las condiciones objetivas que lo engendraron, un nuevo contexto, la apertura de posibilidades históricas diferentes, puede producir prácticas transformadoras.

Bourdieu reconoce esta diferencia, pero se centra más en los *procesos de reproducción*. No examina cómo el *habitus* puede variar según el proyecto reproductor o transformador de diferentes clases y grupos. En términos de Gramsci, la *hegemonía* se hallaba en una situación de precario equilibrio, ya que había lugar para la *resistencia* al consenso procurado desde el proyecto hegemónico, de

ahí que la cultura popular fuera un factor de conflicto para las clases dominantes. La coyuntura de entreguerras en que se elabora el pensamiento gramsciano quizá haya alentado la posibilidad de destacar las manifestaciones de resistencia y autonomía de las clases y la cultura populares. En cambio, el pensamiento de Bourdieu acentúa la pasividad de las prácticas y los gustos populares, ya que aparecen moldeados según las necesidades de la reproducción social. Desde otra perspectiva teórica, más adelante se expone cómo Michel de Certeau plantea, aun teniendo en cuenta la estructura hegemónica, los usos y modos de hacer que la cultura popular encuentra en los resquicios inesperados del plan dominante.

Tácticas de la vida cotidiana y cultura popular

Una efervescente inventiva

La decisión primera de *La invención de lo cotidiano*,¹ producto de las investigaciones en torno a la cultura contemporánea llevadas a cabo por Michel de Certeau con la participación de Luce Giard y Pierre Mayol, es delimitar claramente el objeto y el marco teórico de estos estudios que son denominados “antidisciplina”,² en una postura política que claramente polemiza con las instituciones del saber.

Con respecto al objeto de estudio, éste se define de un modo positivo y vital. Según lo expresa M. de Certeau, no es una contracultura minoritaria y marginal; ni una tradición popular anclada en el pasado y muerta, mero objeto de la nostalgia, la veneración y el cuidadoso archivo en los museos; ni la cultura de masas, uniforme, pasiva, obediente y reproductora, sino aquello que ellos consideran la siempre vigente creatividad, “efímera y obstinada”, de la cultura de todos los días entendida específicamente como *práctica cotidiana de las mayorías anónimas*, que pueden leerse también como *consumido-*

1. Michel de Certeau: *L'invention du quotidien*, París, Gallimard, Collection Folio/Essais, 1990. T. I: *Arts de faire* (M. de Certeau); T. II: *Habiter, cuisiner* (Luce Giard y Pierre Mayol). Hay traducción en español del tomo I.

2. Este término comienza a ser usado por M. de Certeau de manera insistente a partir de 1980 en diálogo polémico con el trabajo de Michel Foucault *Vigilar y castigar* ([1975], 1989), pero según Luce Giard no es exacto que el origen de este concepto se encuentre allí, pues esta idea ya circulaba en un artículo aparecido en 1974.

res o *dominados*: el espacio de libertad creado por las *tácticas populares de microrresistencia y apropiación*, dentro de los abarcadores márgenes del orden dominante.

Las marcas teóricas de este trabajo se encuentran ya en *La cultura en plural* ([1974], 1999), donde M. de Certeau da forma a su aparato de lectura expresando que no hay que ocuparse solamente del estudio de los productos culturales ofrecidos por el mercado de bienes, tal como se puede observar en muchos de los trabajos que se han ocupado de la cultura de masas desde el ya canónico trabajo de Adorno y Horkheimer, “La industria cultural” (1974)³ sino de las operaciones, *los usos* que se efectúan sobre esos bienes. Esto es, los modos en que se marcan socialmente los objetos culturales.

Esta concepción de las *prácticas cotidianas* como *cultura popular*, se diferencia de un modo claro de otros lugares de lectura que se desarrollaron en las últimas décadas, adoptando modalidades que se podrían esquematizar en estos términos:

- a) negación de validez descriptiva de las categorías alta cultura, cultura popular y cultura de masas, y su reemplazo por el concepto de *hibridación cultural*, es decir, culturas de cruce entre lo masivo, lo popular y lo alto;⁴

3. Este artículo se encuadra dentro del debate que en los Estados Unidos se produjo en torno a la cultura de masas (1940-1960). Ambos teóricos, pertenecientes a la Escuela de Frankfurt, abordan el tema estudiándolo desde la “teoría crítica”, con un rigor y un pesimismo “apocalípticos”, en términos de Umberto Eco ([1965], 1990).

Adorno y Horkheimer leen su objeto, la industria cultural o cultura de masas, a partir de dos elementos obsesivos en su escritura. Uno es el desarrollo de la técnica y la instrumentación político-económica que hace de ella la industria cultural, sobre todo en la sociedad estadounidense. El otro es la expansión y el poderío creciente de las ideologías totalitarias (cuyo referente histórico es el nazismo), y el uso que hacen de los medios de comunicación para legitimar y sostener su dominio. Analizan, en este sentido, la racionalidad que caracteriza esta sociedad de masas totalitaria y su vinculación directa con la lógica de la dominación que ya se perfila desde el Iluminismo.

Tanto Adorno como Horkheimer ven la técnica sólo en su carácter de instrumento de dominio, ya que en ella se impone la razón misma del dominio: masificar para ejercer el control absoluto. Verifican, así, el desarrollo y cumplimiento de la lógica de la dominación: la tendencia immanente de la sociedad hacia un mundo administrado totalitariamente, donde todo está regulado. Para más especificaciones véase en este mismo volumen el apartado referido a la Escuela de Frankfurt, en “Cultura de masas e industria cultural”.

4. “Hoy se vuelve insostenible la división entre lo popular, lo culto y lo masivo. Y también la división entre disciplinas porque el objeto de estudio ha cam-

b) entronización de la *cultura de masas* en un lugar hegemónico y excluyente, como alternativa conceptual que viene a homologarse o a sustituir la categoría cultura popular, y que da cuenta de los aspectos culturales de esta sociedad.⁵

La visión de M. de Certeau no se instala en el estudio de las relaciones de imposición, aceptación y préstamo⁶ entre la cultura de las elites y la cultura popular, sino exclusivamente sobre los *procedimientos de apropiación*. Por esta razón, no elige como lugar de lectura la producción, que considerara el lugar de la racionalidad conquistadora de las sociedades occidentales cuya matriz es la escritura, sino el *consumo*, como uso y *producción de segundo grado*, silenciosa y furtiva, de los seres anónimos de esta sociedad, "caza furtiva" en el territorio del otro, cuyo paradigma es la *lectura*.

No sería impertinente observar, en este encuadre brindado por el análisis de la vida de todos los días, la existencia de una mirada epifánica sobre las prácticas populares, religiosas y estéticas al mismo tiempo, en el sentido joyceano del término. La epi-

biado. La división entre culto/popular y masivo sólo parece sostenida en los medios académicos por el interés del mercado cultural y del poder universitario en mantener los tabiques para simular distinciones entre clases sociales y profesiones. Es una manera de sostener los ritos y normas de prestigio que justifican la existencia de cada territorio [social y disciplinario]. Pero esta compartimentación es uno de los mayores obstáculos a la hora de entender los cruces incessantes que se producen en nuestra cultura" ("Arte y comunicación popular en tiempos neocONSERVADORES", entrevista a Néstor García Canclini publicada originalmente en *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, número 20, agosto-diciembre de 1986. Véase también Néstor García Canclini: *Culturas híbridas*, 1990, donde se entiende al consumo como un lugar de cruce, de sedimentación y de fusión no resuelta entre alto/bajo, masivo/popular.

5. Véase Jack Nachbar y Kevin Lausé: *Popular Culture: An Introductory Text*, donde se expresa que la cultura popular tiende a ser imitativa, repetitiva, conservadora, resistente al cambio y está constituida por los artefactos y eventos que componen la vida diaria; refleja y modela la idiosincrasia de los consumidores.

6. Véase Stuart Hall: "Notas sobre la deconstrucción de lo popular", en R. Samuel (comp.), *Historia popular y teoría socialista*. Hall, con relación al campo cultural, ha manifestado que sus límites son fluctuantes y que entre el territorio popular y el de la elite existen todo tipo de relaciones: imposición, aceptación, préstamo y apropiación.

La táctica allí donde no hay estrategia posible

fanía era para James Joyce, además del principio constructivo de sus obras, la percepción desautomatizada y el recorte luminoso de un objeto y/o un hecho de la vida ordinaria, fugaz, evanescente y trivial, que lleva a cabo la mirada interesada del esteta. El reloj de una estación, una conversación interrumpida, cualquier objeto bajo la percepción del artista podía convertirse en una epifanía.⁷

Varios son los puntos de apoyo que autorizarían la mención de este vínculo: cierta concepción religiosa (católica), que se origina en el pensamiento de San Ignacio de Loyola, fundador de la orden jesuita a la cual pertenecía De Certeau y en uno de cuyos cole-gios (Trinity) se formó Joyce, que pone el acento en el hacer humano; una perspectiva estética que permite detectar en el gris de la vida de todos los días una dimensión épica, tal como se evidencia en el *Ulises*—relato de la odisea de veinticuatro horas de un sujeto común de Dublin: Leopold Bloom—y en los trabajos de cam-po hechos o dirigidos por De Certeau, donde existe una suerte de regodeo maravillado ante lo que Luce Giard, su colaborador más próximo, califica como "la sucesión de fiestas efímeras" que constituyen lo cotidiano.

Las investigaciones de M. de Certeau y su equipo se centran en la certeza de que las categorías conceptuales con las que se deben manejar y los modelos de análisis empleados son insuficientes e incompletos para dar cuenta en su real magnitud y riqueza de lo que denomina "las astucias innumerables de los 'héroes oscuros' de lo effimero, caminantes de la ciudad, habitantes de los barrios, lectores y soñadores, pueblo oscuro de las cocinas..." (1990, la traducción es nuestra).

Sin embargo, esta precariedad constituye, tal como lo enuncian, una decisión política clara y un rechazo a toda actitud enmarcada en una disciplina que mutile el objeto de estudio con una operatoria que primero lo recorte (lo aisle etimológicamente hablando) y luego lo reponga (en una inversión lógica donde esa práctica aislada, separada de su contexto, se convierte en elemento que sostiene la teoría de la práctica) para convertirlo en la pie-

7. Del griego *epifanía*: acción de mostrarse, aparición súbita, lo que brilla súbitamente, aparición divina.

dra de toque del discurso disciplinario interpretativo. En las investigaciones de M. de Certeau se evidencia la intención deliberada de no aceptar el seguimiento canónico y rígido de un método impuesto desde lo disciplinario. Sus recorridos, por ello, son extraños a la lógica de las instituciones.

Tres determinaciones, que denomina positivas, son las elegidas para analizar (esto es: describir e interpretar) las prácticas de la vida cotidiana: el *uso* implícito en el consumo; los *procedimientos* a través de los cuales se produce esta creatividad oculta de todos los días; la *formalidad* o lógica de esas prácticas, que se hace patente, oculta en su misma evidencia como en “La carta robada” de Edgar Allan Poe; en los juegos, los cuentos populares y los tropos de la retórica del lenguaje ordinario.

Con respecto al uso, se trabaja sobre su *poiética*,⁸ ese arte de crear, generar e inventar a partir del aparato de producción del sistema, el cual, él ha observado, caracteriza las prácticas culturales de la gente común. De Certeau sostiene la hipótesis de que, al igual que sucede en el uso del lenguaje, que implica poner una marca personal en el sistema heredado de la lengua, los consumidores, lejos de ser pasivos receptores de objetos culturales, desarrollan una producción secundaria, encubierta, que es un verdadero arte de reciclar con materiales que no le son propios.

La consecuencia lógica de esta hipótesis sobre los procedimientos de apropiación es el estudio de las *operaciones poiéticas*, es decir, las astucias a través de las cuales el hombre anónimo juega, transgrede y desbarata los mecanismos de control del sistema y se *re-apropia* de los lugares organizados por las técnicas de producción y el sistema, usándolos en provecho propio. Ellos son la lectura, la marcha peatonal, las prácticas barriales, la cocina, y a su estudio están dirigidos todos los planteos teóricos que desarrolla en el primer tomo de su trabajo y que servirán de punto de partida a los trabajos de campo, en ambas partes de la obra.

El análisis de la lógica de estos procedimientos tácticos se centra en el abordaje de la “*ratio* popular” que fundamenta ese “arte de hacer”. Se trabaja, entonces, sobre los juegos disyuntivos (no los rituales que son conjuntivos), productores de diferencias. Allí, se formulan y formalizan las reglas de organización de:

- los golpes, cambios súbitos, y los relatos de partidas, donde se registran esas reglas y esos golpes centrados en el elemento sorpresa;
- los cuentos tradicionales, verdaderos discursos estratégicos del pueblo, donde las técnicas de simulación, disimulo e inversión de las relaciones de poder en la sociedad instalan la posibilidad de la utopía y la maravilla como espacio de resistencia y libertad;
- la retórica y sus tropos, que permiten la inscripción, en la lengua cotidiana, de las astucias de los débiles bajo la forma de elipsis, metonimias y metáforas, típicas del decir popular.

Dos perspectivas en diálogo constante, entre las que se trata de establecer una fecunda capilaridad, se convierten en instrumento de análisis y explicitación de esa “*ratio* popular” que caracteriza las “tretas⁹ o astucias” de los débiles, denominaciones que se les asignan en el texto a estas prácticas cotidianas.

Uno de los puntos de vista está constituido por el estudio descriptivo de esos procedimientos a través de una serie de “maneras de hacer” que se toman como paradigmáticas: la lectura, la enunciación peatonal sobre el espacio urbano y el uso de los ritos cotidianos conectados con el habitar y la cocina. No interesan en esta investigación las representaciones, los comportamientos y los ritos sino lo que los sujetos hacen con ellos.

La otra perspectiva surge a partir de la apropiación no dogmática que M. de Certeau opera con las hipótesis de la literatura teórica que seleccionan como pertinentes para comprender la lógica de este pensamiento que no se piensa, sino que se actúa. Tres grupos de estudios son los que brindan las bases para formular la teoría de estas prácticas:

- La sociología, la antropología y la historia, sobre todo sus elaboraciones en torno a los ritos y los procedimientos de reciclaje.

9. En francés: *ruse*, treta, artificio, estratagema, astucia. Josefina Ludmer en un artículo sobre Sor Juana Inés de la Cruz (“Tretas del débil”, en *La sartén por el mango*) toma este concepto como fructífero punto de partida para analizar de qué manera la mujer desde “el lugar asignado y aceptado, [...] cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él.”

8. Del griego *poiéo*: hacer, fabricar, crear.

- La etnometodología y la sociolingüística, en especial los estudios sobre los procedimientos de interacción cotidiana en el lenguaje ordinario.
- La semiótica y la filosofía de la convención, que brinda un importante aparato formal a través del cual se puede asir la riqueza protiforme de los enunciados cotidianos.

Este ir y venir de la descripción a la interpretación y de allí a la teoría, y viceversa, se desarrolla muchas veces en polémica apropiación, como en el caso de los discursos de Foucault y Bourdieu, con los que discute,¹⁰ y otras, a través de un uso creativo y fecundo de las conceptualizaciones, como en los casos específicos de Dettiène, del que toma el concepto de *metis* (astucia) y la narrativización de prácticas; Lotmann, a partir de cuyos planteos trabaja las ideas de frontera, puente, etc.; Wittgenstein, cuyo modelo sobre el lenguaje ordinario adopta como lugar de lectura; Greimas, cuyos estudios sobre semántica retoma; Derrida, Barthes, de quienes usa las concepciones postestructuralistas de lectura y escritura y, finalmente, Freud, cuyo trabajo *El malestar en la cultura* discute, entre otras lecturas teóricas de menor envergadura.

10. En el caso de Foucault, De Certeau le objeta que no se pueden reducir los funcionamiento de una sociedad a un tipo dominante de procedimientos, pues en toda sociedad existen ciertas prácticas menores que aportan algo no solo y los dispositivos de control dominantes. Son éstas las prácticas de consumo y uso. Con respecto a Bourdieu, sostiene que borra de las prácticas que estudia la marca del uso y las transforma en punto de partida para que la teoría marche lo explique todo. En los trabajos de ambos encuentra la repetición del mismo gesto "recortar y volver", esto es, delimitar ciertas prácticas y separarlas, convirtiéndolas en la parte que representa al todo, para luego devolver esta unidad así aislada a su contexto, aunque transformada en elemento que aclara la teoría y sostiene el discurso. En Foucault, los procedimientos de control se transforman en la razón a través de la cual se explica el sistema de la sociedad y el de las ciencias. En Bourdieu, el lugar distante y opaco de prácticas polimorfos y transgresoras con relación al orden del discurso se invierte para que pueda otorgar así la evidencia y la articulación a la teoría que reconoce en todas partes la reproducción del mismo orden. De este modo, esta región sin discurso trabaja da por uno y otro se convierte en pieza clave del discurso teórico, repitiendo el procedimiento que ya se puede observar en Durkheim (*Las formas elementales de la vida*) y en Freud (*Tótem y tabú*).

El rechazo del discurso de dominio, que supone toda disciplina, se encauza en este trabajo a través de los intentos de narrativizar las prácticas y encontrar una escritura que "haga la peluca",¹¹ usando los restos del discurso del otro en beneficio propio. En este intento, el relato de este "arte de hacer" gira en torno a una serie de prácticas que encuentran su explicitación en el desarrollo de una cantidad de conceptos trabajados como oposiciones complementarias, a la manera del modelo saussureano de lengua/habla y de las oposiciones de los estudios semánticos: enunciación/sistema lingüístico; táctica/estrategia; lugar/espacio; lo propio(lugar)/la ocasión (tiempo); capitalización/derroche; ley/transgresión (tradición y autoridad); límite/puente; escritura/lectura.

Territorio y tiempo: lugar y no lugar

El consumidor es definido en este trabajo por su diferencia con el producto que asimila, como usuario. De esta manera, el uso se opone a la determinación, y es considerado el espacio de la autonomía del débil, lo que le queda por hacer en un territorio por el que transita pero que no le pertenece como propio. Sus actos son lo contrario del gesto de Descartes que se instala en un lugar que reconoce como propio y desde allí señala la periferia donde ubica al otro. Localitario a perpetuidad, las operaciones de la gente común son prácticas "por descartar", constituyen un resto de infinita potencialidad. En este excedente, el funda su identidad y su pequeño espacio de libertad.

El relato de las prácticas culturales de los paisanos de Pernambuco (Brasil, 1974) que lleva a cabo M. de Certeau (1990), ejemplifica con claridad esto y, al mismo tiempo, brinda un paradigma de su modalidad de trabajo. Frente a un sistema de fuerte explotación por parte de los grupos hegemónicos, el discurso de los paisanos distribuye el espacio

11. "Faire la perluque" o "perluquer" (la versión en español lo traduce a nuestro juicio con poco acierto como *escamoteo*): expresión coloquial con la cual se denota a una práctica obrera que se lleva a cabo en las fábricas y que consiste en usar el tiempo destinado al trabajo, las maquinarias y materiales sobrantes de la producción para elaborar algún elemento en provecho propio del obrero, de su familia o de algún compañero. Frecuentemente los cuadros superiores hacen la "vista gorda" ante la "peluca" y dejan a los operarios hacer.

en dos planos. Uno, marcado desde lo social y lo económico por la lucha entre pobres y poderosos, donde la victoria es siempre de los ricos o de los gendarmes. Allí se constituye el reino de la mentira, ninguna verdad se dice en voz alta. Donde los fuertes ganan, las palabras engañan. La verdad sólo circula en voz baja y entre los pobres: “*agora a gente sabe, mas não pode dizer alto*”. En voz alta sólo se emiten palabras trucadas que se burlan de los discursos porque rige la prohibición tácita de hablar. Esto revela al mismo tiempo una injusticia en el orden de las cosas y un descreimiento en la posibilidad de que cambien. La escena revela una diferencia entre el orden y el sentido.

El otro plano, la inaceptabilidad del orden establecido, se dice bajo la forma de relato y de milagro. El vencido de la historia a través de la metáfora del santo humillado (Fray Damião) se rebela gracias a los golpes dados por el cielo a su adversario de toda la vida. Estas historias milagrosas construyen un espacio posible, una utopía (posibilidad proyectada al futuro),¹² para la justicia. Si bien para construir este espacio, que restituye el vínculo entre el orden de las cosas y el sentido, se usa un sistema impuesto y expandido por la conquista, los paisanos marcan su uso a través de las supersticiones que les permiten emplear la religión desde sus tradicio-

12. Para este investigador, tanto los discursos populares sobre milagros y los cantos anarquistas en *La Cecilia*, el filme de J. L. Comolli, son discursos que ofrecen a aquello que no es, pero es posible, un lugar, justamente porque son también un no lugar, una utopía, según el sentido etimológico del término utopía (del griego *u*: partícula privativa, y *topos*: “lugar”) creado por Tomás Moro en 1516 para designar un lugar que no existe más que como posibilidad ideal. Un texto del mismo De Certeau, anterior al que nos ocupa, *La toma de la palabra y otros escritos políticos* (1995), aclara este punto. Refiriéndose en términos generales a este tema de la religiosidad popular en las poblaciones rurales y subproletarias del *sertão* o de Recife, manifiesta que “las prácticas y las representaciones religiosas constituyen otro espacio, simbólico, donde se puede expresar una esperanza. Este segundo discurso enuncia un *a pesar de todo*. Dispone de una *poiética* en gran parte establecida por el colonizador europeo pero *de la cual se sirve* para articular el cuadro objetivo de la miseria sobre el poema (todavía atópico, sin lugar) de una sociedad diferente, igualitaria, donde los pobres triunfan y los cuerpos enfermos sanan. Lo que *no es comprobable* se enuncia allí *como posible*, extraordinario, milagroso. [...] Una protesta revolucionaria se mantiene en espacio sagrado [separado] en ausencia y en espera de los medios necesarios para su realización” (pp.117-8). Para una revisión más completa de las concepciones que el término “utopía” ha tenido a través de la historia, véase Bronislaw Baczko: *Los imaginarios sociales*.

nes. De este modo, la lengua del conquistador se transforma en un canto de resistencia sin que ello implique insinceridad en la fe o falta de lucidez para mirar la realidad. No es, según De Certeau, una práctica negadora de la lucha y las desigualdades escondidas en el orden establecido sino una manera de resistir, cuando las cosas no se pueden cambiar.

En esta “sabedoría” popular (*sagesse* por oposición a *savoir*) está el núcleo de la opacidad de la cultura popular, su carácter metafórico, poético, que se opone a la idea de asimilación o reproducción, modelo excluyente a través del cual muchos trabajos de crítica cultural abordan su estudio: éstas son sus astucias, sus acrobacias, su manera de deshacer el juego del otro.

Ahora bien, esta manera de hacer, de acuerdo con el planteo hecho por De Certeau, se basa en tres características centrales.

- La “economía del don”, que supone la pérdida voluntaria implícita en el *potlatch*,¹³ lo que a su vez se resignifica como transgresión, delincuencia, exceso y despilfarro en una economía centrada en la capitalización de bienes, y también como delito contra la propiedad (*perruquer*).
- La estética del golpe, que es el arte de saber aprovechar la ocasión y provocar el cambio súbito de situación con mano maestra de artista.
- La ética de la tenacidad, que se traduce en mil maneras diferentes (y camaleónicas) de rechazar el orden impuesto y resistir.

Dos trazos básicos se evidencian en esta manera de concebir la cultura popular. Una no explicitada, pero evidente en las categorías con las cuales se maneja el análisis, tiene un vínculo bastante claro con los principios gramscianos de hegemonía y subalternidad. En efecto, las prácticas populares se definen no por su origen sino por su posición, a partir de una relación. De un lado, el sistema de dominio, el aparato productor, y del otro las prácticas de “los dominados”, “el hombre ordinario”, “el consumidor innumerable”, “la masa anónima”, “la mayoría marginal”.

Es este territorio el que el analista recorre con acento excluyente porque allí se ponen en evidencia las prácticas culturales entendidas como un “arte de hacer”, una táctica (treta, argucia, golpe)

13. Ritual indígena de América del Norte en el cual se intercambian regalos.

que surge en un lugar que no le es propio y sin posibilidad de "capitalizar" ganancia alguna. Se trata de un accionar que aprovecha la ocasión y recurre al saber no sabido de una tradición que se recupera de manera fragmentaria a través de la memoria.

En este arte no hay estrategia posible, pues para actuar estratégicamente se necesita hacer un cálculo de relaciones de fuerza a partir de un lugar delimitado como propio, en el cual se constituye el sujeto que aísla y diferencia lo otro como exterior y distinto. La cultura popular en este modo de entenderla no tiene lugar, depende del tiempo. Debe tomar al vuelo la oportunidad y sacar el efímero provecho que le permiten las circunstancias. Las suyas son las astucias de los cazadores ilegales al acecho. Es el aprovechamiento del tiempo el que permite la construcción de un *espacio* donde ella pueda habitar fugazmente. Las prácticas cotidianas avanzan golpe a golpe, caen por sorpresa y hacen suyas la expresión de Clausewitz que dice que la astucia es el último recurso del débil.

Polemizando con esta idea, García Canclini, en los años noventa, sostiene que la experiencia urbana demuestra que "con la sucesión cotidiana de estas pequeñas tácticas se va construyendo un tipo particular de ciudadano que contribuye a la reproducción de la desigualdad sistémica y a legitimar la corrupción" (1997, pp. 128-129).

El antropólogo argentino parece referirse aquí a ciertas prácticas propias de las grandes urbes que la literatura abordó muchas veces dando origen a una nutrida "picaresca"¹⁴ y que en nuestro país generó estudios sobre "la viveza criolla", como el de Julio Maftud (1968), en los cuales se evidencia hasta qué punto este modo de obrar reproduce la lógica del sistema.

De Certeau, poniendo el acento en los aspectos positivos de estas prácticas, define la *táctica* por la ausencia de un territorio propio y de poder, mientras que la *estrategia* supone el ejercicio del poder y un lugar de control desde el cual articularlo. Por ello, en la cultura popular se establece una relación proporcional que determina que a menos fuerza, más memoria, menos tiempo y más efectos.

En este planteo desempeñan un rol clave los aportes de la teoría de la enunciaci3n y la pragmática, ya que las prácticas de la vida

14. Véanse *Diversas aventuras del mito de Juan Moreira* de J. Payró; *Quilto* de Carlos María Ocampo y otros.

ordinaria (leer, caminar, cocinar, habitar) son entendidas como *actos de habla*. El acto de marchar por el sistema urbano, por ejemplo, es analizado en términos de una retórica peatonal, plena de tropos, en la cual se hace evidente una homología con estos actos de habla. Del mismo modo que el hablante marca el sistema de la lengua con el uso que hace de ella, el caminante se apropia de los lugares al marchar, pues su subjetividad marca esos lugares ajenos convirtiéndolos en palimpsestos donde se citan significados ocultos y el mundo fantasmático del caminante.

Dice M. de Certeau que la marcha del paseante subjetiviza los recorridos de la cuadrícula urbana y los desbarata con su paso poético. Quizá sea también ésta una de las contribuciones más gratificantes, para el lector, del mismo M. de Certeau, que emplea idéntico procedimiento con el lenguaje teórico de las disciplinas y lo convierte en un territorio de creaci3n y juego, evitando de este modo una aproximaci3n dogmática al estudio de estas prácticas, aunque el marco conceptual tenga una solidez y una claridad meridiana.

Por eso, la definici3n de los conceptos de *lugar* y *espacio* es clave en este planteo. El *lugar* es visto como un espacio geométrico siempre conectado al control y al poder, como una configuraci3n instantánea de posiciones, que indica que dos cosas no pueden estar en el mismo sitio. Allí rige la ley de lo propio, y los individuos se vinculan mediante relaciones de coexistencia. El *espacio*, en cambio, es producido por las operaciones que lo orientan, circunscriben, temporalizan y lo hacen funcionar a partir de vinculaciones contractuales o conflictivas: es el lugar usado, practicado.¹⁵ Así entendido, el espacio es al lugar lo que el habla es a la lengua.

Resulta interesante señalar que esta concepci3n será retomada más tarde por Marc Augé (1996), cuando en su estudio acerca de la sobremodernidad construya un sistema interpretativo diferente en torno de las categorías de *lugar*, *no lugar* y *espacio*. Para este antropólogo francés, *lugar* es "el lugar del sentido inscripto y simbolizado, el lugar antropológico"; un principio de sentido para aquellos que lo habitan y un principio de inteligibilidad para quienes lo observan. Es, además, la invenci3n de quienes reivindicar

15. Esta idea se relaciona con la desarrollada por Merleau Ponty en *Fenomenología de la percepci3n* (1984), donde se diferencia el espacio geométrico del antropológico que es un espacio existencial, de experiencia y relaci3n con el mundo.

un espacio existencial como propio y, al mismo tiempo, el dispositivo que expresa la identidad del grupo (terruño). En este sentido, tiene tres rasgos comunes de contenido social y espacial, ya que es *identificadorio, relacional e histórico*.

A partir de este primer encuadre, Augé, contrariamente a De Certeau, definirá el *espacio* como una categoría más abstracta y general que *lugar*; ya que, expresa, se puede aplicar tanto a la dimensión espacial como a la temporal: se habla de un espacio entre dos puntos o se puede decir “en el espacio de una semana”, también se habla de la conquista espacial, el espacio de ocio, etc.

Finalmente, llama *no lugar* a un espacio que define como no relacional, ni de identidad ni histórico, y que se concretiza en las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos, etc.), los medios de transporte, los centros comerciales o los campos de refugiados.¹⁶

En este punto se pueden observar con claridad las diferencias que posee este concepto de no lugar con respecto al utilizado por De

16. Su tesis fundamental es que la sobremodernidad es productora de no lugares: espacios que no son en sí lugares antropológicos y que no integran los lugares antiguos, que eran lugares de memoria y poseían la características de ser circunscriptos y específicos. Por ello, el no lugar es un mundo prometido a la individualidad solitaria, a lo pronominal, a lo efímero, ya que crea una contractualidad solitaria por su carácter de espacios constituidos sólo en relación con ciertos fines.

Los no lugares reales de la sobremodernidad –determina Augé– se definen por las palabras o gestos que nos proponen. Su modo es prescriptivo (tomar carril a la derecha), prohibitivo (prohibido fumar) e informativo (usted entra en Beaujolais). Allí los individuos no interactúan sino con los textos. En ellos se da la invasión del espacio por el texto. El no lugar crea la identidad compartida de los pasajeros, la clientela, los conductores de domingo. El usuario, antes o después, debe probar su inocencia, su identidad a través de su tarjeta de crédito, su carnet de identidad, su pasaporte.

El espacio del no lugar libera a quien lo penetra de sus determinaciones habituales, sólo se es lo que se vive o hace como pasajero. Debido a esto no crea ni relación ni identidad, sólo soledad y similitud. Tampoco le da lugar a la historia eventualmente transformada en elemento de espectáculo (texto alusivo). Los no lugares se recorren y se dividen en unidades de tiempo. Se vive el presente del recorrido. En el no lugar, la imagen tiende a hacer sistema, se hace lo mismo que los demás para ser uno mismo. La paradoja es que produce efecto de reconocimiento. El extranjero perdido en un país que no conoce sólo se encuentra en el anonimato de las autopistas, estaciones de servicio, supermercados o cadenas de hoteles, que son puntos seguros de referencia y se parecen a los de su patria.

Certeau. En efecto, Augé determina que ciertos lugares no existen más que por las palabras que los evocan, son no lugares o lugares imaginarios y tienen las características de las utopías triviales o los clichés. Estas palabras evocadoras crean imágenes, producen mitos y los hacen funcionar, tal como se observa en la lectura de los catálogos de las agencias de viaje. Este tipo de cliché es lo contrario del no lugar concebido por De Certeau, quien ve en la palabra, y sobre todo en los nombres propios de lugares, “un pasaje”, una erosión de los recorridos impuestos por el mapa urbano y un modo de marcar estos recorridos.

Para M. de Certeau, los no lugares constituyen la cualidad negativa del lugar, la ausencia del lugar en sí mismo que le impone el nombre que se le da, pues los nombres propios evocan fantasmas, socabando, así, la ley de funcionalidad e imponiendo una historia. Son palabras que incrustan, en la luz implacable del control y la vigilancia propias de la ciudad, significaciones ocultas y familiares. El nombre sugiere otros viajes, más allá del orden funcional o histórico de circulación.¹⁷

Sin embargo, la diferencia entre las concepciones de Marc Augé y Michel de Certeau se borran en un punto, pues el primero determina que tanto el lugar como el no lugar constituyen polaridades falsas, ya que ambos son en realidad palimpsestos. En el mundo de hoy, lugares y no lugares se interpenetran y cruzan. Cualquier lugar tiene la posibilidad de devenir un *no lugar*. El retorno al lugar es el recurso de quien frecuenta los no lugares.

En suma, se podrían sintetizar las divergencias entre la conceptualización que lleva a cabo Augé y M. de Certeau, diciendo que mientras el primero parte de un lugar de lectura de carácter antropológico –pues se ubica dentro del espacio en el que se encuentran el etnólogo

17. Augé sostiene que, si bien *pasar* da un estatuto particular a los nombres del lugar, ese agujero por donde la mirada se pierde (el pasaje del que habla M. de Certeau) es el horizonte de todo viaje (suma de lugares/negación del lugar). Para él, el movimiento crea palabras y no lugares. El viaje establece una relación ficticia entre mirada y paisaje, porque hay espacios donde el individuo se siente como espectador: la mirada se vuelve sobre el espectáculo y no sobre el paisaje. El movimiento agrega a la coexistencia de los mundos y a la experiencia combinada del lugar antropológico, y de aquello que no es él, la experiencia particular de una forma de soledad, de una toma de posición: la experiencia de aquel que ante el paisaje se pone en pose y obtiene a partir de la conciencia de esta actitud un placer raro y melancólico. En estos lugares, ni la identidad, ni la historia, ni la relación tienen verdadero sentido. La abolición del lugar (el no lugar) es la pose última del viajero.

nio y actúa como un extranjero en su propia casa, perdido en la complejidad de la vida de todos los días, donde objeto analizado y discurso analizante tengan el mismo estatuto y, por lo tanto, se manejen con hechos y no con verdades.

Según esta posición, los estudios sobre cultura popular tendrán que jugar con los intercambios gratuitos, aun si esto es penalizado por las instituciones que no quieren cerrar los ojos como el capataz de las fábricas, que solidariamente deja a sus obreros *hacer*, o responder con regalos a los dones; volver a la ética del placer y de la invención en los institutos y universidades, incluso muchas veces sin provecho y a pérdida porque el discurso sobre las prácticas populares debe *permanecer* en una ética de la tenacidad, una economía del don y una estética del golpe.

Ciudad y barrio: espacios, identidades, utopías y fantasmas

De los diversos modos de hacer (habitar, cocinar) que se estudian en los trabajos de campo del tomo II de *La invención de lo cotidiano*, seleccionamos uno que nos parece paradigmático como objeto de estudio y aplicación de la teoría a la práctica: el barrio y las operaciones que lo constituyen.

El análisis de las prácticas barriales comienza con un discurso sobre la ciudad moderna. Esta es vista como espacio geométrico y geográfico poblado de construcciones visuales panópticas, resultado del calculado diseño de urbanistas que, muchas veces, desartrolla en sus teorías de base el lenguaje del poder.

Sin embargo, el investigador (Pierre Mayol, en este caso) observa que la cuadrícula de esta ciudad moderna está sometida a los movimientos contradictorios y el uso anárquico de sus habitantes (los monumentos se llenan de *graffiti*, las prohibiciones se transgreden, los nombres de las calles y los lugares evocan historias nunca dormidas aunque ocultas a la mirada) que compensan con sus marcas enunciativas la fuerza del modo colectivo de gestión por un modo individual de reapropiación.

Se coincide con Foucault en la visión urbana de un entramado microscópico de redes de vigilancia y poder, pero se polemiza con el completando su visión: también están los microespacios liberales por las operaciones tácticas de estos seres anónimos que circulan construyendo la vida cotidiana.

El barrio es el espacio de elección para el estudio de estas astucias de la existencia ordinaria. Allí se evidencian con claridad las

y su objeto de estudio (la aldea, el pueblo, el lugar existencial en definitiva) —, el segundo toma como punto de referencia las relaciones de poder, ya que el lugar es visto siempre como un espacio propio, estratégico y de dominio. Por ello, Augé construye su planteo a partir de la oposición lugar/no lugar, donde el espacio es la posibilidad abstracta de cualquiera de las dos instancias. De Certeau lo hace a partir de la diferenciación lugar/espacio, por lo cual el no lugar surge como la posibilidad de borrar el lugar instaurando la instancia utópica o imaginaria del viaje liberador, del pasaje a lo otro.

En relación con este tema, dos procedimientos complementarios y antagónicos son considerados emblema de las series de opuestos en que se articulan las prácticas cotidianas: la escritura y la lectura.

La primera se define como una actividad netamente estratégica, que a partir de un lugar propio, la página, construye un texto que controla la exterioridad de la cual se ha aislado primero. En esta mirada, el espacio propio, el lugar de producción y orden que transforma en texto los materiales lingüísticos, hacen de la escritura el modelo de la utopía de la modernidad en Occidente, en la medida en que es el arquetipo de su actitud de control y dominio. Frente a ella, la lectura se vuelve espacio modelico del consumo y de su creatividad solapada, porque *leer es marcar el texto escrito*. En efecto, recogiendo la tradición del postestructuralismo (Derrida, Deleuze y Barthes, sobre todo) M. de Certeau ve en los lectores viajeros nómades, cazadores furtivos dentro de los márgenes de un territorio que no les es propio y que transcorre en un tiempo, el de la lectura, que no puede capitalizarse ni almacenarse. De allí la importancia que tiene para esta "antidisciplina sobre las prácticas cotidianas" el rechazo al modelo de dominio que supone la escritura, donde se inscriben los dispositivos de control de la modernidad, y su insistencia en un trabajo *polémico* sobre la cultura. Allí el investigador, siguiendo el modelo de Wittgenstein del lenguaje ordinario,¹⁸ renuncia a todo lugar exterior de domi-

18. Según M. de Certeau, Wittgenstein quiere conducir al lenguaje de su uso filosófico a su uso ordinario, prohibiéndose como filósofo todo desbordamiento metafísico fuera de aquello que el habla puede decir. Se trata de abordar el lenguaje común de no avanzar excediendo la competencia de ese lenguaje, y de no convertirse en experto o intérprete en otro campo lingüístico —por ejemplo, metafísico o ético— y no hablar, en su nombre para que la competencia no se transforme en autoridad. Wittgenstein cambia el lugar de análisis. El filósofo, prisionero del lenguaje común, no tiene más lugar propio o apropiable. Toda posición de dominio le es negada.

prácticas culturales de los usuarios de la ciudad. Es la tierra elegida para la escenificación de la vida cotidiana. El investigador trabaja entonces no sobre los objetos recortados del barrio sino sobre las relaciones entre esos objetos y los vínculos que conectan allí el espacio privado con el público.

La vida cotidiana se articula en el barrio en dos estratos:

- Los *comportamientos*, cuyo funcionamiento se explicita en el espacio social de la calle y se traduce como maneras de vestirse, códigos de cortesía, ritmo de la marcha
- Los *beneficios simbólicos* que surgen a partir de la manera en que cada individuo se presenta en el espacio barrial.

Este último aspecto no es abordado desde la mera descripción sino a partir de la interpretación de cómo los beneficios de los usuarios en el barrio se enraízan en una tradición cultural, no siempre consciente, y aparecen de manera fragmentaria en la marcha y en la manera en que se usa el espacio público (paseos, comercios, plazas, etcétera).

Desde esta perspectiva, el barrio no es un concepto geográfico, urbanístico ni administrativo sino “un arte de coexistir con los otros”, con los cuales se entra en contacto por proximidad y repetición. En él, para el sujeto, tiene lugar la creación de una identidad que está entre lo íntimo y lo anónimo: vecino.

Tanto esos comportamientos como los beneficios simbólicos se articulan a través de lo que Pierre Mayol denomina la “conveniencia”, que puede asimilarse a un sistema de *cagnote*¹⁹ ya que, a nivel del comportamiento, es un compromiso por el cual cada uno renuncia a la anarquía de los deseos puramente personales para aceptar las condiciones de la vida colectiva con el fin de obtener beneficios simbólicos diferidos en el tiempo. Así, con su manera de actuar, el individuo se vuelve parte de un acuerdo colectivo que es necesario preservar con el fin de que la vida cotidiana sea posible y en el cual se funda la coexistencia barrial y sus códigos, que ya no son impuestos desde afuera sino que surgen por un consenso tácito. La conveniencia ocupa el lugar de la ley, una ley enunciada por el sujeto colectivo social que es el barrio.

19. Práctica que consiste en que todos los miembros de un grupo pongan dinero en una cesta, de allí el nombre, según las circunstancias y sus posibilidades con el fin de sufragar gastos comunes a través de lo recaudado, en nuestro país puede asimilarse a la expresión “hacer una vaquita”.

El beneficio que cada vecino obtiene con ello es el reconocimiento, la consideración del entorno y, por lo tanto, la posibilidad de obtener ventajas en la relación de fuerzas que se establecen en las distintas trayectorias que lleva a cabo por el espacio barrial. El respeto de esta ley tácita brinda la legitimación social y funda la posibilidad de la vida cotidiana. Ella establece la organización sexual del espacio público (algunos lugares del barrio están más específicamente marcados por uno u otro sexo: el café, ciertos comercios, etcétera), el rol del cuerpo (palabras, gestos) y su vestimenta, es decir, los puentes que se pueden atravesar y los límites que no se pueden transgredir.

Este contrato colectivo explica la complejidad de las relaciones comprometidas en el espacio público del barrio.

Los signos de la conveniencia se pueden observar en eso que con el tiempo no son más que bosquejos, toques incompletos del lenguaje, apenas articulados, fragmentos: lenguaje de medias palabras, fingiéndose en la sonrisa de la cortesía, cumplido mudo del hombre que se borra delante de la mujer o, a la inversa, vigor silenciosamente agresivo con el cual se reclama el lugar “en la cola” (“estaba yo”), miradas furtivas del comerciante que evalúa con el rabillo del ojo el comportamiento de un extraño o de un recién llegado, diálogos automáticos de las comadres que se encuentran en el umbral de la puerta, registro inconsciente de los pasos del vecino en el palier [...] estereotipos usados, aún descalabrados, pero cuya función es asegurar el contacto (función fática del lenguaje) (Mayol en De Certeau [1990], 1995).

Estas prácticas, que se despliegan en el universo barrial (un lugar antropológico en la terminología de Augé), son decisivas en la configuración de la identidad individual o grupal, desde el momento que permiten ocupar un espacio en la red de relaciones que se establecen con el entorno. Son *prácticas culturales*, que se definen como un conjunto más o menos coherente, más o menos fluido, de elementos cotidianos concretos, por ejemplo, la confección de un menú en una casa de familia obrera,²⁰ o ideológicos (religiosos, políticos) dados por una tradición (familiar, grupal) y reactualizados día a día a través de comportamientos que vuelven visible socialmente los fragmentos de este dispositivo cultural, de la misma manera como un enunciado traduce a palabras los fragmentos de un discurso.

20. Véase Luce Giard y Pierre Mayol: *L'invention du quotidien*, tomo II, *Habiter, cuisiner*.

Finalmente, y en este recorte arbitrario y apretado de los trabajos de campo y las formulaciones teóricas en torno a la cultura popular que se desarrollan en *La invención de lo cotidiano*, es importante remarcar la importancia de la elección de un objeto de trabajo, étnico, protético y ambivalente, que parte de tres objetos decisivos: la oralidad, las prácticas y lo ordinario. Una mención especial requiere el primero de ellos, ya que de los otros dos ya se ha hecho referencia.

La elección de la oralidad y el trabajo minucioso de interpretación, que sobre ella se realiza en los tropos del lenguaje de todos los días, encuentra su fundamento poético en el epígrafe de N. F. S. Grundtvig que inicia el capítulo dedicado a la escritura ("La economía escrituraria"): "Solo las palabras que caminan, pasando de boca en boca, leyendas y cantos, en el encierro de un país, tienen al pueblo en su vida". Se trabaja, así, sobre las citas fragmentadas de la oralidad popular, que se recupera a pesar de los poderes económicos y administrativos que han tratado de excluirla, reprimirla o normalizarla y que se encuentran en el campo de la lengua y en el sistema de la escritura como exterioridad o resto.

Un comentario final en torno a este exhaustivo trabajo sobre las tácticas de la vida cotidiana que llevan a cabo Michel de Certeau, Pierre Mayol y Luce Giard y cuyos planteos teóricos, vale la pena mencionarlo, se reconocen en muchos de los trabajos actuales sobre el consumo aunque se los cite como fuente en muy pocos casos.

En primer lugar, no parece ocioso subrayar la importancia de los instrumentos de análisis (teóricos, conceptuales y prácticos) que provee para llevar a cabo estudios en torno a prácticas culturales, como así también el lugar de lectura elegido para dar cuenta de ella: no la producción, no las operaciones que los grupos dominan: las efectúan sobre las mayorías excluidas para transformarlos en receptores pasivos que pueden moldear, conducir y controlar sino la capacidad de resistencia de estos grupos subalternos ("pequeño burgués de heroísmo enorme y colectivo", "hombre común, pero sonaje diseminado, consumidor innumerable, pueblo excluido") que se concreta en una operatoria que tiene como finalidad última fundar un *espacio*, aunque más no sea como mero inquilino, donde poder construir una identidad propia.

En esta tarea de constituir un discurso antidisciplinario sobre la cultura popular, De Certeau evita la mirada de especialista y la

Dentro de las maneras de habitar que tiene el sujeto, el barrio se vuelve un espacio central en la medida en que allí se pueden visualizar de un modo claro los procesos de *apropiación del espacio urbano* que la cultura popular lleva a cabo. Puede leerse, así, como una porción de ciudad que atraviesa un límite (el que distingue lo público de lo privado), ya que es la resultante de una marcha poco a poco resignificada por el vínculo orgánico entre el paseante y el lugar donde vive.

Frente a la ciudad donde el hombre anónimo debe aceptar códigos que no domina, vínculos que le impone el urbanismo, desvíes sociales característicos de las grandes urbes, etcétera, el barrio es un lugar de repliegue, pleno de marcas propias que han sido determinadas por el uso o por el placer. Está conformado por los usos que un sujeto puede hacer en el espacio ajeno de la ciudad, constituye una privatización progresiva de lo público y, por lo tanto, un dispositivo práctico para asegurar un corte no agresivo entre lo más íntimo (el hogar) y lo más desconocido (la ciudad, el mundo).

El estudio de M. de Certeau y su equipo lo postula como una bisagra a través de la cual se desarrolla la dialéctica cotidiana y existencial entre el adentro y el afuera: sin él, la vida en la ciudad sería imposible. Es una verdadera *región*, en el sentido en que se apropiada de este concepto de Miller y Johnson Laird (1976, pp. 56-57; 385-389, 564 y ss.), es decir, reencuentro entre dos programas de acción, espacio creado por una interlocución, una interacción, lugar de límite y de contacto (frontera: límite/puente).

Por esto, el barrio se inscribe en la historia de un sujeto como una marca de pertenencia indeleble, desde el momento en que es la matriz de todo proceso de apropiación del espacio. En esta concepción es visto, entonces, como un mediador entre la hegemonía cultural y el usuario.

Por otro lado, mientras la ciudad se asimila, por lo general, con ir al trabajo y las obligaciones (cientos de lugares comunes del lenguaje ordinario dan cuenta de esto: saltar de la cama, sumergirse en el subte), en el límite extremo el barrio es la posibilidad del ocio y el placer: en él se brinda un máximo de tiempo en un mínimo de espacio, como cuando el caminante recorre las calles barriales impregnadas de imágenes de la infancia, aromas, relatos (memoria oral de los vecinos), y recuerdos, sin ir a ningún lado en especial.

distancia mutiladora. Por ello, no se ocupa ni de los rituales (fiesta y espectáculo) colectivos donde se mezclan lo alto y lo bajo, lo popular y lo masivo, y donde es imposible recuperar la marca de la diferencia, ni de la industria cultural y su aparato de producción uniformante, ni del folclore, en tanto residuo del pasado muerto y fósil. Su trabajo, continuando la línea de las investigaciones en torno a la recepción y la pragmática, pone el acento de manera exclusiva en el uso de los rituales; las tretas y los juegos a través de los cuales se desbarata el discurso del orden imperante; la autoridad de la tradición y su *ratio* que se entrevé en los juegos, las maneras de hablar, de caminar el espacio del otro y los relatos.

En el extremo negativo de esta concepción, por momentos excesivamente populista, nos planteamos algunas preguntas a las que no encontramos, aún, respuesta definitiva: en primer lugar, si estas prácticas cotidianas definen “nuestra” cultura, la de la mayoría (aun la de los cuadros superiores), es decir, la de todos los sujetos excluidos por el sistema, que cada día son más, pues están constituidas por las operaciones que se llevan a cabo en la vida de todos los días para “sobrevivir” en esta sociedad globalizada que lo fagocita todo, ¿no se corre el riesgo de reducir, en algún punto, la cultura popular a una mera cultura de sobrevivencia (la cultura de los vencidos, tal como se evidencia en sus estudios sobre la conquista de América), para la cual la única acción posible es la resistencia? Y además, ¿muchas veces esta resistencia que toma la forma de la táctica no corre el riesgo de terminar convalidando este sistema basado en la injusticia, tal como observa García Canclini?

Por otro lado, ¿toda actividad de este tipo —como la de los *hackers*, que niegan el derecho a la propiedad o la privacidad de la información, o la de los que “piratean *soft*” sin propósitos comerciales— puede ser considerada cultura popular? ¿La delincuencia (la “avivada”, la estafa, el crimen), que atraviesa límites y transgrede la ley del sistema, adquiere, entonces, siempre una valoración positiva, en términos de narrativa propia del individuo excluido?²¹

Desde el punto de vista positivo, la propuesta de *La invención de lo cotidiano* brinda instrumentos teóricos y de análisis muy fecundos para abordar una serie de temas de la vida urbana actual que han sido trabajados, por lo general, desde el aparato de produc-

ción, con una mirada netamente frankfurtiana, donde se hace evidente una desconfianza básica hacia las posibilidades creativas de las operaciones de recepción de los usuarios²² y de los instrumentos teóricos para abordarlas. Al mismo tiempo, permite desterrar del territorio de lo hipotético, o de lo meramente supuesto, el análisis descriptivo e interpretativo de estas operaciones que en trabajos como los de Monsiváis (1995), centrados en el estudio de rituales colectivos y no en el de los usos disyuntivos, creadores de diferencias, quedan implícita o explícitamente planteadas como realidades virtualmente existentes pero pertenecientes al mundo insondable del otro, por lo tanto, sólo abordables desde una mirada exterior que hace inferencias que no pueden ser confirmadas.

Finalmente, es importante señalar que el uso de un modelo centrado fuertemente en la homologación entre prácticas culturales y enunciación, implica la idea de que la cultura es una construcción que reposa sobre otra anterior, el lenguaje. Este supuesto es el que habilita a M. de Certeau, tal como han hecho Barthes y Lévi-Strauss, a analizar las operaciones que cotidianamente pone en práctica el hombre común como si se tratara de usos de la lengua, pues, aunque estrictamente hablando no constituyen un lenguaje, funcionan como tal.

21. La novela de Ricardo Piglia, *Plata quemada*, se podría tomar como una confirmación de esto.

22. Véase Beatriz Sarlo: *Escenas de la vida posmoderna*.

La perspectiva sociológica puesta en cuestión Misérabilismo y populismo

Claude Grignon y Jean-Claude Passeron, en *Lo culto y lo popular. Misérabilismo y populismo en sociología y en literatura* ([1989], 1991), desarrollan un extenso diálogo que se constituye en una reflexión sobre el problema de la investigación, el estudio, la descripción y la interpretación de las culturas populares en el campo de la sociología. Es un texto que ubica su objeto, no sobre lo popular, sino sobre la mirada que desde una práctica sociológica intenta dar cuenta de las culturas populares (y, por lo tanto, inevitablemente desde lo académico, que establece sus fueros de pertenencia en un espacio que se autodenomina "culto"). Aparecen así planteados problemas en la construcción del objeto, en la adopción de un punto de vista, en la metodología de análisis, en la importación de conceptos y herramientas de otros campos disciplinarios (como, por ejemplo, la antropología y la etnografía), en los procesos de interpretación, etc. Se focalizan, entonces, las posiciones teóricas que desde el campo de la sociología han abordado el problema de lo popular.

Se señalan de entrada dos cuestiones fundamentales; por un lado, el abuso, en el campo de estudio visualizado, de la utilización de parejas de términos opositivos, muchas veces intercambiables y de equivalencia no siempre bien fundamentada, como son los de cultura dominante, popular, proletaria y/o contracultura, *versus* cultura dominante, burguesa, legítima, culta y/o letrada; y por otro lado, lo conflictivo del uso de la categoría de pueblo (que se encuentra en la raíz del vocablo "popular") en el campo de la sociología.

A partir de allí se señalan dos peligros a los que se encuentran expuestos los investigadores pertenecientes a dicha disciplina al abordar objetos como el de la cultura de las *clases populares*: el problema del *populismo* y su contrapartida, el *miserabilismo*. El centro del debate del texto son las cuestiones relacionadas con las posiciones de lectura tanto del misérabilismo como del populismo, la descripción de la construcción de sus respectivas miradas, sus implicancias en el campo disciplinario de la sociología y las consecuencias que traen aparejadas en el estudio de lo popular.

Los autores hacen un uso del plural en la definición de *culturas populares*, lo cual indica que el objeto de estudio en cuestión no es homogéneo y, por lo tanto, tampoco la cultura popular es unívoca sino que, por el contrario, se trata de un *fenómeno plural y heterogéneo*. Tal toma de posición implica un fuerte debate con un amplio espectro de perspectivas teóricas que piensan lo popular con categorías que implican una mirada de la cultura popular como unívoca u homogénea. Es el caso de la categoría de "pueblo", herencia de un "romanucismo populista" que fue un factor esencial para la construcción de las naciones modernas, pero también, desde el campo marxista, de categorías como "clase proletaria" que borra las diferencias internas por el deseo de creer en la unidad de la clase obrera.

Centrándose allí es que este texto despliega un mapa y una puesta al día de los estudios de las culturas populares en la sociología. Para lo cual se construyen verdaderas tipologías de puntos de vista descriptivos, tendencia que ha habido y hay para describir las culturas populares en dicho campo disciplinario. Dichas tipologías están basadas en *rupturas*, que en sus *déviations* pueden producir *regresiones* o *remisiones* a estados anteriores de estudio en contra de los cuales se efectuaron las acciones de ruptura. Sin embargo, estas rupturas, con puntos de vista establecidos en el campo de la sociología para describir las culturas populares, organizan también una cronología en los estudios de lo popular.

Grignon y Passeron proponen que lo popular es un fenómeno que se produce en sociedades estratificadas y que implica relaciones de fuerza internas, es decir, no es un fenómeno que se da entre distintas sociedades, sino que es interno a una misma sociedad y que coloca en un lugar privilegiado el problema de las formas de dominación que se ejercen dentro de lo social. Dado que toda *forma de dominación* se despliega también en el ámbito de lo simbólico, la definición de dominación cultural que preside este trabajo implica la noción de "intercambio simbólico desigual", una rela-

ción de interacción cultural desigual, vinculada a una situación de sometimiento de una “periferia” a un “centro”. Al focalizar lo específico de las culturas populares tiene que contemplarse el problema de las relaciones desiguales que “asocian íntimamente a grupos y a clases dentro de una misma sociedad”.

Sobre ese horizonte se van a recapitular, entonces, las posiciones, “opciones hermenéuticas” (ya que en la cuestión de la descripción de las culturas populares está implícito el problema de la *interpretación* y asignación de sentido) y principios teóricos que guían o que han guiado las posiciones de lectura dirigidas a las *clases populares*. En primer lugar aparece lo que se denomina “etnocentrismo de clase”. Un grupo o clase, que ocupa una posición dominante, extiende su mirada sobre su misma sociedad para percibir la alteridad cultural que también la constituye. Es un gesto, al mismo tiempo, de autolegitimación. Se traduce en una cierta “ingenuidad originaria de todo pensamiento acerca del privilegio formulado por los privilegiados”.

Este primer punto de vista, de y desde las burocracias letradas, expresa horror y desprecio al mismo tiempo por lo que marca como “incultura de las masas” o “irracionalidad de las conductas populares”. Las clases dominantes, al focalizar las clases dominadas desde sus propios patrones axiológicos, les deniegan la posibilidad de considerarlas en tanto cultura, y afirman sus propias pautas culturales como superiores y únicas fuentes desde donde juzgar la inclusión o exclusión del ámbito de lo cultural. Si, por un lado, la cultura popular es vista como “peligrosa”, por otro, y como contracara obligada, se la considera “simple” y se le adjudica la bondad que se cree propio de lo “natural”. El discurso etnográfico de clase reenvía a las clases populares a la “barbarie” o a la “naturalidad”: “Son hombres pero de otro modo, es decir, siempre un poco menos que nosotros” (Grignon y Passeron [1989], 1991, p. 28). Es un verdadero racismo de clase que se establece en una sociedad estratificada, “entendido como certeza que tiene una clase de monopolizar la definición cultural del ser humano y por tanto de quienes pueden ser reconocidos como hombres plenos” (ídem, pp. 27 y 28). Esta mirada es similar a la que una sociedad (por ejemplo, la europea del siglo XIX en el momento de su expansión mundial) otorga a otra, a la cual considera satélite o colonia. Nada más que es una mirada interna, sobre su propia sociedad, de una clase (por ejemplo, la burguesía) sobre otra a la que constituye como su alteridad.

Las definiciones de lo popular como una expresión del *etnocentrismo de clase*, quedan cuestionadas al constituirse una prác-

tica de descripción de la cultura de las clases dominadas que intenta la abolición de los hábitos y códigos dominantes con pretensión de cientificidad y rigor epistemológico. Esta primera ruptura establece un “primer acto de justicia descriptiva” que acredita a las culturas populares “el derecho de tener su propio sentido”. Se constituye así una tipología de análisis que se efectúa a partir de la importación de un concepto del campo de la antropología en su vertiente etnológica, el principio teórico del *relativismo cultural*.

Concebido para subsanar los “errores” cometidos con las sociedades lejanas, fue Lévi-Strauss el que diseminó el término “para describir sin prejuicios una cultura otra”. No obstante, el uso y la adaptación de tal herramienta y teoría en el campo de la sociología de las culturas populares tienen sus ventajas pero también sus problemas ya que, concebidas para el análisis de las culturas lejanas, se aplican en este caso a las culturas de los grupos dominados “dentro del funcionamiento interno de un orden social”.

Por un lado, el relativismo cultural realiza una “operación irremplazable”: le da a lo popular el rango de cultura, e instaura el principio de que las culturas deben ser descritas según sus propios códigos y valores, es decir, “aprender la lengua en que estas culturas dicen lo que tienen para decir” (ídem, p. 57). La teoría del relativismo cultural se instala al constatar que todo grupo social posee su propio simbolismo irreducible, sobre el horizonte de la noción de *arbitrariedad cultural* (de clara procedencia “saussureana”).¹ Encuentra su justificación, dentro del campo de la sociología, en Weber, ya que según su tesis todo grupo y condición social “es un lugar y principio de una organización de la percepción del mundo en un cosmos de relaciones dotadas de sentido” (ídem, p. 18). La “hipótesis de autonomía simbólica”, en la cual se basa el

1. La categoría de lo arbitrario en la constitución de los signos lingüísticos de una lengua implica, en la teoría de Saussure, que no hay ninguna razón, desde el campo de los estudios lingüísticos, que justifique la jerarquización de una lengua por sobre otra, ya que no hay razón alguna para que tal o cual significado se haya asociado a un determinado significante para constituir los signos lingüísticos que integran los elementos internos del sistema lengua. La idea de arbitrario implica, quizá también, en dicha teoría, la inclusión de la dimensión del azar. Si hubo una historia (razones históricas de asociación de significados y significantes), ésta se ha perdido o no puede ser recuperada. Por lo tanto, sólo razones políticas (de dominación) aparecerían jerarquizando una lengua por sobre otra (políticas lingüísticas). En forma similar se puede usar la categoría de arbitrario en los procesos culturales que impliquen o no el empleo de la lengua.

dominación que asocia en todo tipo de prácticas a dominantes y dominados como contrapartes de una interacción desigual. Al no tener en cuenta las relaciones de fuerza y de dominación que vinculan a las clases dentro de una misma sociedad, el relativismo cultural deriva en *populismo* por deslizamiento de la *autonomización* metodológica al olvido de la situación de dominación. Se señala que a partir de un "populismo romántico que equipara pueblo y plebe" comienza a predominar una ideología populista que descansa en la inversión de los valores dominantes: superioridad del pueblo y riqueza de su cultura, espacio de los valores "naturales" y originarios, etc. Se sostiene, entonces, que, llegado ese punto, "populismo revolucionario" y "proletarismo" minan ideológicamente los dominios de la investigación.

Se manifiesta, por lo tanto, que el populismo no es sólo una línea política sino una tentación constante en la descripción sociológica de las culturas populares, que al establecer la creencia en la posibilidad de escapar de la dominación simbólica y al afirmar voluntariosamente la superioridad de las costumbres y competencias dominadas les acuerdan de entrada una autarquía simbólica completa. La fuerza del populismo radica en una triple motivación: 1) la sensibilidad y proyecto político; 2) la inclinación por los objetos inéditos; 3) la neutralidad ética confundida con la conversión a la causa de los ofendidos y humillados. Pero el olvido de la dominación combinada con la intención de rehabilitación no es la vía para que el investigador rinda justicia a las culturas populares, ya que la inversión que propone el populismo resulta lo contrario de lo que se jacta al confirmar la cultura dominante y su punto de vista. Por otro parte el olvido de la dominación que el populismo supone en forma constante y omnipotente y que coloca en lugar central, es sólo uno de los principios de la actividad de simbolización popular junto con otras formas como la denegación, la contestación, la aceptación o la resignación, principios todos ellos que se refieren a las relaciones de dominación.

Al exhibir la injusticia interpretativa que significa pretender ignorar algo que no puede ser relativizado, la relación social de dominación, se avanza otro paso dentro de la teoría de la *legitimidad cultural* que consiste en cuestionar la ficción de la autonomía absoluta y mostrar cómo "el orden natural legítimo" es el efecto de la relación de dominación en una sociedad de clases, y hasta qué punto la *legitimación* de ese orden tiene en su base la dominación de una clase por otra. Se busca, de esta manera, integrar, a la descripción de las culturas populares, los mecanismos y relaciones

relativismo cultural, se autoriza en el hecho de que todo grupo social presenta una tendencia a organizar sus experiencias en un universo coherente. Dicha hipótesis sostiene que ninguna condición social, por más dependiente o desgraciada que sea, puede impedir completamente el trabajo de organización simbólica; es decir que aunque una cultura se encuentre dominada, funciona como cultura. El relativismo cultural para lograr su objetivo, que consiste en poder ver la cultura popular dentro de su lógica interna, debe autonomizar su objeto de estudio (similar práctica a la que recurren los lingüistas para estudiar una lengua todavía no descrita). El problema de la autonomía, entonces, es central dentro de esta perspectiva. Esto trae aparejado "la reducción de las ilusiones etnocéntricas" y la rehabilitación de las culturas populares a partir de un movimiento similar al que la antropología efectuó con las culturas lejanas. Se constituye así en el campo de los estudios sociológicos de las culturas populares lo que se dio en llamar "análisis cultural": "La descripción que, al operar a partir del concepto de sistema, interpreta a los elementos (o rasgos culturales) con referencia a la coherencia interna y autonomía del sistema" (idem, p. 60), es decir que se otorga plena autonomía simbólica al objeto.

Pero, por otro lado, surgen dos cuestiones. En primer lugar, en la medida en que se considera que hay que autonomizar las culturas populares para poder describirlas, se privilegian, como hacen los antropólogos, las situaciones protegidas e "insulares", con lo que se corre el riesgo de encasillarse en técnicas que provienen del campo etnográfico y que, por lo tanto, focalizan centralmente los aspectos más tradicionales, folclóricos y exóticos de las culturas populares. En segundo lugar, para lograr sus objetivos a partir del relativismo cultural, el análisis cultural "debe practicar una autonomización más artificial", tratar a las culturas populares como si no lo fueran. Para lo cual se ponen entre paréntesis las relaciones de dominación en que están inmersas y que las constituyen. Se niegan, por lo tanto, los efectos de dominación y dependen-

cia. El relativismo cultural, aplicado a las culturas populares, no tiene en cuenta, entonces, los efectos sociales y simbólicos de la relación de dominación, "ya que se fortalece en negarla" cuando no se satisface en "procurar su inversión simbólica". Esta teoría parece aplicarse sin mayores problemas en el caso de diferencia entre culturas como alteridad pura (y eso es sólo un caso extremo), pero en el caso de las culturas populares se da una alteridad "mezclada" con efectos directos de explotación y exclusión, o indirectos de conflictos de representación y legitimidad, una situación de

de poder, hegemonía y dominación que construyen y mantienen esa supuesta "legitimidad".

La teoría de la legitimidad cultural intenta restituir el sentido de las diferencias culturales dentro del sistema de diferencias de fuerza entre los grupos de una misma sociedad. Toma en cuenta, por lo tanto, la situación de dominación, el complejo sistema de mecanismos y de efectos de jerarquización en una sociedad de clases. Se parte del realismo crítico que une la teoría de la legitimidad cultural a un principio que proviene tanto de la teoría marxista como de una prolongación de una opción teórica de la sociología weberiana: describir "las relaciones de fuerza simbólica que otorga el reconocimiento de un 'orden' como 'orden legítimo' por el conjunto de los grupos sociales que ese 'orden' distribuye sin embargo de modo desigual" (Grignon y Passeron [1989], 1991, p. 30). El sociólogo no puede escamotear, en la descripción de las diferencias culturales de grupo o clase (como es el caso de las culturas populares), las relaciones sociales que vinculan en desigualdad de fuerza y jerarquía de posiciones, ya que los efectos de esas relaciones están inscritos en la significación del objeto descrito. No pueden ser olvidadas las relaciones de fuerza, puesto que, la descripción está obligada, bajo la hipótesis de la participación de lo popular en un orden de legitimidad cultural, a dar testimonio de las características que una cultura popular debe a la condición de dominación dentro de la cual se constituye. Por lo tanto, se rechaza, desde esta perspectiva, el empleo mecánico del relativismo cultural y se efectúa una sociología de las formas y los grados de consentimiento a la dominación, es decir, "identificar empíricamente en los excluidos comportamientos de reconocimiento de los valores mismos que los excluyen" (ibídem).

Este abordaje teórico se constituye en lo que se llamó *análisis ideológico*: "la descripción sociológica que se opera al interpretar las formaciones simbólicas (ya sean prácticas verbales o no verbales) con referencia a las funciones que asumen en las relaciones de dominación" (ídem, p. 60), y que debe dar cuenta de las propiedades simbólicas en el funcionamiento de una relación de dominación.

Pero el límite de la teoría de la legitimidad consiste en que no puede, desde el momento en que describe las relaciones de fuerza, dar cuenta de las culturas dominadas en todas sus dimensiones simbólicas. Cae en una denegación de sentido. Las prácticas y los rasgos culturales de las clases populares aparecen privados de sentido, salvo aquel que depende de la pertenencia a mecanismos de dominación o consentimiento de un orden social que se constru-

ye como "legítimo" (desde las clases dominantes). La sociología de la cultura, cuando penetra en el terreno de las culturas populares, desde esta perspectiva teórica, redimensiona su descripción en términos de "pobreza" o "penuria simbólica".

Por otra parte, se genera la *ilusión de la homogeneidad* de las clases y de las culturas dominadas (y, por ende, de lo popular), al definir las exclusivamente con referencia a lo dominante, es decir, negativamente, en términos "de exclusiones", "de desventajas", "de privaciones", "de ausencia de opción", etc. La cultura popular aparece en esta perspectiva necesariamente como un "conjunto indiferenciado de carencias desprovisto de referencias propias" (ídem, p. 97). Por eso, una sociología a partir de un análisis ideológico de la cultura tiene poco que decir sobre la cultura popular y sus gustos, ya que, dentro de su horizonte de expectativas, ésta no puede ser pensada fuera de los mecanismos de dominación que se ejercen sobre ella; se tiende, por lo tanto, a ver homogeneidad, la de la carencia y la exclusión.

Tal posición corre el riesgo, entonces, de conducir al *miserabilismo* que no puede "sino computar, con aire afligido, todas las diferencias como faltas, todas las alteridades como defectos" (ídem, p. 31). Se llega al miserabilismo por olvido de lo que se escapa al "orden" simbólico dominante y a los medios de dominación; como si la cultura popular, en tanto cultura dominada, "estuviera siempre penetrada, investida, obsesionada o incluso graduada por la cultura dominante" (ídem, p. 90). El miserabilismo, al dar cuenta de todas las diferencias como carencias o exclusiones, deja la posibilidad de que surja el "paternalismo".

En este punto se produce una tercera ruptura en los estudios sociológicos sobre las culturas populares. Este cuestionamiento implica la posibilidad explícita de la articulación de los puntos de vista y las maneras de describir del relativismo cultural y de la teoría de la legitimidad. Pero esta tercera ruptura epistemológica depende de una articulación entre análisis cultural y análisis ideológico de la cultura que "solamente se mantiene si se la retoma constantemente" tanto en el trabajo empírico como en la formulación.

Esta nueva mirada se concreta a partir del despliegue de dos interrogantes que se desprenden de las dos rupturas anteriores: "¿Es necesario para comprender una cultura popular en su coherencia simbólica, tratarla como un universo de significación autónomo, olvidando los símbolos de la dominación? O por el contrario, ¿es necesario partir de la dominación social que la constituye como cultura dominada para interpretar desde allí sus producciones simbólicas?" (ídem, p. 17).

Parece que no se pueden aprehender los valores de la cultura popular como hechos dotados de todos los aspectos de un simbolismo autónomo sin poner en cuestión y operar un olvido sobre la situación de dominación en la cual se hallan inscritos. Del mismo modo, parece que no se puede emprender el análisis del funcionamiento de los mecanismos de dominación y constitución de un "orden" cultural que se construye como "legítimo" sin diluir los valores de las culturas populares en el ámbito de "los no-valores".

Muchas veces se observa, dentro de una misma obra o de un mismo autor que trabajen la vida popular, una oscilación entre estos dos puntos de vista o maneras de describir (la mirada que se construye afirmando en las prácticas de la teoría del relativismo cultural o la que lo hace a partir de la teoría de la legitimidad). Esta tercera ruptura va a intentar construir otro tipo de análisis, saliendo del mecanismo de la mera oscilación, concibiendo una teoría de la descripción de su objeto que sea la *articulación consiente* de ambos modos de descripción.

La *relación de dominación simbólica*, es decir, las relaciones respectivas de los dominantes y dominados con respecto a la *exclusion* (con los que excluyen, con los que los excluyen y con lo excluido), nunca es simétrica, pero ambas rupturas anteriores plantearon una opción falsa, por una parte entre la teoría "que ubica a la cultura popular en el origen de toda creación cultural, respecto de la cual las producciones cultas no serían sino complejizaciones estructurales o redefiniciones funcionales y, por otra parte, el modelo según el cual todas las formas de la cultura y de la ideología funcionarían, como por efecto de gravedad, de arriba hacia abajo, de los sitios altos a los bajos fondos" (idem, p. 51).

Para dar cuenta de la complejidad de los intercambios y de la circulación simbólica hace falta, según esta tercera ruptura, una teoría que articule ambas miradas anteriores. No ver las culturas populares como un hecho cultural autónomo olvidando las instancias de dominación en donde están inscritas (el peligro de caer en el populismo), pero tampoco visualizar sólo los mecanismos de dominación en donde lo popular queda reducido a nada, más allá del gesto que lo confina en el ámbito de la no valoración y de su supresión? (la postura miserrabilista). La sociología, por un lado,

2. Véase al respecto Michel Foucault: *La vida de los hombres infames*.

debe ocuparse de las culturas populares en cuanto cultura dominante, para lo cual se mueve en el ámbito del análisis ideológico; nada, por otro lado, el sociólogo olvidaría algo esencial de una cultura popular si no construyera hipótesis interpretativas que tuvieran en cuenta que una cultura popular es también capaz de productividad simbólica, y esto lo coloca en el ámbito del análisis cultural. Los dos sistemas de análisis (ideológico y cultural) son productores de sentido y base para una *interpretación abarcativa* de las culturas populares. La dificultad propia de una sociología que focalice sistemas simbólicos dominados (como es el caso de lo popular), es que los rasgos y las prácticas no son nunca puramente autónomos o puramente reactivos.

Al construir una teoría que intente articular las problemáticas del relativismo cultural y de la legitimidad cultural aparecen dos conceptos que serán reguladores de las relaciones entre los dos tipos de análisis y sus respectivos puntos de vista. Son los conceptos de *alternancia* y *ambivalencia*.

El concepto de *alternancia* implica el problema de la descripción de un simbolismo dominado (es el caso de la cultura popular) que hace concurrir las lógicas de la autonomía (relativismo cultural) y de la referencia a la dominación (teoría legitimista) en un mismo análisis, sin oscilación sino respondiendo a tal práctica de modo consciente, como parte del programa epistemológico. Nada parece oponerse a la adopción de un juego de alternativas entre las dos opciones articulándolas en una misma descripción, ya que siempre puede observarse la presencia de algún efecto de la dominación en la autonomía y una forma de escape en la dominación al analizar un hecho cultural de las clases dominadas. El concepto de alternancia recuerda que puede llegar a ser absurdo limitarse a una sola perspectiva. Y, por el contrario, ofrece un buen control epistemológico no olvidar una a favor de la otra, e interrogar a una desde la otra.

El concepto de *ambivalencia* recuerda que es raro que un rasgo cultural dominado diga todo lo que tiene que decir en una de las dos grillas conceptuales de la descripción (análisis cultural o ideológico). Es más, la hipótesis de la ambivalencia significativa de las realidades simbólicas dominadas (que indica el doble valor de todo simbolismo y de toda práctica de la clase dominada) obliga a admitir plenamente en el análisis y la interpretación los derechos de la doble lectura. Es necesario servirse de ambas descripciones (analisis ideológico y análisis cultural) para dar cuenta de las relaciones sociales y simbólicas de las culturas populares. Por lo tanto, hay

que llegar a describir los servicios propios que la autonomía de las culturas dominadas rinde al ejercicio de la dominación y que no puede rendir, en defensa propia, más que como coherencia cultural, cuya positividad vivida no puede ser nunca reducida a sentido ideológico. Pero, al mismo tiempo, hay que describir las condiciones impuestas por la dominación al ejercicio de la *coherencia cultural* para que ésta sea comprendida completamente. Tal praxis teórica consistiría en considerar a todo rasgo o práctica cultural popular como un “palíndromo” de doble sentido en el que deben ser articuladas ambas lecturas.

Es claro que Claude Grignon y Jean-Claude Passeron sustentan en su trabajo teórico la articulación de las dos perspectivas de lectura que han predominado en la descripción de las culturas populares en el campo de la sociología, como son el análisis cultural y el análisis ideológico, y para lograr su objetivo recurren a los conceptos de alternancia y ambivalencia. Señalan, además, que *el análisis de las culturas populares* debe focalizar, como aspecto preferencial, en el espacio donde se despliegan. Éste es visualizado como un *espacio de circulación* (simbólica), que es visto como un *espacio de cruce*. Cruce entre elementos simbólicos que reenvían, por un lado, a tradiciones de clase y funcionamientos internos cerrados y, por otro, a consumos “importados” puestos al alcance de las clases populares gracias al desarrollo de la producción y distribución de masas. Grignon y Passeron focalizan en estos espacios de cruce “los préstamos y las retraducciones” para describir en qué medida las diferentes capas de las clases populares llegan a apropiarse —no sólo materialmente— sino también simbólicamente, de los bienes de gran consumo. Proponen, además, realizar distinciones, segmentando las clases populares, para hacer visibles las variaciones en los modos de vida y en los gustos, dando cuenta de las distintas operaciones de apropiación y de las reglas internas constitutivas, sin perder de vista la situación de dominación en la cual se hallan inscritas; con lo que evitan definir el ámbito de lo popular como homogéneo.

Otro logro de esta perspectiva es complejizar el problema de la descripción y de la *interpretación de las culturas populares*. Se sostiene que el sociólogo parte sólo de indicios, que pasan a ser un “conjunto de constataciones conexas y heterogéneas” montadas en una “cadena de presuposiciones”. Los indicios, entonces, se concentran y son puestos al servicio de una tarea interpretativa que permita construir una descripción de manera verosímil. En las dos rupturas epistemológicas anteriores, las descripciones respondían a, por

un lado, el verosímil crítico³ del relativismo cultural, que priorizaba la autonomía, y, por otro, el construido por la teoría de la legitimidad cultural, que daba preeminencia a la dominación. En la tercera ruptura epistemológica se intenta desplegar un análisis que construya una descripción desde un verosímil crítico que articule ambas posturas. Lo que aparece como problemático es poder distinguir entre los momentos de la descripción y de la interpretación, ya que toda descripción se basa en una interpretación explícita o implícita. Y ese problema es importante, desde esta perspectiva teórica, porque en el análisis de las culturas populares construir una opción estrictamente alternativista, articulando las dos grillas de lecturas mencionadas, es relativamente seguro mientras se esté en el nivel del inventario descriptivo y sistemático de las posiciones y de las prácticas de las clases dominadas. Pero se pasa a terreno inseguro al plantear el registro de su interpretación, ya que el peligro consiste en hacer prevalecer una u otra opción de la alternancia.

Un punto interesante a señalar de este texto son los ejemplos críticos que se dan de las prácticas de, por un lado, un abordaje *ideológico* de la cultura popular y, por otro, del análisis cultural. En el primer caso, Simone Weil se convierte en ejemplo paradigmático de un *análisis ideológico*, y en el segundo es fácil reponer a Bajtin como paradigma del análisis cultural (aunque el texto no se refiera a él de manera explícita), ya que se coloca centralmente, en lo que se critica, el problema del uso de categorías como la de *inversión y resistencia cultural*.

Con respecto a Simone Weil, no sólo se establece una crítica de su posición y de su práctica sino que también se la inscribe dentro de una tradición, se le construye una genealogía. La postura sustentada por Simone Weil, según lo indica esta textualidad, proviene de las tentativas por constituir una literatura de inspiración popular, una literatura que tiene por tema central la vida y las costumbres de la gente del pueblo. Su punto de inflexión es el naturalismo de escritores como Zola —con antepasados “auráticos” como George Sand o Victor Hugo— que contó luego con la protección de escritores humanistas reconocidos como Anatole France o Romain Rolland. La postura de Simone Weil se constituyó como corriente populista y en escuela hacia 1930 con “jefes de fila” como

3. Para ampliar la categoría de verosímil crítico, véase Roland Barthes: *Crítica y verdad*.

los novelistas profesionales Léon Lemonnier y André Thérive. Su forma acabada la realizan los "peritos obreros", sacerdotes o profesores que eligen, algunos años más tarde, romper para siempre, al menos como principio, con su medio de origen, ir hacia el pueblo asumiendo la condición de obrero, y que luego envían al público un testimonio legible, autenticado por el sacrificio de su carrera y procedencia de origen y por el compromiso. Simone Weil entraría en esos casos: profesora del Liceo Puy y luego obrera en Renault.

La crítica a esa posición se basa en lo que se considera un voluntarismo que, sin embargo, no alcanza para borrar el lugar desde donde se está leyendo la propia experiencia. "No basta con caminar de clase social y descender, aun de verdad, los escalones de la escala social, para olvidar la cultura de origen, interiorizar la cultura de la clase de elección y tomar acerca de la relación de dominación entre las culturas el punto de vista de la clase dominada" (Crignon y Passeron [1989], 1991, pp. 71 y 72). A pesar de todo, se sigue describiendo la condición popular por intermedio del código de su cultura de origen, y se termina siempre por volver al mismo punto de partida de la clase de origen, "aunque no sea más que bajo la forma de un libro", que refiere y testimonia la experiencia.

Desde la mirada de Simone Weil, que se convierte en *análisis ideológico* al focalizar sólo el drama de la dominación, la cultura popular (proletaria) es un silencio acusador de los que no tienen ante los que tienen. No puede ver las "alegrías", insignificantes para ella, que también constituyen la vida obrera común (el baile del domingo, la paga del sábado, el uso de un vestido nuevo, etc.). Además, la forma que elige para anotar su nueva vida, su diario de fábrica, es una variante del diario íntimo y quizás, dado que es un género que se constituyó durante el advenimiento de la burguesía y sirvió para que la nueva clase social tomara conciencia de la construcción de su subjetividad, da testimonio, al mismo tiempo que de su experiencia como obrera, de su imposibilidad de olvidar los orígenes y la formación de su propia clase.

La crítica de la aproximación a las culturas populares emprendida por el *análisis cultural* se remarca en el caso del uso de categorías como *inversión* y *resistencia cultural* al ser tomado como señal de autonomía. Como ya señalamos, hacen referencia, aunque no explícitamente, al caso paradigmático de Baján, quien desde el terreno del análisis cultural ve a las prácticas de inversión y resistencia como señal de producción de una cultura propia de lo popular que se inscribe dentro de esa lógica. Esto se nota claramente cuando

do, al dar un ejemplo de prácticas de resistencia cultural a la dominación, se menciona el problema de la *inversión* (por ejemplo, transformar de manera burlesca y grotesca una canción edificatoria). Se señala que tal procedimiento, típico de las culturas populares, es leído como una inversión total de los valores impuestos por la clase dominante (cultura oficial, diría Baján). Pero inmediatamente se preguntan si tales mecanismos están en el centro o la periferia de lo que constituye las culturas populares como forma de vida, como advertencia. Seguidamente señalan que el sociólogo debería desconfiar de las manifestaciones ostentosas por parte de los dominados, tanto de aquellas que se refieren al orden de la resistencia como al orden de la aparente sumisión, reiteración y aprobación del orden constituido.

Los mecanismos de la *resistencia popular a la dominación simbólica* están marcados por la dominación a la cual se enfrentan, están dentro de su órbita, se inscriben en su misma lógica, sobre todo los procedimientos de *inversión* (como el "mundo del revés", etc.). Y, concretamente, la inversión es un proceso que enfrenta a la acción de la dominación simbólica de cerca como para ser autónoma, y hay que recordar que en el análisis cultural el problema de la autonomía es central. No habría que buscar, entonces, "en todas las formas reactivas engendradas por la denegación de la dominante el paradigma de la capacidad popular a la autonomía simbólica" (idem, p. 75). Para esta perspectiva, se produciría un contrasentido teórico "cuando se pretende encontrar en la inversión el nervio de toda creación popular" y "en la denegación, la forma de toda alteridad".

Es evidente, manifiestan, que las culturas populares no están detenidas perpetuamente ante la legitimidad, ni tampoco hay que suponerlas "movilizadas día y noche en un alerta contestatario". Por otra parte, se señala que no sería difícil demostrar que la libertad mínima y residual, que produce mecanismos como el de la inversión de la resistencia popular, "es una de las respuestas simbólicas de los dominados que más conviene a los dominantes". Aun antes de que las fiestas populares institucionalizadas, por ejemplo, se transformen en placeres culturales, y "una vez que la historia los vuelve digeribles al esterilizarlos como productos de sus condiciones de producción bajo la forma del *kitsch*, *folk*, etc., los miembros de la clase dominante los habían tratado siempre con la indulgencia que los directores de escuela reservan a los abucheos tradicionales" (idem, p. 76). Es decir que la rebelión termina siempre regimentada por las restricciones que ejerce la dominación. Es

así que los productos de una cultura de resistencia, cuyos agentes actúan bajo el control directo de la relación de dominación (y la inversión siempre toma, los afirma, nunca olvida, los patrones y los valores dominantes), no pueden eludir las funciones integradoras en las que finalmente terminan (el carnaval, por ejemplo), “función ideológica de revigorización de la moral de los dominantes por medio de esas pequeñas ‘victorias morales’ compensatorias con las que tomaba revancha y se contentaba lo popular” (ídem, p. 77).

El concepto de *resistencia*, entonces, introduce una ambigüedad fundamental al referirse indistintamente y al mismo tiempo “a las relaciones de fuerza entre grupos y a las relaciones de sentido entre culturas”, reenvía de una manera u otra al reconocimiento, aunque sea belicoso, de la dominación simbólica al poner en contacto en sus aspectos reactivos a los dominados con un dispositivo cultural dominante o con miembros o agentes de las clases dominantes. Y esto implica una confrontación desigual. Los abordajes teóricos que, como el de Bajtin, parecen ubicar en el centro el problema de la inversión como mecanismo de resistencia, tienden a colocar en la situación de enfrentamiento desigual el principio fecundo de todas las producciones del simbolismo popular. Pero, si se toma con mayor rigor lo que supone el mecanismo de inversión en la generación de la resistencia cultural de los dominados, “es necesario concluir que no es en situación de confrontación desigual que una cultura popular permite observar los mecanismos que expresan mejor su autonomía de funcionamiento” (ídem, p. 67). Una cultura dominada funciona como cultura y como dominio simbólico de una condición social, independiente de las relaciones sociales de confrontación o no que sostiene con otras culturas, ya que, “si la producción de símbolos y de comportamientos se efectúa alguna vez en las clases populares de manera autónoma, es en condiciones sustraídas momentáneamente a la acción visible y a los efectos directos de la relación de dominación” (ídem, p. 68). Se sostiene que es el olvido de la dominación lo que da a las clases populares un lugar privilegiado a sus prácticas culturales menos marcadas por los efectos simbólicos de la dominación. Pero no habría que confundir el olvido de la situación de dominación, ejercido por las clases populares como una herramienta para producir una simbolización propia (y que se traduce, por lo tanto, en prácticas no confrontativas, como las que se desarrollan en el descanso del domingo), con el olvido de la dominación ejercido por los intelectuales que estudian el fenómeno cultura popular y que suele devenir en alguna forma de populismo.

Es claro que Claude Grignon y Jean-Claude Passeron, ya desde el subtítulo, polemizan con las vertientes que desde el campo de la sociología de los estudios de las culturas populares son más proclives a devenir en alguna forma de *populismo* o *miserabilismo*, refiriéndose también y al mismo tiempo, con estas denominaciones, a las relaciones entre intelectuales y clases populares (aunque sean, muchas veces, relaciones imaginarias). Pero al hacerlo reintroducen unos términos opositivos que reeditan los “originarios” baja y alta cultura: mirada puesta en las formas autónomas de la cultura popular, o mirada puesta en los mecanismos de dominación, que la constituyen, producidos por la cultura dominante. Para salir de ellos se propone fundamentalmente, por un lado, considerar la heterogeneidad constitutiva de las culturas populares, y, por otro, proponer la articulación de ambas miradas: no es posible describir y dar una interpretación de lo popular sin considerar una cultura con una cierta relativa autonomía, pero dado que se trata de una cultura dominada, tampoco es posible hacerlo sin tener en cuenta los dispositivos de dominación en los cuales se halla inscrita. Con lo cual también se reescribe, en las herramientas de análisis de la sociología, el antiguo problema de la *circulación*, mezcla, cruce y apropiaciones mutuas entre culturas (alta/baja y viceversa) que parece ser la materia que conforma la cuestión de la cultura popular. Con el agravante de que al pasar de cultura de clases dominada a cultura proletaria se introduce la cuestión de la cultura de masas.

EL TERCERO EN DISCORDIA:
ENTRE LA CULTURA DE MASAS
Y LA CULTURA PROLETARIA

Segunda parte

Cultura de masas e industria cultural

Platón ofrece en el *Fedro* esta particular reacción de Sócrates ante la aparición de nuevas técnicas: "Pues este descubrimiento [la escritura] provocará el olvido en las almas de quienes aprenden, porque no usarán su memoria y se fiarán de los caracteres escritos externos y no recordarán por ellos mismos". Algunos teóricos de la cultura de masas muchos siglos más tarde van a sostener esta misma posición.

Cultura de masas —o *mass media* como tiende a generalizarse— es aquella producida o reproducida por medios técnicos, pensada para ser dirigida a un público considerable en cantidad; caracteriza, además, el desarrollo cultural propio del capitalismo de este siglo. Por lo tanto, es un nuevo objeto para los estudios literarios o culturales, y se produce como consecuencia de la división entre alta y baja cultura.

Desde el comienzo provocó la paradoja del rechazo y la aceptación porque toma, como el caso de Sócrates lo ilustra, la forma de una discusión política y ética. La polémica en torno a la cultura de masas se vuelve particularmente relevante en el interior del materialismo histórico del siglo XX, a causa del uso que hicieron de los medios de comunicación técnicos tanto el nazismo como el capitalismo.

Por eso, en *Late marxism*, un libro de 1990, Fredrick Jameson sintetiza la cuestión en torno a la cultura de masas como la polémica sobre los modos de concebir la felicidad. Aunque parcial, resulta útil como punto de partida, porque concentra la discusión en una pregunta: ¿cuál es la cultura que hace felices a las masas?

Este es uno de los puntos más interesantes de la lectura que Adorno y Horkheimer hacen de la cultura de masas: ver la conformación *perversa* de las estructuras de poder. Por ejemplo, en su lectura de los nacientes dibujos animados señalan:

Si los dibujos animados tienen otro efecto fuera del de acostumbrar los sentidos al nuevo ritmo, es el de martillar en todos los cerebros la anti-gua verdad de que el maltrato continuo, el quebrantamiento de toda resistencia individual, es la condición de vida de esta sociedad. El Pato Donald en los dibujos animados como los desdichados en la realidad reciben sus puntapiés a fin de que los espectadores se habitúen a los suyos (idem, p. 167).

El cambio de denominación (*industria cultural*) muestra, más que nada, la ideología del sistema y las operaciones que, desde éste, se espera que lleve a cabo esa "cultura" (ahora si, entrecomeillada) respecto de los sujetos: disciplinar, guiar, producir deseos, suprimir todo tipo de resistencias. La mirada de la Escuela de Frankfurt focaliza que, cuando un espectador se re frente a los "divertidísimos" dibujos animados, por ejemplo, la saga del gato y el ratón (podríamos agregar, tiempo meditante, el Correcaminos y el Coyote), en realidad se le está inoculando el reconocimiento de esa violencia como parte de la violencia propia del sistema y que, además, festeje y se ría con ese estado de cosas.

Entonces, aquello que se considera en general lo fundamental de la cultura de masas, es decir, el entretenimiento, la diversión, pasa a ser analizado por esta postura teórica en forma negativa. No se trata, por lo tanto, de respetar el derecho de las masas a entretenerse, sino comprender que, cuando se entretienen, las masas colaboran con el poder. "Diversirse", en esta concepción, es un sinónimo de "estar de acuerdo" y, lo que es paradójico, de ausencia de lo diverso (de la diferencia y la diversidad), ya que manifiesta el consentimiento que garantiza la perpetua reproducción de "lo mismo": los productos mecánicamente diferenciados se revelan como iguales, ya que también los medios técnicos tienden a una creciente uniformidad. Aparecen entonces dos categorías para designar la forma de producción de la industria cultural y sus efectos: *manipulación* y *alienación*. La *manipulación*, la cara política que ponen a irradiar esos productos culturales, se entiende como una negociación en la cual el "espectador" recibe entretenimiento a cambio de lo cual pierde su condición activa y se convierte en "consumidor" pasivo, puesto que no participa en la producción de esa cultura que los

La Escuela de Frankfurt: Max Horkheimer y Theodor Adorno

En 1944 aparece *Dialéctica del Iluminismo*, texto centrado en la discusión sobre la *cultura de masas*. Las conclusiones fueron el resultado del sistema de lectura propio de la Escuela de Frankfurt: un sólido marco teórico, constituido por un sistema filosófico-materialista, que considera además las contribuciones de Freud y la psicología. A causa de la presencia del nazismo en la ciudad alemana, los autores del libro se habían instalado en Nueva York. La sorpresa se produce al constatar con ironía y horror que, enмасcarado bajo el divertido rostro de la cultura de masas, se encuentra el mismo *estado de barbarie* que dejaron en su país de origen. A este respecto, afirma Horkheimer en un prólogo de 1947: "Lo que nos habíamos propuesto era nada menos que comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdadera-mente humano, desembocó en un nuevo género de barbarie" (Horkheimer y Adorno [1944], 1987, p. 7).

El nuevo género de barbarie al que alude Horkheimer se caracteriza por imponer la lógica del número y de la semejanza sobre lo particular, de crear con fines ideológicos una *cultura masificada*, sin diferencia. Su *pesimismo* parte de considerar que cada civilización de masas en un sistema de economía concentrada es idéntica, e instala una racionalidad técnica que es la racionalidad del dominio mismo. Esta perspectiva teórica no le reconoce a la cultura masiva, resultante de ese sistema, una apertura democrática, sino la capacidad de producir la masificación de la cultura a través de la *manipulación* y la *suspensión de la reflexión crítica*.

La *cultura de masas* es dotada, entonces, de múltiples estrategias de poder como la de reproducir y estandarizar una versión de la realidad; re-producción en serie de las condiciones de posibilidad del sistema capitalista en el terreno de lo simbólico y en el espacio del ocio y del esparcimiento. Denominar *industria cultural* a la cultura de masas acentúa justamente esa interpretación. Esta máquina de reproducción cultural, aunque parezca caótica, funciona de acuerdo con estrictas reglas y estructuras de un sistema, sólo que se trata de una "pura racionalidad privada de sentido" (idem, p. 147). Por lo tanto, ya no hay espectadores sino consumidores, que han tomado la moral de los amos (la clase dominante) creyendo en el mito del éxito más que los pocos atormentados que lo viven.

medios transmiten sino que, precisamente, queda excluido de ella, del mismo modo en que ha quedado excluido de los medios de producción capitalista. El sujeto *se aliena*, como ha quedado visto en el ejemplo de los dibujos animados, en esa cultura que pretende reflejarlo.

El segundo de los puntos de interés es el modo particular en que queda implicado el *arte reproductivo o mimético*, al que aplican el mismo razonamiento: mientras reproduce el “mundo real”, reproduce las condiciones de organización del sistema:

El mundo entero es pasado por el cedazo de la industria cultural. Cuanto más completa e integral sea la duplicación de los objetos empíricos por parte de las técnicas cinematográficas, tanto más fácil resulta creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se presenta en el film. El ideal consiste en que la vida no pueda distinguirse más de los films (ídem, p. 153).

Al no ser interpelados, los individuos se vuelven “fungibles”, *sustituibles*. Ya no importa quién esté frente a “la máquina”; la relación entre las producciones culturales y los sujetos se vuelve cada vez más impersonal. Los sujetos son sustituibles, además, como consecuencia de lo que ocurre en el interior de las producciones “culturales”: todas las manifestaciones de esta cultura son iguales, repetición infinita del mismo objeto que es, en realidad, la duplicación de la lógica del mundo del trabajo en el espacio del ocio y el entretenimiento.

Lo que Adorno y Horkheimer pueden ver con claridad es el modo en que un sistema basado en la difusión o la irradiación no permite pensar el presente. Así, el sujeto queda atrapado en una lógica que no tiene escapatoria: alienación, atrofia de la imaginación y la espontaneidad, *automatización* de la percepción que tiende a construir un mundo con un sentido único. Abusar de “lo nuevo” (los nuevos medios de producción cultural) para que, en realidad, nada cambie. Una lógica sin salida.

Adorno propone como contrapartida otra acepción de lo nuevo que pone en relación esa categoría con la experimentación y la vanguardia. El arte vanguardista define lo moderno y el gusto estético de la época. A esta definición de arte los teóricos de Frankfurt oponen la industria cultural, y a partir de aquí se puede responder la pregunta sugerida por Jameson: la apuesta de Adorno es a la *disonancia* y la dificultad, que sólo el arte de vanguardia contiene. Respecto de la felicidad, basta oír al propio Adorno (1984, p. 28): “La felicidad en las obras de arte es una fuga precipitada, pero

no tiene nada de aquello de lo que el arte se escapa; es siempre accidental, es menos esencial para el arte que la misma felicidad de su conocimiento: hay que demoler el concepto del goce artístico como constitutivo del arte”.

El otro Frankfurt: Walter Benjamin

No todos los miembros de la Escuela de Frankfurt habían podido o querido emigrar a Nueva York. Walter Benjamin permaneció en Europa y teorizó sobre la cultura de masas en la década del treinta. Su texto más conocido, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1973), desarrolla sus posiciones más audaces al respecto: sostiene que la reproducción mecánica (técnica) de los objetos artísticos los acerca a las masas al provocar la caída del *aura*, es decir el *valor cultural* del objeto y al alterar el modo de percepción propio de la cultura burguesa. La tesis central de Benjamin en este artículo consiste en que los cambios técnicos producen una modificación tanto de la percepción como de la recepción (del mismo modo que la invención de la imprenta produjo profundas modificaciones en la distribución y recepción de la literatura, ampliando el número del público consumidor).

La *reproducción técnica* libera al arte de la categoría de *autenticidad*, y también de la tradición:

La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella como su duración material hasta su testimonio [...]. En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta [...]. La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario (ídem, pp. 22-23).

En la medida en que la reproductibilidad técnica provoca la pérdida del aura, definida por Benjamin como “la manifestación irrepetible de una lejanía”, se le hace posible al espectador apropiarse de los objetos culturales, ya que éstos son sustraídos, por los nuevos medios técnicos de producción, del espacio de culto y sacralidad en el que los había colocado el Romanticismo, y a la vez cambiar la sensibilidad de la época. Este cambio de la sensibilidad y la percepción redundará en la constitución de nuevos objetos de

Adorno lo obliga a rechazar ambos términos, pero las posiciones benjaminianas, por momentos más cercanas al anarquismo, permiten la defensa de ambos. Se puede leer en "Experiencia y pobreza":

Sí, confesémoslo: la pobreza de nuestra experiencia no es sólo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general. Se trata de una especie de nueva barbarie. ¿Barbarie? Así es de hecho. Lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo de barbarie. ¿Adónde le lleva al barbaro la pobreza de la experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo (Benjamin, 1973, p. 169).

Esta diferencia es crucial porque cambia radicalmente el foco desde donde contestar a la pregunta que hace Jameson: ¿cuál es el arte que hace felices a las masas? Benjamin toma en parte algunas postulaciones de Bertolt Brecht, y en parte se acerca a la *praxis* materialista en su viaje a Moscú, experiencia de la cual queda muy impresionado. Las consecuencias de esta constatación de la práctica lo llevan a sostener una noción un poco difusa de "barbarie" y a defender la nueva cultura que estos sujetos traen aparejada.

Mientras Adorno y Horkheimer critican toda producción de la industria cultural (incluyendo el cine, el jazz, y los dibujos animados), Benjamin argumenta que la existencia del Ratón Mickey es el ensueño de los hombres actuales: "una existencia llena de prodigios que no sólo superan los prodigios técnicos sino que se rien de ellos" (idem, p. 172). La confianza de Benjamin en las *masas* ("Que cada uno ceda a ratos un poco de humanidad a esa masa que un día se la devolverá con intereses" [idem, p. 173]) y su defensa de esa cultura produce un vuelco en la discusión que atraviesa distintas épocas hasta llegar a nuestro presente.

Lo que es pertinente aclarar es que la diferencia fundamental entre ambas posiciones de Frankfurt estriba en la elección del sujeto histórico que sobrellevará esa cultura y esa felicidad. En el caso de Adorno y Horkheimer, el sujeto elegido es el sujeto crítico, el sujeto del arte de vanguardia. El rechazo de la cultura de masas y de sus operaciones políticas es tarea central del crítico. Mientras que Benjamin elige al proletariado, al hombre histórico que le da cuerpo a esa nueva forma de sujeto, la multitud de las grandes metrópolis.

estudio y nuevos objetos para el arte, que justifica, por ejemplo, el interés por la vida cotidiana, que tiene tanta importancia en la teoría actual (tanto literaria, filosófica, como histórica o antropológica).

Benjamin propone a la fotografía primero y al cine después como las formas culturales que realmente contienen la representación espacio-temporal que corresponde al presente y a las condiciones de recepción de las masas. No deja de ver, ya en su artículo de 1936, el uso que se hace del cine tanto en los Estados Unidos como en Alemania, sólo que considera que esos intentos de devolver el aura a la producción cinematográfica a través del valor cultural de los primeros planos o la mitificación del actor tenderán a desaparecer en la medida en que este medio se siga desartrollando.

La diferencia entre las posiciones de Adorno y Benjamin es evidente. En una carta de marzo de 1936, Adorno se muestra preocupado por la clase de postulaciones que Benjamin está desplegando, y le contesta: "Tengo que acusar al trabajo de segundo Romanticismo. Ha espantado usted el arte de los ángulos del tabú, pero es como si temiera la barbarie que se abre paso con ello y se aliviara alzando lo temido a una especie de tabuización inversa" (Adorno [1970b], 1995, p. 142).

Adorno centra la crítica al texto de Benjamin en la categoría de *mediación*, es decir, en la sospecha de que está estableciendo relaciones directas entre el desarrollo de la técnica y sus consecuencias dentro del arte, sin considerar que el arte es una esfera autónoma que recibe indirectamente los efectos de las condiciones materiales. Por eso acusa al trabajo de "romanticismo", imputándole conexiones "mágicas" entre las esferas:

Lo que yo postularía sería un plus de dialéctica. Por una parte, dialéctización de la obra de arte 'autónoma', que trasciende lo planeado por su propia tecnología; por otra, una dialéctización aun mayor del arte de uso en su negatividad, que sin duda usted no desconoce pero denomina mediante categorías relativamente abstractas (idem, p. 143).

El debate entre Adorno y Benjamin (si es que puede llamarse así, ya que el único que lo hizo explícito fue Adorno) se relaciona con diferentes consideraciones. Aceptando la crítica adorniana al "método Benjamin" subyacen otras cuestiones, como el problema de las masas y la barbarie. La posición claramente racionalista de

Cuando Umberto Eco retoma la discusión sobre la cultura de masas a fines de los años cincuenta, reinterpreta la posición de la Escuela de Frankfurt asimilándola a la de algunos teóricos como, por ejemplo, MacDonald.¹

Habría que considerar con más detenimiento este desvío, dado que se sitúa en un momento histórico en que los medios se convierten en objetos de *comunicación*. Se analiza la cultura de masas como “productora de mensajes”, retirándola de la discusión respecto de la alta y baja cultura. Eso ya lo ve tempranamente Walter Benjamin: la cultura de masas es un objeto aparte, que posee sus propias leyes de funcionamiento y análisis.

También se puede pensar que Eco aclara uno de los puntos de disidencia entre Adorno y Benjamin. En su libro *Apocalípticos e integrados* ([1965], 1990) establece una diferencia entre aquellos teóricos que surgen de la lectura *sobre* la cultura de masas, a los que llamará *apocalípticos*, y los que leen textos *de* la cultura de masas, los *integrados*. Atribuye a los apocalípticos la responsabilidad de haber producido “conceptos fetiche”, como el de industria cultural, que a su criterio no facilitan la discusión sino que la imposibilitan: nada tan dispar al concepto de cultura —afirma Eco— que la idea de industria. Para el semiólogo de Bolonia, la reproducción técnica permite que el objeto llegue a más personas, con lo que se produciría una adecuación del gusto y el lenguaje a la capacidad receptiva media. Encuentra, inicialmente, sólo justificaciones positivas de los adelantos de la técnica y saluda las renovaciones tecnológicas con esperanza en las posibilidades populares de su uso. Los lectores condicionan al libro, festeja Eco, aunque no quedan claras las implicancias de esta afirmación.

Decimos que Eco, en principio, estaría resolviendo la diferencia entre Adorno y Benjamin, considerando a uno apocalíptico y al otro integrado. Sin embargo, hay un punto en que ambos teóricos de Frankfurt hubieran disentido con él: cuando el teórico italiano hace una defensa del periodismo. Para Eco el periódico representa el punto de auge de la cultura democratizadora e igualitaria, mientras que para Benjamin es el punto de desintegración de la experiencia individual y de la capacidad para producir relatos. Adorno lo critica junto con la totalidad de la industria cultural.

1. Véase “Cultura de masas y crítica cultural: el debate entre los teóricos estadounidenses” en este volumen.

Eco señala que si los primeros objetos de la industria cultural difunde con la invención de la *imprensa* la moral oficial y cumplen función de pacificación y control, no es menos cierto que también contribuyen a la alfabetización. Para los apocalípticos, en cambio, la cuestión surge desde la masificación del periódico, y con eso manifiestan su incapacidad para comprender y aceptar los acontecimientos históricos.

Si bien estas consideraciones de Umberto Eco son, hasta cierto punto, inocentes, luego realiza un giro más complejo. Afirmo que no hay otra cultura que la cultura de masas y que todos los sujetos están insertos en ella. No hay una industria cultural y una cultura aristocrática, porque la primera implica un sistema de condicionamientos. La cultura de masas, entonces, como la entiende Eco, tiene lugar en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas en la vida social y participan en las cuestiones públicas; es la producción cultural “inevitable” de toda sociedad industrial.

A partir de esta aceptación total del fenómeno, propone en consecuencia la necesidad de estratificar el objeto: hay diferentes tipos de consumidores. En un estrato es posible aceptar que haya consumidores absolutamente pasivos, pero la capacidad crítica va aumentando en los otros estratos hasta llegar al intelectual que, como Bajtin lo había definido con relación a la cultura popular, es ahora también bi-cultural. Propone, entonces, acciones concretas para llevar a cabo dentro de la cultura de masas. Asume que el estado presente de nuestra cultura consiste en una compleja circulación de valores estéticos, teóricos y prácticos; y que la diferencia entre la vanguardia —única definición posible para el arte según Adorno— y la cultura de traducción o mediación como es la cultura de masas no implica (o no debería implicar) un conflicto de valores.

Eco disuelve la diferencia entre alta y baja cultura, eje fundamental desde el que se producía el rechazo de la cultura de masas. Al hacer esto, también deja sin argumentos las teorizaciones adornianas, dado que desintegra el lugar de la vanguardia como modelo de arte frente a la cultura industrial. Toda intolerancia respecto de la cultura de masas pasa a ser interpretada como una posición aristocratizante. Su hipótesis más fuerte es que no tiene sentido teorizar desde afuera sino analizar los objetos específicos ahora. Con lo que el estudio de la cultura de masas se convierte en un objeto precario pero necesario.

Ésta es la zona más lograda del libro de Umberto Eco, donde analiza objetos concretos, como historietas o programas de televisión. Con

el fin de observar las operaciones que realiza, se ofrece aquí una síntesis de su análisis de la música reproducida técnicamente, que titula—un poco graciosamente—“La música y la máquina” (Eco [1965], 1990, pp. 267-302). Comienza criticando nuevamente la posición de los apocalípticos:

El oficio más fácil es siempre el de “moralista cultural”. El moralista cultural es aquel que, con indudable inteligencia, identifica la aparición de nuevos fenómenos éticos, sociológicos y estéticos; pero una vez hecho esto, se sus trae a la empresa más peligrosa de ponerse a analizar estos fenómenos y tratar de descubrir sus causas, los efectos a largo plazo, las particularidades de funcionamiento; y prefiere entonces, con la misma inteligente perspicacia, estigmatizarlos a la luz de un pretendido “humanismo” y situarlos entre los aspectos negativos de una sociedad masificadora y fantacientífica.

Cuando pasa a analizar el objeto en sí, se observa una oscilación entre las posiciones integradas y apocalípticas:

- 1) La difusión del disco conduce a un desaliento progresivo del dilettantismo musical.
- 2) A modo de réplica positiva, la difusión del disco desanima a las ejecuciones públicas de nivel mediocre.
- 3) Sin embargo, en su obra de difusión, el disco propaga sólo un repertorio comercialmente universal, alienta una determinada pereza cultural y una desconfianza hacia la música insólita.
- 4) Por otra parte, dada su difusión, el disco introduce en el aprecio musical a enormes grupos humanos que vivían al margen de una civilización del concierto.
- 5) A esta altura surge el problema de si contribuye a embotrar la sensibilidad y a reducir la música a un objeto que ya no es de “audición” consciente, sino de trasfondo sonoro “percibido” como complemento habitual de otras operaciones domésticas.
- 6) No obstante, la difusión de la música ligera contribuye a una universalización del gusto.
- 7) De todos modos, la música reproducida debe consumirse rápidamente y envejecer pronto, de modo que se cree la necesidad de un nuevo producto (véanse pp. 289-292; la síntesis y la adaptación son nuestras).

Como queda visto, estudia los productos de la cultura de masas, con las teorías sobre cultura de masas, matizando la diferencia y atribuyéndoles efectos positivos y negativos. Su análisis de estos objetos de los medios, mediante procedimientos de la semiótica, ilumina las posibilidades de proseguir esos estudios. La lectura del sujeto propio de los *mass media*, el *superhombre*, que lleva a cabo en los cómics, lo entusiasma tanto que lo continúa en otro libro, *El superhombre de masas*, donde aplica las posturas de A. Gramsci para la lectura del folletín (Eco [1978], 1995).

Umberto Eco—que realizó programas culturales para la RAI, la cadena de televisión italiana—sustae la discusión del plano meramente teórico, lo que es un progreso en la breve historia del objeto, y le imprime una lectura política que podríamos denominar de “oscilación”. Con esto, anuncia el tono que tendrán algunas teorizaciones sobre la cultura de masas en ese difícil conjunto de los integrados en las décadas siguientes.

Version Vattimo

Cuando Susan Sontag intenta definir una nueva sensibilidad—la que denomina *lo camp*—, como “lo que es bueno porque es horrible” (Sontag [1961], 1984), ya pone de manifiesto una de las vías que toma esta discusión. En los Estados Unidos la cultura de masas—sostenida por los postulados posmodernos—se erige en objeto vanguardista contra el canon y la tradición.

Este es el punto en el que, puede decirse, el debate en torno a la cultura de masas se vuelve difuso. Pierde la densidad que le había otorgado, en otro período histórico, la radical oposición entre alta y baja cultura, o entre vanguardia y cultura de masas como en las posturas de Theodor Adorno. Cuando Sontag asimilar “lo horrible” a esa definición de lo nuevo, acerca también vanguardia y cultura de masas afirmando que lo bello y lo alto, núcleos del gusto burgués, han retrocedido.

La lectura que en los años noventa Gianni Vattimo hace del artículo de Benjamin potencia esta perspectiva. El título del texto de Vattimo es ya una línea para interpretar: “El arte de la oscilación” (Vattimo [1989], 1990).

En su análisis de la poesía de Baudelaire, Benjamin (1980) había observado la aparición de una nueva forma de la percepción, a la que llamó experiencia de *shock*, asimilándola a la experiencia del peatón en la ciudad ahora ocupada por la multitud y el

tránsito. Esa experiencia de *shock* puede vincularse con el concepto de extrañamiento, propuesto por los formalistas rusos en el campo de los estudios de la literatura. El cine, como quedó expresado arriba, era la representación cultural que mejor captaba esa percepción.

Vattimo toma estas postulaciones de Benjamin y las relaciona con el concepto similar de *Stoss* propuesto por Heidegger, con lo que obtiene:

El fenómeno descrito por Benjamin como *shock* no se refiere sólo a las condiciones de percepción, ni es únicamente un hecho que hubiéramos de confiar a la sociología del arte; es, por el contrario, el modo de realizarse la obra de arte como conflicto entre mundo y tierra. El *Shock-Stoss* es el *Wessen*, la esencia del arte en los dos sentidos que esta expresión tiene en la terminología heideggeriana: es decir, el modo de dárseos la experiencia estética en la modernidad tardía, y, además, lo que se muestra como esencial para el arte *tout court*, o sea: su acontecer como nexo de fundación y desfondamiento, en forma de oscilación y desarraigo, y, en definitiva, como ejercicio de mortalidad (idem, p. 152).

Para Vattimo las implicancias del artículo de Benjamin están todavía sin descubrir: la apertura hacia la aparición de *nuevas tecnologías*, la confianza en el buen uso de esas tecnologías, sus efectos. El concepto de *shock* provoca en la actualidad la *disolución* de la idea de "realidad", muestra que —como un producto de los medios— lo real está armado, montado, editado. Las consecuencias de esta suspensión de la realidad son el surgimiento de las diferencias raciales, étnicas, de género, que antes se ocultaban bajo la falsedad de una visión de mundo universal.

El arte en el capitalismo tardío es para Vattimo el goce de la ambigüedad y, al mismo tiempo, la experiencia de angustia y de mortalidad que hay en el desarraigo, estructura de sentimientos a la que denomina "oscilación". El contenido fuertemente revulsivo que se podía reconocer en las posiciones de Adorno están aquí diluidas, osciladas: los elementos de superficialidad y precariedad propios de la cultura de masas (a la que Vattimo llama "experiencia estética de la sociedad de la tardomodernidad") no son necesariamente signos o manifestaciones de alineación o deshumanización (idem, p. 153).

La mirada inicial de Adorno que alentaba sobre la necesidad de permanecer afuera, en el rol de *outsider* respecto de esa cultura, va girando —u oscilando— hasta encontrar una posición mucho más cercana a los *mass media*: "Contrariamente a lo que durante

mucho tiempo —con la asistencia de buenas razones, a pesar de todo— ha creído la sociología crítica, la masificación niveladora, la manipulación del consenso y los errores del totalitarismo no son el único resultado posible de la comunicación generalizada, de los *mass-media* y de la reproductibilidad" (ibídem).²

Péndulo

Walter Benjamin pudo ver que esa cultura emergente merecía un análisis con sus *propias reglas* y estructuras. Adorno alertó sobre el *peligro* del uso de esa tecnología emergente. Ambos dejaron postuladas una serie de cuestiones a discutir: sobre el buen o mal uso de la tecnología, sobre la relación entre esta cultura y la tradición o el canon, sobre la lectura política del objeto. Por otra parte, muchos teóricos se inclinan por los efectos positivos de la cultura de masas:³ democratización, alfabetización, igualación. Mirar más cerca, tomar en consideración los objetos de la vida cotidiana se vuelve una operación necesaria para el crítico.

La discusión no está saldada. Y además, con este dilema sin resolver, la aparición de renovaciones tecnológicas obliga a retomar la discusión.

Frente a este debate que se renueva, sin embargo, la respuesta de Theodor Adorno permanece firme e implacable (Horkheimer y Adorno [1944], 1987, p. 192): "La abolición del privilegio cultural por liquidación no introduce a las masas en dominios que les estaban vedados, sino que en las condiciones sociales actuales contribuye justamente a la ruina de la cultura, al progreso de la bárbara ausencia de relaciones". Si los medios técnicos permanecen en manos de la clase dominante, esta afirmación merece continuar siendo considerada.

2. Ya continuación dice: "Junto a la posibilidad —que debe ser decidida políticamente— de estos resultados, se abre también una posibilidad alternativa: el advenimiento de los media comporta, de hecho, igualmente una acentuada movilidad y superficialidad de la experiencia del dominio, por dar lugar a una especie de 'debilitamiento' en la noción misma de realidad".

3. Véase, por ejemplo, Marshall McLuhan: *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*.

Cultura de masas y crítica cultural: el debate entre los teóricos estadounidenses

Entre los años cincuenta y sesenta tuvo lugar en los Estados Unidos un debate en torno a la sociedad de masas que marcó época. Esto se debió a que fue en este país donde con más rapidez se manifestaron y analizaron los problemas derivados del desarrollo de lo que Adorno y Horkheimer denominaron industria cultural.

En este debate se evidenció la presencia de dos líneas antagónicas de discusión, con puntos de contacto entre sí, que intentaron definir, desde posiciones políticas diferentes, qué se entendía por cultura de masas, en qué medida venía ésta a sustituir u ocupar el lugar de la cultura popular y qué relación se establecía entre aquella categoría, en términos de valores artísticos objetivos, y las de cultura superior o alta cultura.

Estos modos de entender la cultura propia de la sociedad de masas, y su estrecha relación con los medios de comunicación, pueden ser encuadrados dentro de los conceptos elaborados por Umberto Eco alrededor de los años sesenta, para explicar los diversos posicionamientos que los intelectuales tomaron frente a este fenómeno y, al mismo tiempo, polemizar con las posturas de unos y otros: apocalípticos e integrados.¹

De manera global se podría decir que los apocalípticos esta-

dounidenses fueron críticos distanciados y aristocráticos que adoptaron una postura negativa y desvalorizadora de la cultura de masas, a la que vieron como la sucesora (o sustituta), decaden-

1. Véase Umberto Eco: *Apocalípticos e integrados*.

te, sumisa y reproductora del sistema, de una cultura popular autónoma y creativa, cuya muerte se habría producido en el siglo XVIII como consecuencia de la Revolución Industrial. Esta corriente, denominada "crítica radical" (1940-1950), retoma los argumentos básicos de la Escuela de Frankfurt y su teoría crítica, fundamentalmente las investigaciones y los escritos desarrollados por Adorno y Horkheimer entre 1941 y 1947 en torno a la industria cultural.²

La crítica radical estaba conformada por intelectuales estadounidenses progresistas que en los años treinta actuaron políticamente, criticando las injusticias económicas y sociales, y que, por una serie de acontecimientos internos (crecimiento del bienestar en los Estados Unidos) y externos (traición de los sueños utópicos por la crudeza de la política de Stalin y el pacto nazi-soviético) pasaron de la crítica política a la crítica cultural. Uno de sus representantes más importantes es Dwight MacDonald.

Los integrados, por su parte, se pueden reconocer entre aquellos sociólogos que trabajaron dentro del sistema e intentaron una crítica reformista de éste, proponiendo mejoras en el nivel cultural de los medios masivos de comunicación. Entre ellos se destacan Daniel Bell y Edward Shils.

2. Ambos críticos ven el arte de masas, resultado del desarrollo de la técnica, como la antítesis de la vanguardia (el arte), pues el primero traduce todo a este-repó y mistifica mientras que la segunda sirve a la verdad. Dentro de este plan-teo, cultura masiva y arte son irreconciliables, pues mientras la industria cultural tiene como objetivo la diversión, que es lo contrario a la risa liberadora, el arte tiene un carácter trágico.

En esta estructura, que es la puesta en práctica de la lógica del dominio, el receptor sólo es objeto de manipulación, lo único que puede producir son manifestaciones previamente reguladas, respuestas automáticas. El objetivo de la cultura de masas es siempre el mismo: "cerrar los sentidos de los hombres", su conciencia crítica desde la salida de la fábrica hasta su regreso a ella.

De tal modo, la técnica sólo sirve para la igualdad y la producción en serie de objetos y de hombres-masa. Sus productos son el modelo del gigantesco mecanismo al que se subordina la cultura de masas: la ley de la oferta y la demanda. Sostiene, así, una organización social donde el dominio y el control total beneficia a los amos y el consumidor (la masa, la clase dominada) se somete sin resistencia. Es un claro exponente de las contradicciones de la sociedad burguesa (Horkheimer y Adorno [1944], 1987).

En "Masscult y Midcult" (1974),³ MacDonald lleva a cabo un análisis despiadado de estas dos modalidades culturales que, según él, caracterizan a la sociedad de masas. El título de este trabajo es irónico, pues en él se emplea de manera polémica el tipo de jerga característica de los bolcheviques que acostumbraban a comprimir las palabras (por ejemplo, politburó). El sociólogo D. Bell lee esto como una toma de distancia de MacDonald con respecto a la época dura de la actividad política del radicalismo estadounidense.

El extenso artículo de MacDonald, del cual sólo se abordarán sus temas centrales, comienza con una introducción retrospectiva que toma la Revolución Industrial como hecho histórico que marca el límite entre dos concepciones distintas de la cultura. En efecto, señala que hasta el siglo XVIII el arte era bueno o malo, ya que la diferencia la hacía el talento del artista. En este sentido, observa la existencia de una "cultura superior" de carácter tradicional, que tuvo sus producciones mediocres pero que dejó en circulación lo mejor, y un "arte popular auténtico" que crecía desde abajo y era un "producto autónomo del pueblo", pues solamente respondía a las necesidades populares. Este arte recibió muchas veces influencia de la cultura superior y la reelaboró de manera creativa. En los Estados Unidos, este arte popular subsiste todavía en objetos culturales como el jazz, afirma.

La división arte popular/arte superior se sostenía, según MacDonald, en una marcada diferencia entre plebe y aristocracia, cuya desaparición, deseable en lo social, ha traído como consecuencia efectos negativos en el campo cultural. Puede observarse aquí que, al igual que en las concepciones de Shils y Bell, las categorías que se usan para explicar los objetos culturales parten siempre de una relación alto/bajo que no sólo traduce, en términos de arte, la estratificación clasista de la sociedad, sino que también es tomada como parámetro de indiscutible carácter objetivo. En estas concepciones esencialistas, tanto la cultura superior como la popular, o la de masas, no son tomadas como categorías vacías, cuya configuración depende estrechamente del contexto de uso, sino como realidades objetivas.

3. Dwight MacDonald, versión reelaborada y ampliada de *Una teoría de la cultura de masas* de 1953.

A partir de este planteo inicial, impregnado de prejuicios aristocratizantes, y de una visión rígida y esquemática de lo que se podría denominar alta cultura y cultura popular, MacDonald va a desarrollar un análisis de la cultura de los años cincuenta y sesenta, sustentándose en la consideración de tres categorías que responden a los conceptos de *highbrow* (intelectual), *middl**er**brow* (hombre de conocimientos medios) y *lowbrow* (ignorante): cultura superior (arte), por un lado, y *masscult* (antiarte) y *midcult* (simulacro de arte), por el otro.

La *masscult*, o cultura de masas, ocuparía el lugar del antiguo arte popular, aunque guarde con respecto a él más diferencias que semejanzas, ya que, básicamente, éste es arte del y por el pueblo mientras la primera es solamente "antiarte para la masa".

MacDonald explica el surgimiento de la *masscult*, en Inglaterra (siglo XVIII), como el resultado de la sustitución del patrón por el mercado, pues en ese momento se forma el primer cuerpo de profesionales de la cultura de masas: los asalariados de Grubstreet que escriben baladas, novelas, libros de historia, enciclopedias, entrevistas, etc. por encargo, para cubrir las necesidades del mercado. De este modo, las obras dejan de ser valoradas en función de sus posibles méritos artísticos, ya que lo único que se tiene en cuenta es su potencial éxito de venta. El arte, así, deja de ser tal para convertirse en una mercancía.

Debido a esta impronta que la marca desde sus orígenes, la *masscult*, según este crítico, sólo existe como contrapartida paródica de la cultura superior. Desde una visión netamente frankfurtiana, sostiene que al ser por definición un arte para la masa, es un instrumento de dominio impuesto desde lo alto para explotar al hombre por razones políticas —tal como se hace en Rusia y en el fascismo— o intereses económicos, tal como se produce en los Estados Unidos.

Este crítico radical ve en la cultura de masas un instrumento de propaganda y adoctrinamiento, resultado del totalitarismo y la sociedad industrial contemporánea que busca que el individuo se convierta en "no-hombre", es decir, hombre-masa. En este sentido, se pregunta si hay algo más letal para la cultura que la conocida visión posmarxista de un socialismo como igualdad y consenso general. Adhiere en este sentido a los postulados del socialismo utópico de Fourier, en cuya utopía reina la intriga, la rivalidad y la divergencia, que ve como los principios de la creatividad.

La *masscult* está sometida al consumidor y por ello no requiere ningún esfuerzo de recepción, se muestra siempre como la repetición de

lea la cultura. Así, mientras que en MacDonald tiene un significado absolutamente peyorativo y descalificante, en los trabajos de Néstor García Canclini (1990), entre otros que han utilizado frecuentemente este concepto, es la piedra de toque para la explicación de los procesos culturales de nuestra época y en especial de la cultura en Latinoamérica.

Canclini, cuya concepción relacional de las categorías alto/bajo se diferencia radicalmente de la de críticos esencialistas como MacDonald, señala que "Lo culto y lo popular, lo nacional y lo extranjero, se presentan [...] como construcciones culturales. No tienen ninguna consistencia como estructuras 'naturales', inherentes a la vida colectiva. Su verosimilitud se logró históricamente mediante operaciones de ritualización de patrimonios esencializados". Por esta razón ve la división culto/popular/masivo como insostenible y trabaja, en su lugar, con el concepto de hibridación, el único que posibilita entender los cruces incessantes y las complejas interacciones que se producen a nivel cultural.

El carácter híbrido de la *midcult* se evidencia en que en ella se reproducen las características de la *masscult* (estereotipo, reacción controlada, popularidad como canon, sometimiento al espectador) pero bajo la falsa apariencia de la alta cultura. MacDonald encuentra en esta mezcla "impura" una búsqueda de legitimización ante los consumidores estadounidenses.

En este sentido, expresa que es el "arte norteamericano por excelencia" ya que finge respetar los modelos de la cultura superior pero en realidad los rebaja y vulgariza, sustituyéndolos por un simulacro: utiliza lo nuevo para lo banal. Muchos escritores de la *midcult*, según el crítico, usan técnicas de vanguardia para impresionar a las capas medias con contenidos centrales y universales ("hay algo eterno en el ser humano") dentro de una línea de arte falsamente solemne como en el caso de *El viejo y el mar* de Hemingway o *Nuestro pueblo* de T. Wilder. MacDonald diferencia este gesto engañoso del de la vanguardia histórica, que toma como paradigma de arte, al igual que Adorno y Horkheimer.

II

Oponiéndose a la postura esencialista y frankfurtiana de MacDonald, Daniel Bell (1960), un sociólogo liberal partidario de la Guerra Fria, analiza en su trabajo los rasgos centrales de la sociedad de masas y establece de qué manera lee a la cultura que la caracteriza, dando cuenta del debate que surgió en torno al tema.

un estereotipo, ya que sólo la reproducción de la forma exitosa es rentable. Por eso se castiga al que no respeta esa norma y quiere cambiar. Sus productos, al igual que las mercancías de consumo seguro, son estándares y desechables. Al igual que Adorno y Horkheimer, sostiene que su objetivo es distraer y narcotizar ya que reproduce la mecanización propia del sistema de trabajo. Esta programada para obrar sobre los reflejos, provocando reacciones controladas.

Con respecto al tratamiento del artista, señala, que se exalta el culto a la personalidad del productor, que al mismo tiempo distorsiona y fija en una máscara para adaptarlo al gusto de la masa. De este modo, un nombre de éxito se vuelve una marca y comienza el proceso de su construcción como objeto vendible. Esta concepción crítica de la cultura de masas introduce la categoría del *kitsch* para explicar ciertos rasgos característicos no sólo de la *masscult* sino también de la *midcult*, el "arte" de las clases medias estadounidenses.

Según MacDonald, la estandarización de la cultura hace surgir el *kitsch*, por esa tendencia intrínseca de predigerir el arte para el espectador y evitarle las exigencias de recepción propias del arte genuino (Greenberg, 1939) que caracteriza a ambas manifestaciones. En el *kitsch*, las reacciones que se esperan por parte del lector se incluyen dentro de la obra (el texto se lee a sí mismo) para evitar que éste deba elaborar hipótesis de lectura propias.⁴ La producción del *kitsch*, siguiendo a Greenberg, supone dos condiciones básicas: que el productor crea sinceramente en lo que hace y que el artista posea una buena porción de hombre masa.

A MacDonald no le preocupa que la cultura de masas sea *kitsch*, lo que lo horroriza es el peligro de confusión entre éste y la cultura superior. Ahora bien, él encuentra que este borrarmente entre lo alto y lo bajo, típico de la cultura media, es lo que genera la *midcult*, que define como un híbrido nacido de las relaciones antinaturales entre la cultura superior y la *masscult*. En este punto es necesario hacer un paréntesis para observar de qué manera se carga de contenido diferente el concepto de mezcla o hibridación cultural, según la posición a partir de la cual se

4. Para un abordaje más completo del concepto de *kitsch* se pueden consultar de Umberto Eco los siguientes artículos: "Estructura del mal gusto", "Estilística del kitsch", "Kitsch y cultura de masas", en *Apocalípticos e integrados*, Abraham Moles: *El kitsch. El arte de la felicidad*, y H. Broch: *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*.

Bell sostiene que cada época tiene una serie de palabras clave que sirven para construir un mapa de los cambios que se han operado en la vida y el pensamiento. En la sociedad de masas esas palabras más utilizadas para referirse a ella serían: cultura popular, cultura de masas, burocratización y alienación. Ellas son usadas por los críticos, en sentido peyorativo, para describir el carácter amorfo y mecánico de la vida y la destrucción de los criterios de valor típicos de esa sociedad. En abierto cuestionamiento a esta visión pesimista, Bell trata de despolitizar el término sociedad de masas y señala que debe ser usado como categoría meramente descriptiva. Ataca a aquellos que le otorgan un sentido negativo, pues observa en esa actitud una toma de partido aristocratizante o una actitud de protesta. Su objetivo sería entonces no llevar a cabo un análisis crítico de la cultura de masas sino describir sus principales características.

Para este sociólogo, la cultura popular y la cultura de masas son similares; la única diferencia que reconoce es que esta última está constituida por los productos culturales que surgen del cine, la radio, la televisión y la prensa, a quienes asigna un papel preponderante en la constitución de la identidad de la sociedad estadounidense, pues sostiene que posibilitaron una serie común de imágenes, ideas y diversión, de modo simultáneo. En esta línea de pensamiento, subraya el estrecho paralelo que existe entre el arte popular del pasado y la cultura de masas actual, a tal punto que considera que este concepto es un sinónimo de la expresión "cultura popular", inaugurando de este modo una línea de lectura que se continuará en estudios culturales posteriores.⁵

El trabajo de Bell establece, en consonancia con el de MacDonald, que la cultura antes era sinónimo de refinamiento moral e intelectual, ya que pertenecía a una elite y, por lo tanto, las masas estaban excluidas de ella. Confronta, así, esa situación de marginación con la propia de las sociedades actuales democráticas en las que, según él, las masas tienen paridad de posibilidades. Afirma, por lo tanto, que la sociedad de masas es igualitaria, pues lo que antes era de una elite hoy es de todos y que el consumo masivo ha posibilitado una nivelación de los estilos de vida, haciendo que las diferencias no sean tan evidentes. Desde su adhesión

5. Véase Jack Nachbar y Kevin Laue (1988), donde se expresa que la cultura popular está constituida por los artefactos y eventos que componen la vida diaria.

sin reservas al sistema, Bell observa que, en el pasado, las instituciones sociales conservadoras imponían modelos culturales mientras que en la actualidad son los medios los que generan los modelos, pues tienen una función mediadora fundamental.

Bell critica a los detractores de la cultura de masas que la atacan por su carácter popular y semiintelectual. En este sentido revisa polémicamente las posturas de la crítica cultural tradicional representada por T. Adorno, D. MacDonald, J. Ortega y Gasset, T. S. Eliot, E. Morin, y otros. Señala que estos críticos tienen un concepto de cultura que parte de la idea de "cultivo de una especie claramente identificada", de una serie concatenada de creencias, tradiciones, ritos y normas que han mantenido un estilo homogéneo a través de la historia. Sostiene que éste es un concepto aristocrático de la cultura y le opone la concepción de cultura surgida en la democracia pues en ella se corta la cadena en cada eslabón, lo cual "hace que el hombre olvide a sus antepasados". Por esto, considera que lo que caracteriza a la sociedad de masas es la tradición de lo nuevo, de allí que "castre" a la vanguardia, al aceptarla con la misma rapidez con la que acepta los elementos del pasado.

El ideal cultural contemporáneo —determina finalmente, anticipándose a García Canclini— es el sincretismo, ya que lo que antes era tradición hoy es variedad y unión de diversas tradiciones. En este punto, Bell no acepta la diferencia alto/medio/bajo ni los conceptos de *masscult/midcult*. Toma sólo como criterio diferenciador la calidad del producto: "Una obra es buena o mala, en términos críticos, más allá del público a la que va dirigida o a su intención". La cuestión que no se responde aquí parece ser quién es el que determina qué es bueno y malo, y desde qué lugar.

Desde una perspectiva cercana a la de Bell, Eduard Shils, un sociólogo de la Universidad de Chicago, explica que el fin de la primera guerra introdujo un nuevo orden social representado por la sociedad de masas cuyas características centrales están dadas por la existencia de individuos más adheridos a la sociedad, con una mayor afinidad con sus iguales, una gran libertad para asociarse y vínculos más notorios entre la masa, las instituciones centrales y el sistema de valores que las legitiman.

La sociedad avanzó, según Shils, hacia una sistema cada vez más participativo como se desprende de la secuencia: *polis* griega > ciudadano romano > nación > sociedad de masas. Esto implicó un debilitamiento de la autoridad y el poder de la tradición; la existencia de líneas de conducta diferentes; un énfasis en los derechos

individuales; un aumento de la civilidad y el desarrollo de una igualdad de masas es una mayor vinculación entre centro y periferia, pues según él no existe la segregación cultural generada por la cultura libresa, aunque subsistan diferencias de otra índole. Con respecto a las categorías conceptuales con las cuales se maneja para definir la cultura propia de esta sociedad, manifiesta reservas para emplear sin más la expresión "cultura de masas", pues determina que su campo semántico abarca: 1) las propiedades sustantivas y cualitativas de la cultura; 2) la posición social de sus consumidores; 3) los medios a través de los cuales se transmite; aspectos que no pueden ser obviados a la hora de caracterizarla.

En este sentido, intenta encontrar categorías de análisis que le permitan dar cuenta de estas variables presentes en el concepto de cultura de la sociedad de masas, ya que considera insatisfactorias las existentes, ninguna le parece feliz ni exacta. Estas, tal como con-

1. alta/refinada/elaborada/genuina/seria;
2. vulgar/mediocre/media;
3. baja/brutal/abyecta/torpe.

Sin embargo, a la hora de describir las características de la cultura contemporánea no encuentra conceptos con los cuales sus titulitas y termina usando estas tres categorías para dar cuenta de sus rasgos más salientes en relación con la producción, la circulación y el consumo de los objetos culturales. De este modo, establece que la cultura superior o refinada se caracteriza por productos que responden a criterios de valor objetivos, no varían de acuerdo con el productor o consumidor, y responden a una tradición. Sus consumidores son los intelectuales. Los artistas que producen esta cultura poseen una inteligencia superior que es heredera de una tradición ininterrumpida.

Por su parte, la cultura media o mediocre está constituida por obras de elaboración simbólica más elemental que no satisfacen el canon de la cultura superior. Es menos original y más imitativa. Incluye géneros nuevos, como comedias musicales, libros políticos, obras ejemplares de teología y moral, biografías, TV, filmes, radio. Sin embargo, reconoce en estos productos un valor de genuina comunicación ya que son espontáneos, honestos, de auténtica diversión, con la sabiduría propia de lo tradicional. Expre-

san algo esencial para la vida humana de los hombres comunes. En este sentido, para Shils el *kitsch* no es bastardo, como para MacDonald, sino una forma de sensibilidad y de aspiración estética, aunque primitiva, para las clases que hasta ahora recibían obras desde lo alto sin ejecutarlas ellos mismos. Los que consumen este tipo de cultura son la clase media y la elite económica y política. Sus artistas pueden alcanzar maestría, estima y éxito económico, pero a pesar del triunfo se sienten con un complejo de inferioridad frente a los productores de cultura superior, pues continúan aceptando la valoración y el canon de esa cultura.

En el último escalón ubica a la "cultura brutal", cuyos productores, según Shils, tienen una elaboración simbólica muy elemental. Estos objetos culturales incluyen géneros, espectáculos y deportes de poca o nula sutileza, algunos con elementos pornográficos y violentos. Repiten modelos tradicionales pero sin conciencia. La transmisión oral asume un papel importante para mantener tradiciones expresivas, mucho más que en otros niveles. Tiene una estructura media: imita. Sin embargo, sus cuadros de profesionales nuevos no tienen en cuenta el canon de esa cultura.

Shils diferencia este tipo de cultura baja del arte popular andónimo, la literatura folklórica y la innovación lingüística. Culturas con poca difusión cuyos creadores—establece—debieron ser "hombrés de genio" que tenían "un conocimiento superior del oficio". Sostiene que esta "cultura anónima" de artesanos y campesinos no ha sido detenida por el avance de la cultura de masas sino que los talentos que antes se manifestaban allí hoy se reclutan en otros campos y ejercen una actividad en distintos niveles culturales. Por lo tanto, para Shils, cultura de masas y arte popular no se homologan, sino que se diferencian a partir de criterios de valor, claro está que despolitizando las manifestaciones de la cultura popular.

Es evidente que las dos últimas categorías culturales con las que se maneja Shils guardan un parentesco bastante evidente con las de *masscult* y *midcult* de MacDonald. Sin embargo, a diferencia de este último, no lleva a cabo un análisis descalificador de ellas. En cierta medida valoriza su papel mediador y las caracteriza a partir de las relaciones de reproducción con respecto a la cultura superior, cuyo canon pueden o no seguir. Shils rescata el valor

comunicacional de la cultura media y del *kitsch*, en los que encuentra no una maquinaria reproductora del sistema de dominio, sino "creación honesta y espontánea de una tradición y una sabiduría propias del hombre común", que toma en préstamos e imita características y objetos propios de la alta cultura. Con respecto a la que denomina "cultura brutal" encuentra en ella una vinculación evidente con ciertos aspectos del arte oral y tradicional, en su carácter espontáneo y creador de una tradición propia no canónica.

Resulta claro que a pesar del valor meramente descriptivo que tanto Bell como Shils quieren dar a las categorías con las cuales intentan caracterizar la cultura de la sociedad de masas, hay un evidente posicionamiento político a favor del sistema, que ven como superador del pasado, democrático e igualitario. Esto los lleva a no poner el acento ni criticar la estrecha vinculación que hay entre los procesos de producción, circulación y consumo característicos de esa cultura y los intereses económicos. Este borramiento de los aspectos políticos en su lectura se traduce en una visión ingenua, optimista y unilateral de la cultura de masas, que sólo se atreven a criticar sobre la base de criterios estéticos tradicionales, donde la cultura superior y los "valores objetivos" de su arte constituyen el canon de lectura. Por otra parte, ni MacDonald ni los sociólogos antes nombrados tienen en cuenta los aspectos concernientes al consumo y uso de los productos culturales de la sociedad de masas, esto es, la manera como los consumidores marcan los productos que les proporciona el mercado, ya que ponen fundamentalmente el acento en el análisis del aparato productor y la mediación que ejercen los medios de comunicación.

Los estudios culturales ingleses

Los estudios culturales ingleses, tal como se los considera aquí, incluyen pensadores como Raymond Williams, E. P. Thompson, Stuart Hall, Richard Hoggart, entre otros. El contexto en el cual emergen los estudios culturales ingleses contemporáneos se remonta al momento de la posguerra, cuando se producen importantes cambios culturales, económicos y políticos propios del Estado de Bienestar en Inglaterra. La expansión de las oportunidades de educación luego de la guerra y la extensión de la educación de los adultos tuvieron efecto sobre las clases subalternas que no habían heredado la tradición intelectual. Justamente Williams, Hoggart y Hall trabajaron en la educación de adultos. Esta circunstancia motivó un interés creciente por comprender las formas de la vida diaria, el estudio de la cotidianidad, en la cual parecen encontrarse los rasgos de una cultura persistente de la clase trabajadora frente a la creciente expansión de la cultura de masas o de mercado.

Bases para la fundación de los estudios culturales

Richard Hoggart¹ nació en una familia de trabajadores y luego fue un tutor de la educación de adultos en la Universidad de Hull, donde enseñó literatura. Esta doble experiencia está relacionada

1. Después de cuatro años como profesor de Inglés en Birmingham, en 1964 Hoggart fue el director fundador del Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) de la Universidad de Birmingham.

una categoría clave porque conecta sus dos mayores intereses: el análisis literario y la investigación social.

Así, en este texto define históricamente y por su uso categorías como *industria, democracia, clase, arte y cultura*, lo que implica tener en cuenta la posibilidad de relación entre el campo social unido a la palabra misma. Como las otras, cultura expresaría en su devenir las tensiones de su significado en uso, pero también, por su carácter abarcador implicaría todos los aspectos de lo que puede ser entendido como un modo de vida (en la totalidad de sus condiciones materiales y simbólicas): "El desarrollo de la palabra *cultura* es un registro de un número de importantes y continuas reacciones de estos cambios en nuestra vida social, política y económica; y podría ser visto, asimismo, como una clase especial de mapa por sus significados, a partir del cual la naturaleza de los cambios puede ser expresada" (Williams [1958], 1983a, p. 16).

Un mapa, en definitiva, donde se encontraría no sólo el cambio semántico de la palabra, no sólo las nuevas modalidades de uso, sino también "el registro de nuestras reacciones en pensamiento y sentimientos por el cambio de las condiciones de nuestra vida común" (idem, p. 175). Así lo expresa en las conclusiones de *Culture and Society*.

Un trabajo distinto hizo Williams en su libro *The Long Revolution* de 1961. Su interés en este texto estaba centrado en las instituciones culturales, sus ideologías y discursos, y en los productos de los medios. El libro ha sido ampliamente cuestionado por sus limitaciones en cuanto a sus contradicciones internas: carece de una sistemática teoría de la cultura y de un método apropiado de análisis textual. A pesar de ello, tal como Stuart Hall lo señala, provocó un cambio total en el debate, desde una literatura moral y una jerarquizada concepción estética, a una definición antropológica de cultura. Por otro lado, sentó las bases para pensar que los significados y las definiciones son socialmente construidas e históricamente transformadas con/en la literatura y el arte como prácticas privilegiadas de una clase de comunicación social.

En *The Long Revolution*, Williams sostiene que la sociedad británica ha sido integrada en una progresiva y gradual revolución a través de la industrialización, democratización y transformación cultural. En ese marco y con ese punto de partida es como se pueden explicar los fenómenos culturales y sociales:

Nuestro modo total de vida, desde el comienzo de nuestras comunidades hasta la organización y el contenido de la educación, y

directamente con su trabajo más importante *The Uses of Literacy* (1958). Allí analiza, a la manera de los estudios literarios, un conjunto heterogéneo de productos culturales como la música, los diarios, las revistas y la ficción popular en particular. Pero la más interesante realización del libro es la demostración de la interconexión entre varios aspectos de la *cultura popular* (los pubs, los clubes de trabajadores, las revistas, los deportes) y las estructuras del individuo en su vida diaria (roles de familia, relaciones de género, patrones de lenguaje, sentido común de la comunidad). Describe a la clase trabajadora de la preguerra como un todo complejo, en el cual los valores y las prácticas privadas estaban estrechamente integradas. Pero también reconoce las determinaciones sociales de los aspectos regresivos de la *clase trabajadora*, tales como la violencia.

La nostalgia es central en su libro: *la cultura de la clase trabajadora* de la preguerra se contrapone a la *cultura de masas* de la posguerra. Observa la moderna música popular, la televisión estadounidense, el crimen, la novela y las revistas, concluyendo que éstas no proveerían ningún sustituto para una cultura popular conectada con las condiciones de quienes producen y consumen. Por otro lado, le interesa también la calidad de los productos de la cultura de masas, problematizando lo "estándar" y la "discriminación" en la producción y consumo de las formas de la cultura popular.

Como Hoggart, Raymond Williams proviene de la clase obrera y también dedica sus años de inicio intelectual a la educación de sus primeros libros, *Culture and Society* (1958) y *Communications* (1962), se reconoce la influencia de estos trabajos.

Culture and Society hace un desarrollo de la historia literaria en relación con el pensamiento y la escritura ingleses en el período que va del siglo XVII al siglo XX, estableciendo los cambios culturales de las ideas y las representaciones. Allí comienza a conformarse el campo de estudios en el que pueden apreciarse las conexiones entre los productos culturales y sus relaciones. Por otro lado, ofrece una versión de la historia cultural inglesa que en distintos modos concuerda con la posición de la crítica de Leavis, invocando una nostalgia por lo "orgánico", la "cultura común" y una Inglaterra mejor que la industrializada. Williams está interesado en la totalidad de la experiencia cultural, sus significados y paradigmas, los usos del lenguaje: las palabras y sentencias que el hombre y la mujer han usado tratando de darle sentido a sus experiencias. En suma, descubre que la cultura es

desde la estructura de la familia hasta el *status* del arte y del entretenimiento, está siendo profundamente afectado por el progreso y la interacción de la democracia y la industria, y por la extensión de las comunicaciones. Esta profunda revolución cultural es parte más importante de nuestra más significativa experiencia de vida, y está siendo interpretada y verdaderamente peleada hasta lo último, en muy complejos modos, en el mundo del arte y de las ideas (Williams [1961] 1975, p. 12).

Como se podría pensar, el libro no es la descripción de una gran revolución, sino un argumento por su continuidad. Una mirada optimista que acerca la noción de una *cultura común* gracias a la posibilidad de ser organizada sobre la base de instituciones colectivas democráticas y la sustitución de una igualdad cooperativa por la competición, como el principio de la política social y económica. Por otro lado, resulta de mucha importancia la noción que forja por primera vez y que será ampliamente usada por gran parte de los estudios culturales posteriores: la noción de *estructura de sentimientos*.

Williams sugiere que toda cultura posee un particular sentido/sensibilidad de la vida, un particular y característico matiz o color, que se relaciona de modo específico con una determinada época, constituyendo la *estructura de sentimientos* de ese período. La idea general es que un conjunto compartido de modos de pensar y de sentir, de los que se puede extraer un determinado patrón regular, forma y está formado por un modo total de vida, el cual comprende la cultura vivida de una época particular, de una clase o de un grupo. Lo importante de esta revelación es que esa estructura de sentimientos puede ir de modo contrario a la definición cultural dominante. De esta forma, la cultura de la clase trabajadora inglesa sobrevive a pesar de su devaluación dentro de las construcciones dominantes de la cultura, sosteniendo un espíritu orgánico popular.

Evidentemente, el concepto forjado es un intento para encontrar patrones regulares de modos de sentir y ver en una época en que el estructuralismo impregnaba el campo de la teoría; por otro lado, es un intento de pasar del plano histórico de los grandes movimientos a pensar de un modo específico las relaciones inherentes en la vida cotidiana, y, finalmente, hallar ahí un tipo particular de resistencia a las formas cerradas de dominación. Se deja ver, además, con facilidad, un cierto optimismo en eso que está diseñando en su visión como "la gran revolución", un optimismo por las nuevas formas de participación democrática y reparto de los bienes simbólicos y culturales en la sociedad.

Tal optimismo continúa en su otro libro *Communications*, donde insiste en que la *revolución cultural* es parte de un gran proceso de liberación humana, comparable con la Revolución Industrial y la lucha por la democracia:

Los valores esenciales son comunes en todo el proceso: que los hombres puedan crecer en capacidad y poder para dirigir sus propias vidas —por creación de instituciones democráticas, por crecimiento de nuevos recursos de energía para trabajo humano, y por extensión de la expresión y cambio de experiencia sobre la cual depende la comprensión (Williams, 1962, p. 138).

El interés creciente de Williams por el *estudio de la comunicación y el universo tecnológico* que lo constituye está presente tanto en el libro citado, *Communications*, como en *Television: Technology and Cultural Form* (1974). Una idea más o menos explícita va recorriendo estos textos: la tecnología con que un determinado acontecimiento cultural (libro, obra de teatro, programa de televisión) es producido, impone o determina nuevas formas de expresión y de elaboración. Por lo tanto, el contenido está intrínsecamente relacionado con la estructura que lo produce. Justamente en este trabajo de 1974, focaliza su atención de modo específico en los programas de televisión, analizando la estructura tecnológica del medio y cómo ésta trabaja para determinar las formas características de la televisión.

Su idea es aún más interesante cuando la vemos con mayor profundidad. Williams sostiene que más allá de las distinciones que se pudieran realizar entre programas a través de una guía, la difusión de TV no está organizada sobre unidades discretas (programas). Argumenta que la multiplicidad de formas de programas no está diferenciada sino que está incorporada dentro de su *flow* (corriente, fluir):

Lo que se ofrece no es, en viejos términos, un programa de unidades discretas con una particular inserción, sino un planificado *flow*, en el cual la verdadera serie no es la publicada secuencia de ítems de programas sino las secuencias transformadas por la inclusión de otra clase de secuencia, así que estas secuencias juntas componen el *flow* real, la *real broadcasting* (difusión) (Williams, 1974, p. 92).

Finalmente, Williams admite que este proceder tecnológico de la televisión provoca efectos en las conductas de la audiencia, sien-

do esta relación variable a través del tiempo. Pero lo más interesante, quizás, es su consideración de que la puesta en desarrollo de esta tecnología implica y modifica un tratamiento particular de la historia que pone en vigencia con su desarrollo. Es decir que para comprender los medios de comunicación—su tecnología y su producción—se debe considerar su articulación con el conjunto específico de intereses dentro de un orden social específico a través del tiempo.

Como se verá, esto último es lo que viene a discutir con la teoría de Marshall McLuhan. Para éste, en síntesis, la historia es la historia del desarrollo tecnológico, siendo la primera una consecuencia casi necesaria del avance del segundo, pero que, dada su estrecha relación, casi no se podría hablar de historia sin hablar de evolución tecnológica y viceversa. Para Williams, en cambio, el desarrollo tecnológico encuentra su espacio en la medida en que se conecta con el orden social de una época (responde a ciertas necesidades sin las cuales tal desarrollo no se hubiera producido). El producto de esa relación—que no está determinado en la medida en que se desarrollan posibilidades no pensadas anteriormente y a su vez genera procesos sociales no esperables—es lo historizable. Williams considera a la tradición de los análisis de los medios como un “determinismo tecnológico” ya que adscribe a la tecnología un conjunto de intenciones y efectos independientes de la historia (en la medida en que se encuentra anterior a ésta). La distancia con respecto del determinismo puede ser vista a partir de las palabras de Williams:

La realidad de la determinación es la instalación de límites y el ejercicio de presiones, con los cuales las prácticas de variable social son profundamente afectadas pero nunca necesariamente controladas. Tenemos que pensar la determinación no como una fuerza simple, o una simple abstracción de fuerzas, sino como un proceso en el cual los factores reales de determinación—la distribución del poder o del capital social, las relaciones de escala y tamaño entre los grupos—instalan límites y ejercen presiones, pero no toman totalmente el control ni predicen el resultado de la compleja actividad de estos límites, ni bajo o contra estas presiones (Williams, 1974, p. 130).

En 1974 Williams va a volver a sus trabajos de discusión teórica y literaria en su libro *Marxismo y literatura*. El libro está significativamente dividido en tres partes. La primera incluye conceptos básicos tales como *cultura, lenguaje, literatura, ideología*. Nuevamente, se

trata de hacer un registro histórico de las variaciones de uso y significado de esos conceptos. La segunda parte incluye la discusión de elementos teóricos concernientes al estudio de la cultura. Es de destacar aquí cómo Williams retoma el marxismo, lo discute y se ubica en relación con él. Finalmente, le sigue una tercera parte en la cual se desarrolla la teoría cultural.

Desprendiéndose de un marxismo ortodoxo de necesaria relación entre estructura y superestructura, Williams lleva la *cultura* a un modo concreto de acción social y material. Tal variación teórica implica una revisión de lo hecho en términos de clasificación de la cultura como superestructura y, también implica superar el lugar secundario que ocupa en los procesos sociales como se pensó históricamente:

En lugar de producir una historia cultural material, que era el próximo movimiento fundamental (al análisis ya realizado por Marx en relación con la historia del capitalismo), se produjo una historia cultural dependiente, secundaria, “superestructural”: un reino de “meras” ideas, creencias, artes, costumbres, determinadas mediante la historia material básica (Williams [1997], 1980, p. 30).

Esto es, entonces, tomar a la cultura como “un proceso social constitutivo, capaz de crear específicos y diferentes ‘modos de vida’, lo cual significa capaz de crear sus propios efectos.

Partiendo de esta posición, todos los conceptos unidos a tradiciones específicas y con su particular historia, que determinaron su uso en el campo de la teoría y del análisis, van a ser revisados y discutidos. En una palabra, comenzará a hacer una selección de elementos que le permitan trabajar la cultura según el sentido expuesto. Se puntualizan a continuación algunos de esos elementos:

Lenguaje. Implica una facultad biológica constitutiva, a la que se agrega un desarrollo social e individual, históricamente constituyente. Con lo que se convierte en un proceso dialéctico entendido como cambiante conciencia práctica de los seres humanos donde importan tanto “los procesos históricos como los evolutivos, pero dentro de la cual también pueden ser distinguibles en relación con las complejas variaciones del verdadero uso del lenguaje” (ídem, p. 58).

Literatura. Ubicada dentro de un específico desarrollo socio-histórico de la escritura, la literatura no sólo se constituyó en materia de una producción sino también halló la condición de su especificidad en la crítica: “Estas formas que asumen los concep-

tos de 'literatura' y 'crítica' son, desde una perspectiva del desarrollo social histórico, formas de control y especialización de una clase sobre las cuestiones que ésta debería elaborar" (ídem, p. 66).

A esto hay que agregar la evolución de la tecnología, que facilita nuevas formas de saber, nuevas posibilidades de uso, dentro del proceso de la sociedad burguesa. Pero en la literatura, al trabajar con la materialidad del lenguaje y al ser éste tan dinámico y estar tan ligado a la conciencia práctica como lo hemos señalado, se produce un vínculo activo y variante:

Una gran parte de los valores activos de la "literatura" deben ser comprendidos, por tanto, no como valores ligados al concepto, que los limitaría y los sintetizaría, sino como elementos de una práctica cambiante y continua que se está movilizandó sustancialmente más allá de las formas antiguas y que actualmente lo hace a nivel de la redefinición teórica (ídem, p. 70).

Determinación. Desde la óptica althusseriana de sobredeterminación, que permite una "relativa autonomía" de las fuerzas culturales y, consecuentemente, explica la realización de la dominación ideológica como una lucha entre fuerzas competitivas y contradictorias, hasta la teoría de la hegemonía de Gramsci donde la dominación cultural es el producto de complejas negociaciones y alineamiento de intereses, Williams parece nutrirse de las principales teorías al respecto. Así, la teoría de Althusser permite conocer la importancia y la complejidad de lo individual, la experiencia vivida; la teoría de Gramsci, con la idea de hegemonía, conecta la teoría y la práctica de los procesos sociales y provee modos de examinar las específicas formas de dominación. Pero a su vez, los procesos de dominación son señalados por Williams en la medida en que incorpora nuevas categorías: *las fuerzas dominantes, residuales y emergentes*. Lo *dominante* implica aquello que es caracterizado por los rasgos de un sistema cultural; lo *residual* es lo que ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural (no sólo como elemento del pasado sino como un efectivo elemento del presente); lo *emergente* son los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente (pero nunca es una cuestión de práctica inmediata; en realidad, depende fundamentalmente del descubrimiento de nuevas formas o de adaptaciones de forma). Entonces, Williams está instalando la noción de *conflicto*, diferencia y contradicción como componentes

dentro de la teoría de la determinación, está poniendo la capacidad humana del cambio por sobre sus *determinaciones*: "Ningún modo de producción, por lo tanto ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana" (ídem, p. 106).

Más allá de sus posibles aciertos teóricos, de su intento por lograr establecer una mirada de la cultura que sea dinámica, progresiva, acorde con las nuevas tecnologías y que se pueda inscribir en el marco general del pensamiento marxista, existe en Williams otra característica que resulta fundamental en los estudios culturales y que tiene que ver con el lugar del sujeto de observación: no sólo se debe hacer una teoría correcta que interprete dinámica y materialmente la cultura, no sólo se debe analizar a ésta en su valor específico, en su capacidad para establecer efectos propios en el desarrollo histórico-político-social, no sólo considerar las condiciones en que se produce una cultura; también se debe discutir, polemizar, criticar, evaluar las condiciones de posibilidad en que el analista opera, en que la teoría puede ser considerada y, en definitiva, el carácter conceptual que poseen los enunciados de la teoría como parte de la producción cultural.

Ésa es una de las intenciones que puede destacarse en *Marxismo y literatura*, al poner tanto énfasis en la agudización por el carácter diacrónico de los conceptos. Algo que, por otro lado, puede verse también en *Culture and Society*, como lo hemos señalado, y también en *Keywords* (1976), donde desarrolla un extenso vocabulario de palabras clave para entender, mediante su uso y significado, la construcción social de la cultura. Pero también puede verse en su informe sobre los usos de la teoría cultural que había construido a la luz de la historia pasada, en *La política del modernismo* ([1989] 1997, p. 188):

[...] estos conceptos —que ahora definiríamos como "proyecto" y "formación"— abordan no las relaciones entre dos entidades separadas, "arte" y "sociedad", sino procesos que asumen esas diferentes formas materiales en formaciones sociales de tipo creativo o crítico o, por otro lado, las formas reales de las obras artísticas e intelectuales. La importancia de esto es que, si somos serios, tenemos que aplicarlo a *nuestro propio* proyecto, incluido el de "Estudios Culturales". Tenemos que observar a partir de qué tipo de formación se desarro-

2. Destacado en el original.

Illo el proyecto de "Estudios Culturales", y luego los cambios de formación que produjeron definiciones diferentes de él.

Se podrá ver, además, en este trabajo, no sólo la preocupación por la toma de conciencia respecto de las condiciones de producción de una teoría cultural, sino también, la consideración de que los *estudios culturales* son, más que una profesión, una *práctica*; una práctica que discute la materialidad operativa de la cultura, como también las condiciones en que esa materialidad puede ser observada. La teoría posee así, una relación necesaria con la cultura, con la sociedad y con la historia.

Una crítica desde los medios: la construcción del consenso y del efecto de realidad

También ha sido importante la tarea desempeñada por Stuart Hall en los estudios culturales ingleses. Editor de la revista *New Left Review*, maestro de escuela secundaria y director del GCCS (Centro para Estudios Culturales Contemporáneos), en sustitución de Hoggart, su primera publicación fue *The Popular Arts* en 1964. Durante la década en que se desempeñó como director se produjo una tremenda expansión en la base teórica y la influencia intelectual del GCCS. Muchos le atribuyen a su labor el hecho de que se haya combinado durante ese periodo el pensamiento de Althusser y Gramsci respecto de la *ideología* y la *hegemonía*. Fuera de lo esperado, y contrario a *The Uses of Literacy* de Hoggart o *Culture and Society* de Williams, *The Popular Arts* (1964) se encuentra libre de la visión nostálgica o del recuerdo del pasado orgánico. De hecho, explícitamente se rehúsa a contrastar la *cultura orgánica* de la Inglaterra preindustrial con la *cultura de masas* actual:

Esta es una perspectiva que ha producido una penetrante crítica de la sociedad industrial, pero como una guía para la acción es más bien restrictiva. La vieja cultura se ha ido porque el modo de vida que produjo se ha ido [...]; pero si nosotros deseamos recrear una cultura popular genuina debemos buscar fuera de los puntos de crecimiento dentro de la sociedad que existe ahora (Hall, 1964, p. 38).

Sin embargo, en *The Popular Arts* se desarrolla la discriminación entre productos culturales masivos. En principio se quiere distin-

guir entre *arte popular* (derivado, en definitiva, de las culturas folklóricas) y *arte masivo*. De este modo, el típico arte de los medios masivos actualmente no es la continuidad sino la corrupción del arte popular.

Por otro lado, el trabajo intenta, además de legitimar lo bueno del arte popular, proponer una histórica relación entre la forma y la cultura, relación que no está libre de problemas. Como sistema para un juicio estético, su formulación está predestinada a exponer muchas contradicciones e inevitablemente descontentar los específicos placeres ofrecidos por las formas de la cultura popular (como la familiaridad y la repetición en la ficción popular o la televisión). Finalmente, el libro está limitado por carecer de mejores y más apropiadas herramientas de análisis.

Hall revisará su posición posteriormente. El resultado se encuentra en su artículo, "Television and Its Relation to Culture". Fue publicado como *paper* de GCCS en 1973, pero había sido preparado originalmente como parte de un informe sobre la televisión para la UNESCO en 1971. La preocupación básica era cómo la televisión puede ser aprovechada para sostener la popularización o diseminación de la alta cultura.

Como novedad frente a su trabajo anterior, en este artículo despiega toda una habilidad en el uso de la semiótica y de varias de las formulaciones de Roland Barthes, Wollen y Peirce. En relación con su contenido, antes que argumentar por una televisión "mejor" a través de la adaptación de la alta cultura, Hall señala que el resumen de la UNESCO malentende la relación entre el medio y la cultura. La televisión popular estaría en el centro de esta relación, y persistir en procurar integrar el dominio del arte y la televisión popular sería "anacrónico". Esto se debe a que la televisión no nos invitaría a servirnos del "manjar" de la cultura con más efectividad, sino que haría real el utópico eslogan que apareció en mayo de 1968 adornando las paredes de la Sorbona y según el cual el arte estaría muerto y habría que crearlo de la vida cotidiana.

Tanto el artículo señalado como "Deviancy, Politics and the Media", son claras muestras de la influencia del estructuralismo y la semiótica, y del interés de Stuart Hall en la teoría europea. En esa integración del GCCS es donde su rol se considera trascendente.

Entonces, hay un creciente interés por los medios masivos y por la teoría nueva que viene del continente. Bajo ese marco, aunque en un tiempo posterior, produce uno de los ensayos más impor-

tantes, "Encoding and Decoding in Television Discourse", en el que resulta pertinente detenerse un poco más.³

El artículo se abre con un ataque al empirismo y a la explicación conductista sobre los procesos de comunicación que se sintetizan en la relación lineal y directa entre emisor y receptor. En realidad habría que ver el proceso de comunicación como altamente complejo:

[...] en primer término las estructuras institucionales de *broadcasting*, con sus prácticas y redes de producción, sus relaciones organizadas e infraestructuras técnicas, que se utilizan para producir un programa. Usando la analogía de *El Capital*, éste es el "proceso de trabajo" en el modo discursivo. La producción, aquí, constituye el mensaje. Por supuesto, el proceso de producción no carece de su aspecto "discursivo". Éste también está estructurado a través de significados e ideas: conocimiento-en-uso acerca de las rutinas de producción, desempeños técnicos históricamente definidos, ideologías profesionales, conocimientos institucionales, definiciones y creencias, creencias acerca de su audiencia, etc., la estructura o marco de constitución del programa de su estructura de producción. Más aún, aunque las estructuras de producción de televisión originan el discurso televisivo, ellas no constituyen un sistema cerrado. Ellas reúnen temas, tratamientos, agendas, eventos, personas, imágenes de audiencia, "definiciones de situación" de otras fuentes y otras formaciones discursivas dentro de estructuras políticas y socioculturales más amplias, de las cuales son sólo una parte diferenciada. En segundo término, el consumo y recepción de mensajes televisivos son también un "momento" del proceso de producción en un sentido más amplio; a pesar de ser el último es "predominante" porque es el "punto de partida de la efectivización" del mensaje. La producción y recepción del mensaje televisivo no son, por lo tanto, idénticas, pero están relacionadas: son momentos diferenciados dentro de la totalidad formada por las relaciones sociales del proceso comunicativo como un todo (Hall, 1982, p. 129).

Pero en realidad, que un mensaje haya sido emitido no significa que sea recibido (incluso, en las mínimas expectativas de recepción). En todo momento, el proceso de comunicación, desde la original composición del mensaje (*encoding*) hasta el instante en el cual éste es leído y comprendido (*decoding*), tiene sus propias determinaciones y *condiciones de existencia*:

3. Véase Stuart Hall: "Encoding and Decoding in Television Discourse", en *Culture, Media, Language*.

Esto llevaría a pensar el proceso como una "estructura compleja dominante", sostenida a través de la articulación de prácticas conectadas. Cada una de las cuales, sin embargo, retiene, su carácter distintivo y tiene su modalidad específica, sus propias formas y condiciones de existencia. Esta segunda aproximación, homóloga a la que forma el esqueleto de la producción material ofrecida en los *Manuscritos* y *El Capital* de Marx, tiene además la ventaja de describir con más precisión cómo un circuito continuo –producción-distribución-producción– puede sostenerse a través del "pasaje de formas". También ilumina la especificidad de las formas en que el producto del proceso "aparece" en cada momento, y de ese modo, qué distingue "producción" discursiva de otros tipos de producción en nuestra sociedad y en los sistemas de comunicación modernos (ídem, p. 129).

Lo que Hall enfatiza es que la producción y el consumo del mensaje están sobredeterminados por el grado de influencias, incluyendo los discursos de los medios usados (como el uso de la imagen por la televisión), el contexto discursivo en el cual la composición toma lugar (tal como la convención visual de las noticias televisivas), y las tecnologías usadas para transportar los mensajes:

Un hecho histórico no puede, de este modo, ser transmitido en, por ejemplo, un noticiero televisivo. Los hechos pueden ser significados sólo dentro de las formas auditivo-visuales del discurso televisivo. En el momento en que un hecho histórico pasa bajo el signo del discurso, está sujeto a todas las "reglas" complejas formales a través de las cuales el lenguaje significa. Para decirlo de manera paradójica, el evento debe convertirse en una "historia/relato" antes de que pueda convertirse en un evento comunicativo (ídem, p. 131).

Hall insiste en que nada es natural en ningún tipo de comunicación: los mensajes tienen que ser contruidos antes que ellos puedan ser sentidos. Y justamente como la *construcción de los mensajes* es un evento activo, interpretativo y social, también lo es el momento de recepción. Pero tampoco la sociedad es homogénea, sino que produce diferentes grupos e intereses. Por lo mismo, la audiencia de la televisión no puede ser vista como una simple e indiferenciada masa; ésta está compuesta por una mezcla de grupos sociales. Todos los mensajes son, a su vez, relatados de modos diferentes según las formas y los significados ideológicos dominantes. Allí, éstos ¿está integrados o son integrados? Por ser una necesidad de conveniencias entre aspectos del proceso de producción y de recepción (entre la interpretación del mensaje tanto por los productores como de la audiencia), generan malentendidos o

el orden/estructura cultural dominante, aunque no es unívoco ni totalmente aceptado [...] Las diferentes áreas de la vida social parecen ser organizadas (diagramadas (consueltas como mapa), planeadas dentro de los discursos dominantes, jerárquicamente organizadas dentro de los significados dominantes o preferentes" (Hall, 1982, p. 132).

Esta noción es importante porque enfatiza el hecho de que los *significados dominantes* no son sólo impuestos. Los lectores de distintos grupos sociales pueden resistir con sus propias interpretaciones el mensaje televisivo. Pero es una estructura funcional al fin, puesto que permite la operación elemental de otorgar sentido a la señal esparcida. Con esto se logra completar el concepto:

Los eventos nuevos, problemáticos o conflictivos que quebran nuevas expectativas o nuestras constituciones de sentido común, deben ser asignados a sus dominios discursivos antes de que puedan "tener sentido". El modo más común de ubicar en el "mapa" estos hechos es asignar lo nuevo a algún domicilio de los existentes en el "mapa de la realidad social problemática". Decimos dominantes y no determinantes porque siempre es posible ordenar, clasificar y decodificar un evento en más de un domicilio. Pero decimos "dominante" porque existe un patrón de "lecturas preferentes" y ambos llevan el orden institucional/político e ideológico impreso en ellos y se han vuelto ellos mismos institucionalizados [...]. En tanto estos campos están estructurados en "dominantes" pero no cerrados, el proceso comunicativo, consiste no en una asignación aproblemática de cada ítem visual a su posición dada dentro de un conjunto de códigos pre-asignados, sino que consiste en reglas de competencia y uso, de lógicas-en-uso que buscan activamente reforzar o preferir algún dominio semántico sobre otros, o normas dentro y fuera de sus conjuntos apropiados de significaciones. La semiología formal ha descuidado a menudo esta práctica de trabajo interpretativo aunque constituya, de hecho, las relaciones reales de transmisión de prácticas en televisión (idem, p. 132).

El *proceso de construcción* tanto como el proceso de lectura del mensaje, son similarmente complejos. Para ver a éste desde el lado del proceso del encodificador, aunque haya reglas y convenciones que faciliten la *reproducción del modo dominante de visión y representación del mundo*, las actuales prácticas de significación implican un tipo de *experiencia o performance*, un llamado y despliegue de lo que uno considera que son los códigos apropiados y los discursos. Desde el punto de vista de la producción de pro-

distorsiones. Sin embargo, este potencial de malentendidos es limitado por el hecho de que nuestro sistema de comunicación (lingüístico o no) trabaja con el fin de *encodificar* (o codificar) nuestro lenguaje para nosotros anticipadamente. No tenemos que interpretar el discurso de la televisión como definitivo o completo porque ya hemos aprendido los códigos desde los cuales es construido. Cuando recibimos un mensaje sobre el mundo que minimiza el uso de verbos, pronombres y artículos, reconocemos inmediatamente los códigos de las noticias. Por lo tanto, algunos códigos son completamente aprendidos para que se presenten como naturales:

Ciertos códigos, pueden, por supuesto, ser así ampliamente distribuidos en un específico lenguaje de la sociedad o cultura, y ser aprendidos tempranamente en una época, de modo tal que ellos no parecen ser contruidos (el efecto de una articulación entre signo y referente) sino para ser "naturalmente" dados. Los simples signos visuales parecen tener activados una "casi-universalidad" en este sentido; aún cuando la evidencia recuerde que los aparentemente "naturales" códigos visuales son específicos de una cultura. Sin embargo, esto no significa que los códigos han intervenido, sino mejor que los códigos han sido profundamente "naturalizados" (ibidem).

En el mismo sentido se puede decir que la *práctica de codificación* ha sido oculta. La comunicación visual (la foto y la imagen de la televisión, en particular) parece no ser compuesta de un conjunto de discursos. Más bien se muestran sus signos como imágenes naturales de un mundo real. Y en este punto, el lenguaje visual opera del mismo modo que cualquier otro lenguaje. Todo esto nos provee un modelo levemente contradictorio: un mensaje televisivo que es abierto para varias lecturas de distintos lectores, pero que es compuesto a través de un conjunto de códigos altamente convencionalizados que nosotros aprehendemos como naturales. Justamente esta leve contradicción es lo que le permite a Hall argumentar que el *mensaje televisivo* puede ser *polisémico*, aunque *no totalmente plural*. Habría distintos grados de apertura sobre los *significados*, pero limitados. Es decir, si los significados no son enteramente predeterminados por los *códigos culturales*, ellos están compuestos dentro de un sistema que es dominado por los códigos aceptados:

Los códigos connotativos no son iguales entre sí. Toda cultura de una sociedad tiende a, con variados grados de cierre, imponer su clasificación del mundo social, cultural y político. Esto constituye

gramas televisivos, el problema es nada más que uno de los que fuera de una restrictiva camisa de fuerza de códigos, y del convencimiento del observador para construir la misma lectura del programa como un productor. Así, los productores de la TV-drama usarían un conjunto musical para prevenirnos de una amenaza y para asegurar su significado como amenaza. Incluso el uso específico de códigos de representación nos llama inmediatamente hacia cómo ver un carácter (por ejemplo, el halo de luz que rodea a la actriz Cybill Shephard en su actuación en *Moonlighting*, la destaca como objeto de deseo más allá de que sea atractiva o no). Los códigos representativos son producidos para "trabajar" sobre significados preferentes:

Al hablar de significados dominantes, entonces, no estamos hablando de un lado del proceso que gobierna cómo los hechos serán significados. Consiste en el "trabajo" necesario para reforzar, ganar plausibilidad y dirigir como legítima la decodificación de un evento dentro del límite de definiciones dominantes en las cuales ha sido connotativamente significado (ídem, p. 135).

Finalmente la *encodificación* es el proceso por el cual se busca establecer algunos límites y parámetros dentro de los que la *decodificación* operará, puesto que de lo contrario se producirían malentendidos totales (algo que también puede ocurrir). Es decir que tiene que haber una forma de *correspondencia*, construida y no determinante:

De cualquier forma esta correspondencia no está dada sino construida. No es "natural" sino producto de una articulación entre dos momentos distintivos. Y el primero no puede garantizar ni determinar, en un sentido simple, qué códigos de decodificación serán empleados. De lo contrario, el circuito de la comunicación sería perfectamente equivalente, y cada mensaje sería una instancia en una "comunicación perfectamente transparente" (ídem, p. 136).

Hall señala que se pueden identificar tres hipotéticas posiciones desde las cuales la decodificación de un mensaje televisivo puede ser construido: la *posición dominante-hegemónica* (la lectura "preferente"), la *posición "negociada"* y la *posición "opuesta"*. La primera implica tomar el mensaje en los términos en que éste fue codificado (algo que raramente ocurre). En realidad, la más usual es la lectura negociada, que concuerda con la posición privilegiada de la definición dominante de los eventos mientras que se reserva

el derecho para producir una más negociada aplicación en las condiciones locales. La posición "opuesta" implica que el lector malentendiendo la lectura preferente totalizando el mensaje dentro de algún sistema alternativo de referencia.

Como sea, se puede dar la lucha en el discurso, considerada la estructura polisémica capaz de producir sus específicas lecturas a partir de la batalla política entre los significados dominantes y subordinados.

Quizás ahora pueda no parecer tan novedosa la propuesta de Hall, pero sí lo fue en su momento, sobre todo para el estado en que se encontraba la teoría en los Estados Unidos. Allí, ya se había tenido en cuenta que los códigos utilizados para la encodificación y los de la decodificación debían ser constantemente ajustados, es decir, existía una diferencia sustancial entre ambos momentos de la comunicación. Pero lo que Hall viene a decir es que tal diferencia tiene principios que entran en el *plano ideológico o político* (incluso, el intento de equilibrar ambos momentos). Además agrega que no se debe a cuestiones accidentales o errores (tal como lo pensaban ciertas teorías de la comunicación) sino que corresponden a estructurales diferencias producidas y determinadas por fuerzas de orden social, económico y cultural.

En 1982, Stuart Hall escribe un artículo, "The Rediscovery of 'Ideology': The Return of the 'Repressed' in Media Studies" (Hall, 1982). Este trabajo hay que verlo en relación con el estado de la teoría en Europa (en primer plano se estudiaba a Saussure, Lévi-Strauss, Barthes, Lacan, Althusser, Gramsci) dentro de una historia de la represión y la recuperación de los estudios sobre los medios.

Hall, en principio, nos provee una relación de la *ideología dentro del texto*, presentando la función de ésta dentro de la vida cotidiana como una consecuencia secundaria. Él toma distancia, no obstante, de una simple apropiación estructuralista de Althusser y adopta una teoría de hegemonía que representa un cambio significativo con respecto a la formación predominantemente textualista y teórica tanto de su propio trabajo como del campo de estudio mismo.

En dicho artículo se hace una *historización en los estudios de los medios*, que va desde 1920 hasta el presente. La primera fase (desde 1920 hasta 1940) puede ser ejemplificada por el trabajo de la Escuela de Frankfurt. Los investigadores ven a los medios como una poderosa fuerza que posee efectos puramente negativos sobre la cultura de masas. Tal formulación será rechazada en una segunda fase: los estudios de comunicación masiva en los Estados Unidos.

variable. El benigno y democrático proceso se expone ahora como un poderoso juego cultural en el cual el "consenso adscriptivo" definiría las reglas y así determinaría los resultados.

El consenso fue, entonces, construido. Una forma de orden social que vinculó el cumplimiento de la disciplina legal, política y social y que necesariamente sirvió a la disposición de las clases das, poder y autoridad. Ahora bien, el primer consenso, ¿se hizo espontáneamente, de un simple surgir, o éste fue el resultado de complejos procesos de construcción social y de legitimación entre los que se incluyen a los medios? En tal caso, la cuestión de los medios en ese proceso se centró en el rol que éstos cubren:

Porque si los medios no fueron simplemente reflexivos o "expresivos" de un consenso ya alcanzado, sino, en cambio, tendieron a re-producir estas mismas definiciones de la situación que favoreció y legitimó la existente estructura de las cosas, entonces lo que ha aparecido al principio como meramente un rol reforzado, tiene ahora que ser reconceptualizado en términos de los roles de los medios en el proceso de la formación del consenso (idem, p. 59).

La formación de la "definición de la situación" fue asimismo un proceso que mereció ser analizado. Si la definición pudo variar, y si tendió a ser producida en modos que favorecieron el orden social existente, entonces, el rol de los medios y también del lenguaje necesitaron ser reafirmados. Esta reafirmación inevitablemente nos lleva a la conclusión de que "la realidad podría ser vista como simplemente un conjunto dado de hechos: éste fue el resultado del particular modo de la construcción de la realidad" (idem, p. 60).

La construcción de lo "real" a través de los medios, consecuentemente, regresa al primer plano, reemplazando la idea de *reflexion* como el mayor producto en los estudios críticos de los medios. Uno de éstos fue el modo pluralista de orden social, que dice lo "real" como si fuera emergiendo naturalmente mejor que producido por representación y poder cultural, ampliamente dispensado a través de la sociedad mejor que concentrado dentro de los intereses dominantes. El paradigma crítico no cambió únicamente la "naturalidad" de lo real, sino también argumentó que los medios fueron un mecanismo clave para el mantenimiento y ejercicio del poder cultural centralizado. Esta influencia no fue ejercida a través de la directa transmisión de instrucciones desde A a B, sino mejor, a través del ideológico modelo y estructura de la representación del mundo, de lo "real", de lo "natural";

Estos cuestionan el grado de poder que se le da aquella; en particular, la potencia de la televisión que produce independientemente efectos negativos y positivos. Además, si la sociedad esta compuesta de una pluralidad de diferentes grupos, entonces esta pluralidad estaría naturalmente expresada dentro de los medios, como en otros aspectos de una sociedad democrática. Por otro lado, si los diferentes grupos pueden acceder a los medios (como ocurriría en los países democráticos), entonces sus intereses no correrían peligro de ser ignorados o reprimidos. Finalmente, todos los puntos de vista, así expresados, contribuyen a la formación de los valores culturales (una formación consensual amplia fundada sobre la tolerancia y la incorporación de las diferencias).

La advertencia de la Escuela de Frankfurt sobre la potencial manipulación de la cultura tenía que ver justamente con el pluralismo, y de alguna manera anunciaba un "fin de la ideología" y de los conflictos políticos, pero en otros términos a los establecidos en la segunda fase. En este momento hubo un intento por interrogar el proceso que produjo el consenso normativo sobre el cual el pluralismo descansa o se formó, donde los medios vinieron a jugar un rol no problematizado:

En un nivel más extenso, los medios fueron tomados por ser ampliamente reflexivos o expresivos de un consenso alcanzado. El descubrimiento de que, después de todo, los medios no fueron verdadera influencia, fue predicado sobre la creencia de que, en su extendido sentido cultural, los medios reforzaron por mucho tiempo valores y normas que ya han alcanzado una fundación consensual. Desde que el consenso fue un "buen acontecimiento", estos efectos de refuerzos sobre los medios dieron una lectura positiva y benigna (Hall, 1982, p. 56).

Hall explica que esta confianza en el consenso fue un poderoso golpe para la teoría que se focalizó sobre quienes no fueron incluidos dentro de la función consensual de lo normal y lo aceptable. La teoría de la *adviance* revela el pluralismo como una función que sirve a los intereses de una discriminación de la sociedad y activa participación en la subordinación de grupos. Mientras la definición de grupos específicos como *deviant* fue característicamente justificada a través de la referencia en una "condición natural" (como el enfermo, el deficiente o el deformado) y aunque no explica el estado *deviant* del negro o del pobre, reveló, no obstante, que la diferenciación entre la formación "*deviant*" y "consenso" no es natural sino culturalmente definida, además de ser históricamente

[Éste fue] un modo de representar el orden de las cosas que dotó sus perspectivas limitantes con esta natural o divina inevitabilidad que las producen, para que parezca universal, natural y como la realidad misma. Este movimiento [...] es verdaderamente el característico y definido mecanismo de "lo ideológico" (Hall, 1982, p. 62).

Este cambio, abre la discusión de la función cultural del proceso ideológico. Hall sugiere que estos interrogantes tomaron lugar sobre dos frentes: el territorio de la *recepción cultural* que focaliza la elaboración de la ideología en el lenguaje y la articulación de la ideología dentro de la formación social, el territorio de la *producción cultural*.

Hall comienza con el lenguaje, escribiendo sobre la apropiación estructuralista post-saussureana del modelo semiótico que usa el sistema del lenguaje como una analogía para toda estructura significativa (las prácticas sociales, narrativas, mitos). Saussure argumenta que, desde que el significado no es inherente en los objetos, éste ha sido atribuido culturalmente. Además, diferentes clases de significados pueden ser atribuidos a un mismo acontecimiento. Hall pregunta: ¿Cómo está estructurado este proceso de atribución? ¿Cómo un significado gana credibilidad y aceptación mientras que significados alternativos son degradados y marginados?

Dos cuestiones siguieron de esto. Primero, cómo un discurso dominante se aseguró a sí mismo como "el discurso" y sostuvo un límite, prohibición o proscripción sobre las definiciones alternativas. Segundo, cómo las instituciones que fueron responsables para describir y explicar los eventos del mundo (en las sociedades modernas, los medios masivos por excelencia) tuvieron éxito en mantener un preferente y delimitado rango de significados en el dominante sistema de comunicación; cómo fue consumado este activo trabajo de privilegio o preferencias dadas prácticamente (idem, p. 67).

Ambas cuestiones implican la *política de significación*, el modo por el cual la práctica social de producción de significados es controlada y determinada. Ninguna cuestión ha sido todavía categóricamente respondida. Sin embargo, los intentos para dar una respuesta han focalizado la relación entre la ideología y el discurso, y entre ideología y estructura institucional.

El informe de Hall hace hincapié en el uso del poder de los medios para "significar eventos en un modo particular", y pone de relieve el hecho de que este poder ideológico es todavía contesta-

do: la *ideología* deviene un lugar de lucha y una presa para ser ganada, no una permanente posesión de grupos dominantes. Y es justamente en la *producción de los medios* donde la ideología toma un papel importante ya que estructura los más básicos *sistemas de la organización cultural*. Toda la cultura tiene sus propias "formas de episódicos pensamientos" que proveen a sus miembros los elementos dados-por-supuestos de su "conocimiento práctico". Este "común sentido" es raramente producido de modo explícito, y es a menudo en el hecho inconsciente, pero éste también es construido sobre una fundación comprendida de premisas ideológicas.

Un rasgo del modo como los objetos son significados es la *invisibilidad del proceso de significación*, por ejemplo, las proposiciones sobre el mundo dentro de un informe de noticias —la superioridad del capitalismo sobre otro sistema social, por ejemplo— devienen meramente en afirmaciones descriptivas —los hechos del caso—.

El efecto de la ideología en los mensajes de los medios se borra, permitiendo que éstos aparezcan como natural y espontánea presentación de la realidad. Hall habla de este fenómeno como el "efecto de realidad". Comprendemos la realidad como "un resultado de efectos de cómo los objetos han sido significados", pero también reconocemos las específicas representaciones de la realidad como obvias. El círculo se cierra cuando el reconocimiento se vuelve efectivamente válido:

Pero estos efectos de reconocimiento no fueron un reconocimiento de la realidad detrás de las palabras sino una suerte de confirmación de la evidencia. Lo dado-por-supuesto del modo del discurso fue organizado como también las premisas subrayadas sobre las cuales las afirmaciones, de hecho, dependen. Si uno observa las leyes de la economía capitalista como fijas e inmutables, entonces su noción adquiere una natural inevitabilidad. El discurso, en resumen, tiene el efecto de sostener cierto "cierre", de establecer cierto sistema de equivalencias entre lo que podría ser asumido sobre el mundo y lo que podría ser dicho para ser verdad. La "verdad" significa creíble, o al menos, capaz de ganar credibilidad como una afirmación de hecho. Lo nuevo, problemáticos o perturbantes eventos, que hacen brecha en lo dado-por-supuesto, podría ser "explicado" por extensión a estos, las formas de explicación que han servido "para toda práctica propuesta" en otros casos. En este sentido, Althusser fue útil para argumentar esta ideología, como opuesta a la ciencia, movida constantemente dentro de un círculo cerrado, produciendo, no conocimiento, sino un reconocimiento de las cosas que ya se conocen. Esto se da porque

ser analizada en sus propios términos y con los efectos reales sobre el suceso de las luchas particulares (ídem, p. 77).

En el final de las páginas del ensayo, Hall cambia desde el lenguaje hacia el rol de la ideología dentro de las *formaciones sociales* (las prácticas sociales, las clases y otros grupos sociales, institución). Aquí también se resiste a una reducción de la noción de dominancia ideológica para la dominación de clases. En este punto rechaza la noción clásica marxista respecto de que las ideas imperantes son las de las clases dominantes. Prefiere el amplificado concepto de *hegemonía*:

La hegemonía implica que la dominancia de ciertas formaciones sociales aseguradas, no por la compulsión ideológica, sino por la dirección cultural. Esta circunscribe todos estos procesos por medio de los cuales una alianza de clase dominante o bloque imperante, que ha efectivamente asegurado dominio sobre los procesos económicos primarios en la sociedad, extiende y expande su dominio sobre ésta en un modo en que puede transformar y renovar su forma de vida, sus costumbres y conceptualizaciones, sus distintas formas y niveles de cultura, y su civilización en una dirección que, mientras no generen directamente inmediato un provecho para los limitados intereses de una clase particular, favorece el desarrollo y expansión del dominante social y los sistemas productivos de vida como un todo. El punto crítico sobre esta concepción de "hegemonía" (la contribución más distinguida de Gramsci) es que la hegemonía es comprendida y terminada, no fuera de la debida medida de compulsión legal y legítima, sino principalmente por medio de ganar el activo consentimiento de las clases y grupos que fueron subordinados dentro de ésta (ídem, p. 79).

Para Hall esto último es crucial. Un debilitamiento en el informe marxista de la ideología ha sido siempre su falla para explicar lo del "libre consentimiento" del gobierno por la hegemonía de las clases dominantes". Mientras ellos han entendido que el poder político fue ejercido por los grupos dominantes dentro de la sociedad, no han comprendido que esto fue activado a través del poder cultural de la minoría y del activo consentimiento de la poderosa mayoría. La hegemonía permite explicar ambos procesos.

Esto reenvía al comienzo del artículo de Hall, respecto de la *forma de construcción del consenso*. Según éste, los pluralistas tuvieron razón en focalizar sobre el rol consensual de los medios, pero se

se toman como ya establecidas las premisas que deberían ponerse en cuestión (ídem, p. 70).

Hall pone de relieve algunos conceptos que siguen al efecto de realidad. Primero, la idea de *naturalización* (la representación de un evento o un discurso tal que éste es legitimado por natural, más que problematizado por la historia). Segundo, la *polisemia* del lenguaje, que contiene el mismo conjunto de significados y que podría producir diferentes sentidos y así también producir el efecto de naturalización de algo para ser trabajado o ser producido. Y tercero, el *hecho de significar*, que es visto en su modo contingente, "debe ser el resultado de una lucha social". Antes de retornar a este último punto, Hall advierte contra colapsar la noción de *ideología* dentro del lenguaje. Ellos no son la misma cosa (ideología, lenguaje, lucha social), la ideología debe ser articulada a través del lenguaje y, segundo, el nota que la lucha sobre el significado no debe ser reducida a una lucha de clases:

Aunque los discursos podrían devenir una arena de lucha social, y todo discurso vincula ciertas premisas definitivas sobre el mundo, esto no es lo mismo que adscribir ideologías para clases en un modo fijo, determinado o necesario. Los términos y elementos ideológicos no necesariamente pertenecen en este modo definitivo, a las clases, y ellos no necesaria e inevitablemente fluyen desde las posiciones de clases (ídem, p. 73).

Tal como la teoría de los estudios culturales ha resistido una reducción de lo cultural por los determinantes económicos, esta visión del discurso y la ideología es renuente a igualar a éstos con las afiliaciones de clases. Esta razón, en ambos casos, es la insistencia sobre la *autonomía relativa* (en primer lugar, de la cultura, y en segundo lugar, de la ideología) de las *formas culturales* desde las *condiciones económicas*.

El hecho de que uno no podría leer la posición ideológica de un grupo social o individual desde las posiciones de clase, sino que tendría que meterse en el relato de cómo la lucha sobre los significados fue conducida, significó que la ideología cesara de ser una mera reflexión de luchas tomando lugar hacia otra parte determinada [...] Esto da a la ideología una independencia relativa o "autonomía relativa". Las ideologías cesan de ser simplemente la variable independiente en la lucha social; en cambio, la lucha ideológica adquiere una especificidad y una pertenencia de su propiedad que necesita

equivocan al asumir que simplemente reflejan un consenso siempre existente en la sociedad. Es una verdadera dificultad, sin embargo, explicar con exactitud cómo ocurre este proceso, porque las instituciones de los medios son generalmente libres de la directa compulsión y coacción, y “todavía libremente se articulan en forma sistemática a través de definiciones de la situación que favorece la hegemonía del poder”. Hay una estructural relación que significa que los medios pueden valorar su independencia desde, y no simplemente con, las definiciones dominantes. Hall lo explica de este modo:

Ahora considero los medios (en los medios de representación). Para ser imparciales e independientes en sus operaciones diarias, ellos no pueden ser vistos tomando directivas desde el poder, ni ser conscientemente inflexivas sus explicaciones del mundo para cuadrar con la definición dominante. Pero ellos pueden ser sensibles para operar dentro de las bondades generales o en el marco de trabajo de “lo que todos concuerdan” para el consenso [...] Pero, en la orientación de sí mismos en “el consenso” y, al mismo tiempo, intentando formar sobre el consenso, operando sobre éste en un modo formativo, los medios devienen parte y parciales de los procesos dialécticos de la “producción del consentimiento” (formando consenso en vez de reflexionar sobre éste), que los orienta dentro del campo de fuerzas de los intereses sociales dominantes representados dentro del estado (Hall, 1982, p. 79).

Un punto importante es que el proceso afecta tanto al Estado, propietario de un medio, como a las instituciones comerciales. Además, el rol de los medios en la construcción del consentimiento no es para ser comprendido en términos de algunas “preferencias” o deliberadas “distorsiones” en su representación de eventos:

Cuando al expresar alguna cuestión, en la era del monetarismo, un reportero de *broadcasting* simplemente toma esto para garantizar que el crecimiento de la demanda emprendida es la sola causa de la inflación, está “libremente formulando una cuestión” sobre el interés del público y estableciendo una lógica que es compatible con los intereses dominantes de la sociedad. Ése es un simple ejemplo, pero su punto refuerza el argumento de que, en el paradigma crítico, la ideología es una función del discurso y de la lógica del proceso social mejor que una intención del agente (idem, p. 87).

Los dos ensayos de Stuart Hall, en los que se ha hecho hincapié en este capítulo, no sintetizan en absoluto su trabajo intelectual. La razón de la selección se debe al intento de dar cuenta con cierta profundidad del análisis de ciertos objetos que influyeron de un modo particular en los estudios culturales ingleses, según queda señalado, pero también por la relación con los estudios sobre cultura de masas y con los medios en la actualidad y del otro lado del océano.⁴

La vertiente histórica de los estudios culturales

Dentro de lo que se puede denominar como “estudios culturales ingleses”, también han tenido gran importancia los trabajos realizados por un grupo de historiadores (Maurice Dobb, Rodney Hilton, Christopher Hill, Eric Hobsbawm y E. P. Thompson entre otros), que han intentado recuperar una *historia* diferente, con un enfoque e interés distinto del producido hasta el momento.

Hacia finales de los años cincuenta, la historia que se enseñaba en las universidades inglesas era la de las instituciones y los acontecimientos políticos, donde el cambio social era percibido a partir de ejes políticos, diplomáticos y/o militares. Por un lado, había una concepción liberal, cuya tarea consistía en averiguar los hechos pretéritos a través de la búsqueda erudita en los documentos, la narración histórica aparecía centrada en los grandes personajes. Por otro lado, los historiadores del movimiento obrero aplicaron a la historia del sindicalismo y de las clases trabajadoras el mismo enfoque. La historiografía tradicional demostraba así su incapacidad para comprender complejos procesos que, a través de guerras, revoluciones y descolonización, habían desembocado en la destrucción del monopolio social y político de las elites tradicionales.

En este contexto aparece un nuevo grupo de historiadores marxistas que, con una nueva orientación, plantea la ruptura con el esquematismo de las interpretaciones marxistas más vulgares y propone el análisis de la sociedad como una totalidad cambiante donde la experiencia humana va más allá de la simple visión económica.

Dicho grupo tuvo una intensa actividad política en el Partido Comunista británico en la década posterior a la Segunda Guerra

4. Véase en este volumen el caso de Fiske en “Cultura popular/cultura de masas: perspectivas teóricas actuales en los Estados Unidos”.

Por supuesto que el intentar reconducir los análisis marxistas

por fuera del determinismo económico que sería la versión dogmática, no implicaba de ningún modo negar la determinación. Si la determinación totalizaba los análisis, el marxismo quedaba disminuido; pero si ésta no existía, el marxismo carecía de sentido. Más bien de lo que se trataba es de agregar como parte de las determinaciones el proceso dialéctico e histórico de la cultura.

Es en este sentido que se dio cabida a otro de los aportes del mismo Marx: su propuesta respecto de que la historia de toda la sociedad ha sido la historia de la lucha de clases. Así, se propusieron salir del marco de la historia tradicional (liberal o marxista hasta el momento) y plantear una historia de abajo/arriba, donde se otorga importancia a las experiencias, acciones y luchas históricas de las "clases bajas", recuperando el pasado que fue hecho por ellas pero no escrito por ellas: Hilton y Hobsbawm lo hicieron en relación con los *campesinos*, Hill y E. P. Thompson sobre el *pueblo llano* y Hobsbawm y E. P. Thompson sobre *la clase trabajadora*. Para ejemplificar la importante labor que este grupo de historiadores ha hecho para los estudios culturales ingleses, se expone seguidamente el trabajo de Thompson, sin por ello desmerecer los de los otros. Sobre todo, son de especial relevancia los estudios de Eric Hobsbawm, y casi de lectura obligatoria para quien se interese por esta perspectiva histórica.

Hacia un concepto cultural de clase social

Edward Palmer Thompson nació en 1924 y fue a la Universidad de Cambridge, donde inició su carrera en literatura para luego cambiarla por historia. La guerra interrumpió sus estudios y lo convirtió en oficial del ejército. A su vuelta y luego de ser voluntaria-

cen relaciones definidas, que son ajenas a su voluntad, en concreto relaciones de producción apropiadas a un determinado estadio de desarrollo de las fuerzas materiales de producción. La totalidad de estas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, el fundamento real, sobre el que se rige una superestructura política y legal y a la que corresponden formas definidas de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso general de la vida social y política e intelectual. No es la conciencia de los hombres lo que determina su existencia, sino que es su existencia social lo que determina su conciencia".

Mundial (1946-1956). Se ubicaron en el racionalismo científico, lo que implicaba ponerse al lado de la ciencia como profesionales del método marxista y, de este modo, romper con las interpretaciones empíricas dominantes. Aun así, intentaron tender puentes hacia los historiadores no marxistas que compartían intereses y afinidades comunes. El resultado fue la revista *Past & Present*, cuyo primer número apareció en 1952 y que ciertamente no era una publicación del partido. Allí podemos ver uno de los principios que los movizaron: reflejar y explicar las transformaciones que sufre la sociedad en virtud de su propia naturaleza. También los editores de la revista se ocuparon de marcar sus diferencias con los científicos sociales, sobre todo los funcional-estructuralistas, quienes llevaban a cabo sus prácticas teóricas siguiendo las pautas de la biología y las ciencias naturales y olvidándose de la especificidad histórica de la vida social. Posteriormente, como consecuencia de la invasión soviética a Hungría, el discurso de Khrushchev sobre el "estalinismo" en el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética y el fracasado intento de la democratización interna del Partido Comunista británico, algunos integrantes del grupo abandonaron la militancia (Hobsbawm y Dobb siguieron). Consecuentemente con esto, se pasó a un nuevo período de mayor reflexión y debate sobre temas que hasta entonces no se habían tratado. La búsqueda de las *raíces populares* en la historia lejana se combinaba ahora, con un *análisis de la cultura y política* británicas.

En términos generales se pasó de una visión marxista puramente económica a otra donde tuvieran importancia fundamental las experiencias del proceso histórico de los sujetos que la viven de muy diferentes modos. En este sentido, se puede decir que los historiadores marxistas británicos han sido partícipes de una problemática teórica común. Para ello se trató de superar el modelo en el cual dominaba la relación base y superestructura; donde la base es definida como la dimensión económica y/o tecnológica determinante,⁵ y la superestructura es definida como las dimensiones política, cultural e ideológica, determinadas.⁶

5. Se trata de la relación que diferencia a los dueños de medios de producción y a los no dueños de medios de producción, como la que se da entre las clases sociales donde la primera hegemmoniza la estructura social y la segunda resulta explotada en esa estructura.

6. Tal concepción aparece en el prefacio de *Contribución a la crítica de la economía política* de Karl Marx: "La conclusión general a la que llegué y que, una vez alcanzada, se convirtió en el principio rector de mis estudios puede resumirse como sigue. En la vertiente social de su existencia, los hombres inevitablemente estable-

rio en la reconstrucción de vías en Bulgaria y Yugoslavia —algo que él recordará como muy importante para forjar su conciencia—, siguió su carrera en Cambridge y se alistó en el Partido Comunista.

Como ya se ha expuesto, se alejó del partido posteriormente. Tal alejamiento no implicó el rechazo del socialismo o del marxismo, sino del marxismo-leninismo. Se inclinó por un socialismo en cuanto humanismo socialista, y su marxismo era un marxismo transformado por las preocupaciones y los valores de la obra de William Morris.

En su trabajo se puede observar también que ha estado en contacto con la poesía. Además, gran parte de su carrera docente la ha dedicado a la educación de adultos, integrando literatura, poesía e historia en sus clases y en sus tutorías. Tal encuentro ha sido señalado por un estudioso de su obra, Henry Abelove:

Cuando Thompson titula su gran libro *La formación de la clase obrera en Inglaterra* [*The Making of the English Working Class*], trata de atraer la atención sobre el paralelismo entre el arte y la lucha popular, que es de hecho el argumento de todo su trabajo como historiador. Porque la palabra *making* es ambigua. *Maker* es el antiguo término inglés para poeta, y *making* significa tanto la escritura de la poesía como construir, conseguir. *La formación de la clase obrera en Inglaterra* da nombre a lo que Thompson ha hecho como escritor, pero también a lo que los trabajadores ingleses han conseguido para sí mismos por medio de la lucha. En el título, el paralelismo converge (Abelove, 1982, p. 142).

Hacia 1961, E. P. Thompson propone que Williams olvide su vocabulario de *sistemas y elementos*, que los marxistas abandonen su metáfora de la base y superestructura y la noción determinista de ley, y que se reconsidere el concepto de *modo de producción*, puesto que lo que hace el modo de producción es proporcionar un núcleo de relación humana a partir del cual todo lo demás crece. Se trata de reconceptualizar la dialéctica materialista del ser social y de la conciencia social desde un modelo estático a uno dinámico.

Bajo estas motivaciones es que E. P. Thompson escribe el libro mencionado (en 1960), un estudio sobre la formación de la clase trabajadora en Inglaterra desde 1790 hasta principios de la década de 1830 y la aparición de la conciencia de dicha clase, que habría de terminar en el cartismo, el primer partido de la clase trabajadora.

En su prefacio, el autor explica los conceptos utilizados. Por un lado elige *formación*, porque “es el estudio de un proceso acti-

vo, que debe tanto a la acción como al condicionamiento [...]. La clase obrera estuvo presente en su propia formación” (Thompson [1963], 1989, p. xiii). Esto remite a la importancia que le da a la necesidad de percibir los procesos bajo un modelo dinámico de análisis, pero también, el interés en ver que los sujetos producen su historia, es decir, “estar presente en su propia formación”. Por otro lado, interesa la definición que da de *clase*:

Por clase, entiendo un fenómeno histórico que unifica una serie de sucesos dispares y aparentemente desconectados, tanto por lo que se refiere a la materia prima de la experiencia, como a la conciencia. Y subrayo que se trata de un fenómeno *histórico*. No veo a la clase como una “estructura”, ni siquiera como una “categoría”, sino como algo que tiene lugar de hecho (y se puede demostrar que ha ocurrido) en las relaciones humanas (ibidem).

La clase, entonces, es algo que se produce y tiene lugar de modo directo en la realidad y no es simplemente un elemento abstracto de análisis. La clase se percibe como algo “real” en tanto los sujetos que la construyen forman y se forman a partir de ella. Se corresponde directamente con el mundo cultural en relación con la experiencia histórica del sujeto. De allí la proposición de que la relación histórica “debe estar encarnada en gente real y en un contexto real”. Por lo tanto, la clase se forma a partir de ciertas condiciones, y a pesar de que la experiencia puede estar determinada, la conciencia tiene su propia construcción, en cierto modo, independiente.⁷

Otra de las preocupaciones del trabajo tiene que ver con un plano político además de teórico e histórico. E. P. Thompson también escribe contra una determinada práctica intelectual de la iz-

7. “La clase cobra existencia cuando algunos hombres, de resultados de sus experiencias comunes (heredadas o compartidas), sienten y articulan la identidad de sus intereses a la vez comunes a ellos mismos y frente a otros cuyos intereses son distintos (y habitualmente opuestos) a los suyos. La experiencia de clase está ampliamente determinada por las relaciones de producción en las que los hombres nacen, o en las que entran de manera involuntaria. La conciencia de clase es la forma en que se expresan estas experiencias en términos culturales: encarnadas en tradiciones, sistemas de valores, ideas y formas institucionales. Si bien la experiencia aparece como algo indeterminado, la conciencia de clase no lo está. Podemos ver una cierta lógica en las respuestas de grupos laborales similares que tienen experiencias similares, pero no podemos formular ninguna Ley. La conciencia de clase surge del mismo modo en distintos momentos y lugares, pero nunca surge exactamente de la misma forma” (Thompson [1963], 1989).

las prácticas de las sectas disidentes. Pero también hubo dos rasgos

de la tradición disidente que fueron importantes: sus continuas "ideas y experimentos comunitarios", "que a veces aparecen asociadas con el milenarismo" y su énfasis en la "libertad de conciencia", el gran valor que el pueblo había conservado de la comunidad.

En segundo lugar, examina la *tradición popular de la "plebe"*. E. P. Thompson analiza el crimen social en el siglo XVIII y procede a explicar las dos formas diferentes de activismo revolucionario observadas durante ese período: las que surgieron espontáneamente cuando el sentido popular de lo que era justo era herido o provocado, y las acciones de la multitud que estaban instigadas y manipuladas por aquellos que se mantenían por encima del "pueblo" o alejados de él.

En tercer lugar observa la *tradición de los "ingleses nacidos libres"* que representaba unos derechos inherentes de libertades: "Libertad frente al absolutismo... libertad frente al arresto arbitrario, juicios con jurado, igualdad ante la ley, libertad frente a la entrada arbitraria y a la inspección de las moradas, cierta libertad de pensamiento, expresión y conciencia". Eran libertades que fueron encarnando un consenso moral que la autoridad misma debió tener en cuenta y que, ante todo, permitieron forjar cierto individualismo y cierto derecho de acción para marcar límites al poder mismo:

Por muy indefinida que sea una idea como la de "consenso moral", la cuestión de los límites más allá de los cuales el inglés no estaba dispuesto a ser "mandado", y los límites más allá de los cuales les la autoridad no se atrevía a ir, es crucial para entender este período. La actitud del inglés medio no era tanto democrática como antibolsuista. Se consideraba a sí mismo como un individualista, con pocos derechos afirmativos, pero protegido por las leyes contra la intrusión del poder arbitrario. De forma más difusa, consistía en la Gloriosa Revolución había proporcionado un precedente constitucional para el derecho al movimiento en resistencia a la opresión. Y ésta, en verdad, era la paradoja central del siglo XVIII, tanto en términos intelectuales como prácticos: el constitucionalismo era la "ilusión de la época" (idem, p. 74).

Las tradiciones de la disidencia y de la libertad dieron forma a la agitación inglesa de la década de 1790. Las *Corresponding Societies*, las organizaciones jacobinas inglesas, representaban un punto de confluencia que se extendía hacia "los cafés, las tabernas y las iglesias disidentes de Piccadilly, Fleet Street and The Strand, donde el autodidacta jornalero podía codearse con el impresor, el tendero,

quieta, tanto la "antigua" como la "nueva". En relación con la vieja izquierda, se opone a la idea de que la clase trabajadora tenga una existencia objetivamente definida desde la que se pueda deducir la conciencia que ésta debería tener. Si esto fuera posible, entonces un teórico, secta o partido serían suficientes para describir esta conciencia "no como es, sino como debería ser". En relación con la nueva izquierda, se opone a la idea de la clase obrera como "inevitablemente capturada, económica y/o ideológicamente, por el capital" que produce su propia variación, donde los estudiantes y/o intelectuales defienden la conciencia de clase de los trabajadores. En ambos casos, sostiene, lo que falta es el sentido de la historia y un entendimiento de la lucha de clases.

Frente a esto, E. P. Thompson en toda su obra y en este trabajo en particular trata de comprender el modo en que se forma esa conciencia que permitió a la nascente clase obrera encontrar soluciones a sus problemas. Soluciones que fueron posibles gracias a un capital cultural y a una lógica de supervivencia en una nueva etapa histórica de capitalismo. Para lo cual repone como sujetos históricos a aquellos que habían sido olvidados por la historia tradicional y estudia el modo en que actuaron, aun cuando el resultado de tal protagonismo no sea visto como un triunfo:

Trato de rescatar al pobre tejedor de medias, al tundidor India, al "obsoleto" tejedor manual, al artesano "utópico", e incluso al iluso seguidor de Joanna Southcott, de la enorme prepotencia de la posteridad. Es posible que sus oficios artesanales y sus tradiciones estuviesen muriendo. Es posible que su hostilidad hacia el nuevo industrialismo fuese retrógrada. Es posible que sus ideales comunitarios fuesen fantasías. Es posible que sus ideales insurreccionales fuesen temerarios. Pero ellos vivieron en aquellos tiempos de agudos trastornos sociales, y nosotros no. Sus aspiraciones eran válidas en términos de su propia experiencia; y, si fueron víctimas de la historia, siguen, al condenarse sus propias vidas, siendo víctimas (Thompson [1963], 1989, p. xvii).

El libro está dividido en tres partes. En la primera, "El árbol de la libertad", E. P. Thompson examina *tres tradiciones populares* que influyeron en la década de 1790. La primera tradición que examina es la de la *tradición de la disidencia*, y los cambios que ésta sufrió en su versión metodista. Allí Thompson debate la transición religiosa del siglo XVII al siglo XVIII, que él sintetiza como "la energía positiva del puritanismo, el retiro autoprotector de la disidencia", y estudia las tensiones y ambivalencias de las ideas y

el grabador y el joven procurador". Pero también se extendían hacia las comunidades de trabajadores más antiguas. De todas formas significó la posibilidad de aliar la clase media radical y la nascente clase obrera, y que al ser reprimidas, tal posibilidad se frustró. Ahora bien, lejos de ser éste su final, en realidad lo que ocurrió fue que cuando la clase obrera se constituyó, su conciencia creció con un fuerte impulso democrático resultante de la experiencia anterior.

En la segunda parte del libro, "La maldición de Adán", E. P. Thompson examina la producción y las relaciones sociales cambiantes durante el período 1790-1830. En el primer capítulo, "Explotación", busca demostrar que la nueva clase obrera, frente a lo establecido, no se formó como consecuencia directa y necesaria de la máquina de vapor y la fábrica de algodón. Más bien ésta fue una imagen construida:

Desde la época de Arkwright hasta los tumultos de Plug y más allá, la imagen que domina nuestra reconstrucción visual de la Revolución Industrial es la "sombria fábrica satánica". En parte, quizá, porque es una imagen visual dramática: los edificios parecidos a cuarteles, las grandes chimeneas, los niños trabajando en la fábrica, los chanclos y las pañoletas, las viviendas arracimándose en torno de las fábricas como si éstas las hubieran parido. (Es una imagen que nos obliga a pensar primero en la industria, y sólo en segundo lugar en la gente relacionada con ella o que está a su servicio.) (ídem, p. 200).

En realidad es muy discutible, dice, si la mano de obra fabril formó el núcleo del movimiento obrero en esa época. Por lo contrario, en muchos lugares el núcleo estaba formado por zapateros, tejedores, talabarteros, guarnicioneros, librerías, impresores, obreros de la construcción, pequeños comerciantes y otros. Lo más importante del período es la *formación de la clase obrera*:

Esto se revela, primero, en el desarrollo de la conciencia de clase; la conciencia de una identidad de intereses a la vez entre todos esos grupos diversos de población trabajadora y contra los intereses de otras clases. Y, en segundo lugar, en el desarrollo de las formas correspondientes de organización política y laboral (ídem, p. 203).

Resulta de vital importancia esta afirmación ("conciencia de una identidad de intereses a la vez entre todos esos grupos diversos de población trabajadora"), porque lo que intenta defender es el tér-

mino de "clase obrera" en contra de "clases obreras", ya que es posible considerar la diversidad en la unidad de intereses. Para E. P. Thompson entonces, la clase obrera se forma tanto a partir de condiciones económicas como políticas y culturales, lo que es central en el planteo teórico que hemos señalado:

La *formación de la clase obrera* es un hecho tanto de historia política y cultural como económica. No nació por generación espontánea del sistema fabril. Tampoco debemos pensar en una fuerza externa —la "Revolución Industrial"— que opera sobre alguna materia prima de la humanidad, indeterminada y uniforme, y la transforma, finalmente, en una "nueva estirpe de seres". Las relaciones de producción cambiantes y las condiciones de trabajo de la Revolución Industrial fueron impuestas, no sobre una materia prima sino sobre el inglés libre por nacimiento; un inglés libre por nacimiento tal y como Paine lo había legado o los metodistas lo habían modelado. Y el obrero fabril o el calcetero era también el heredero de Bunyan, de derechos locales no olvidados, de nociones de igualdad ante la ley, de tradiciones artesanas. Era el objeto de un adoctrinamiento religioso a gran escala y el creador de tradiciones políticas. La clase obrera se hizo a sí misma tanto como la hicieron otros (ídem, pp. 203 y 204).

E. P. Thompson destaca de la primera fase de la revolución industrial los cambios y la intensificación del proceso de acumulación de capital como experiencia social y humana. Nos ofrece lo que Marx define en *El Capital* como la absorción "formal" en oposición a la absorción "real" de la clase obrera por el capital. La primera es el proceso en el que las relaciones capitalistas de la producción se establecen y es la base sobre la que la segunda puede ocurrir, aunque no necesariamente. Su significación social es que "actúa como una fuerza determinante sobre diversas clases de trabajadores y como experiencia unificadora entre ellos, incluso antes de que el proceso de la 'subordinación real' los incorpore a todos y los 'reúna' en las fábricas" (ídem, p. 204). Tal tratamiento es de vital importancia porque echa por tierra las acusaciones que se le hace a su obra en tanto "culturalista" en oposición a una visión "economicista". Como se verá, la visión económica le sigue interesando de modo fundamental. Pero también es cierto que E. P. Thompson se opone a los historiadores economicistas en más de un punto. Por ejemplo, en la simplicidad de las estadísticas que pueden fácilmente dar cuenta de una mejora en el nivel de vida de acuerdo con un ingreso real pero no tienen en cuenta lo que

lugar, no puede verse tal resultado, recortada la experiencia, si se tiene en cuenta que la historia hay que considerarla como proceso donde también intervienen las discontinuidades.

Lo que sí podemos señalar de modo más firme es cierta falta respecto de la forma en que la clase obrera determina el curso posterior de la industrialización capitalista. En este punto, habría que recordar que E. P. Thompson está más interesado en demostrar la conformación de la *conciencia de la clase obrera* y la producción de su *estructura de sentimiento* que de repasar todo el período histórico implicado; es decir, todas sus consecuencias.

Los trabajos posteriores de E. P. Thompson retroceden en la historia. Podemos decir que hasta *Costumbres en común*, su último libro antes de su muerte en 1993, su interés se centró fundamentalmente en el siglo XVIII, en parte como resultado de su docencia en historia y el desarrollo del currículo en la Universidad de Warwick.

Un ensayo importante fue "The Peculiarities of the English" (1965), como respuesta al ensayo de Perry Anderson "Origins of the Present Crisis" (1964). Éste último sostenía que la crisis de Inglaterra y del movimiento británico puede retrotraerse hasta la revolución inglesa del siglo XVII la cual, según él, transformó la estructura económica pero no la estructura social o superestructura y que, debido a su carácter religioso de pre-ilustración no dejó ningún legado ideológico significativo. Aún más, la intacta estructura social supuso el continuado dominio de la aristocracia terrateniente feudal, la cual, por diversas razones históricas, pudo fusionarse, como socio más antiguo, con la naciente burguesía industrial, y así seguir dando forma a la vida británica. Dado que las luchas más heroicas del proletariado contra el capitalismo ocurrieron con anterioridad al adecuado desarrollo de la teoría marxista, éste evolucionó aislado aunque subordinado, dentro de la estructura aparentemente indestructible del capitalismo británico. De esta manera, una burguesía disidente produjo un proletariado disidente.

La respuesta de E. P. Thompson respecto de que la revolución del siglo XVII facilitó la persistencia de una aristocracia terrateniente que pudo incorporarse más tarde a la burguesía industrial fue que la aristocracia era ya una burguesía agraria de gran éxito en el siglo XVIII, cuyos orígenes precedieron a la revolución. Arremete criticando la construcción de un modelo de desarrollo histórico por parte de Anderson centrado en un "único episodio dramático –la revolución– para lo cual todo lo que sucede antes y después debe ser resaltado" (Thompson, 1978, p. 246). También critica el

hecho de que proponga un tipo ideal de revolución –la Revolución Francesa–, ante el que las demás revoluciones deben ser juzgadas. En relación con la ausencia del legado ideológico de la revolución y la burguesía inglesas –según Anderson–, E. P. Thompson pregunta cómo es posible pasar por alto la importancia de la economía política capitalista e ignorar la contribución, de más de tres siglos, de los científicos naturales británicos.

Thompson insistirá en la interpretación esquemática del concepto de clase en Anderson y Nairn:⁸

En su presentación extraordinariamente intelectualizada de la historia, la clase está totalmente arropada por un conjunto de imágenes antropomórficas. Las clases tienen los atributos de la identidad personal, con voluntad, fines conscientes y cualidades morales. Incluso cuando el conflicto declarado es el silencio, debemos pensar en una clase con una identidad ideal constante, que está dormitando y tiene instintos y todo lo demás (Thompson, 1978, p. 280).

En oposición a esto, propone su concepto de clase que ya hemos definido. También es importante en su ensayo su renovado interés en superar el modelo base-superestructura. Tal modelo –señala– es incapaz de describir el "flujo del conflicto, la dialéctica de un proceso social en evolución". Además, las metáforas orgánicas –estos términos son suyos– son inadecuadas porque excluyen la dimensión humana, tienden necesariamente al reduccionismo y no logran captar la "interacción de la conciencia del ser". Lo que habría que hacer, dice, es "encontrar un modelo del proceso social que permita una autonomía a la conciencia social dentro de un contexto que, en el análisis final, siempre ha estado determinado por el ser social" (ídem, p. 287).

Hay que agregarle a la base no sólo la configuración económica sino también la humana, una relación humana característica con la que se entra involuntariamente en el proceso productivo. En definitiva, los fenómenos sociales y culturales no siguen a los económicos hasta algún lugar remoto; están en su origen, inmersos en el núcleo mismo de las relaciones. Como se verá, insiste en el hecho de que los modos de explotación no son sólo económicos

8. Véanse, en *New Left Review*, P. Anderson, "Origins of the Present Crisis", 23, enero-febrero de 1964; y T. Nairn, "The British Political Elite", 23, 1964, pp. 19-25; "The English Working Class", 24, 1964, pp. 43-57; "The Anatomy of the Labour Party", 27 y 28, 1964, pp. 38-65.

sino más bien configuraciones históricamente específicas de las

relaciones sociales.

Sus dos primeros ensayos sobre el siglo XVIII tratan de temas derivados directamente de *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. El primero, "Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism" (1967), trata sobre el tema de la transformación de la ética obrera y la orientación de la clase trabajadora impuesta por el desarrollo del capitalismo industrial. Lo importante allí es el valor que le da a la organización del tiempo como proceso social histórico: la imposición e internalización posterior de una "orientación temporal" del trabajo y de la vida, en contraste con —y desplazando a— una "orientación artesanal". De todas maneras, esto no hay que verlo limitado sólo a la explotación del trabajo sino que afecta a la cultura toda; por lo tanto, es necesario considerar los cambios en términos de las estructuras "de poder, relaciones de propiedad, instituciones religiosas, etc."

El segundo ensayo, "The Moral Economy of the English Crowd in the Eighteenth Century" (1971), amplía el análisis sobre una forma específica de actividad de la multitud: los *motines de subsistencia*. Fuera de lo esperable —señala— "eran una forma muy compleja de acción popular directa, disciplinada y con objetivos claros". Era una forma de reafirmar la economía moral tradicional frente a la nueva economía política de la plaza del mercado, y un modo de recordar a las autoridades y a los ricos sus responsabilidades en el cambiante modelo del orden social paternalista. Fueron, verdaderamente, acciones políticas. Sobre este tema volverá a profundizar en el libro *Costumbres en común*.

Otro importante trabajo que también será retomado en su último libro es *Whigs and Hunters* (1977). Se trata de un estudio de la *Black Act* de 1723, una ley que fue aprobada en respuesta a ciertos desórdenes en los bosques de Windsor y en el este y sudeste de Hampshire. Incluan la caza de ciervos, la caza furtiva, la tala de árboles jóvenes, hostigamiento de los guardas del bosque y el envío de amenazas anónimas. Se le llamó así porque los organizadores de los desórdenes iban armados y enmascarados con las caras negras. La ley convertía esas actividades en infracciones capitales. El planteo de E. P. Thompson es cómo una medida tan fuerte se convirtió en ley. Demuestra que el "ennegrecimiento" surgió como modo de oposición por parte de los habitantes de los bosques en contra de la reafirmación y ampliación de la autoridad forestal por el Estado y los grandes terratenientes. Los "negros" eran habitantes armados de los bosques que defendían los derechos

chos de la gente del campo al usufructo comunitario de esas tierras y se oponían a los cercamientos privados que menguaban sus cultivos, sus posibilidades de caza y sus pastos. Aunque no hubo ninguna muerte, el temor de los ricos, como se expresa en la ley, tuvo como resultados la horca, la prisión o la deportación de los convictos de las ofensas estipuladas en ella. Es más, la propiedad privada ni siquiera estuvo amenazada, pero lo que convirtió la situación en urgente "fue la repetida humillación pública de las autoridades; los ataques simultáneos sobre las propiedades reales y privadas; el sentido de un movimiento confederado que ampliaba sus demandas sociales [...] los síntomas de algo próximo a un estado de guerra de clases, con la baja nobleza rural realista en las zonas de disturbios [...] y penosamente en sus intentos por conseguir el orden" (Thompson, 1977, pp. 190-191).

Pero también esto fue insuficiente. De lo que se trata es de una *creciente despersonalización de las relaciones de clase* que necesitaba la imposición de nuevos métodos de control y disciplina de clase. Lo que en definitiva se producía ahora era que el objeto de castigo no era una "ofensa entre hombres [...] sino una ofensa contra la propiedad". Así, la ley se proyecta como imparcial e independiente de la posición en la jerarquía social. También la ley se inscribía en una coyuntura política en la que se quería mostrar la eficiencia de las autoridades para resolver problemas de sedición, amotinamientos, disturbios, transgresiones y desobediencias.

El libro es rico en numerosos detalles y es un claro esfuerzo por parte de E. P. Thompson por encontrar cierto orden explicativo a las complejas manifestaciones populares que parecen ser caóticas y poco reflexivas según los estudios tradicionales. Otro punto importante que debe ser destacado es que Thompson se empeña en mostrar que aunque el capitalismo siguió su curso, las acciones no fueron en vano: los habitantes de los bosques pudieron, durante el resto del siglo, mantener y quizá incluso ampliar sus derechos en el área alrededor del bosque de Windsor, aunque, por supuesto, fueron finalmente sentenciados. Esto es un punto sobre el que Thompson a menudo reflexiona: pertenecemos a un proceso histórico donde nada es inútil puesto que lo que en un momento pudo resultar un "fracaso" quizá sea una respuesta o un "éxito" frente a una situación posterior.

En "Patrician Society, Plebeian Culture" (1974) y "Eighteenth Century English Society: class struggle without class?" (1978), Thompson discute nuevamente el concepto de "hegemonía". Para éste, hegemonía no quiere decir consenso, sino que es un orden

de lucha constantemente discutido y negociado, pero que no llega a ser conflicto revolucionario ni tampoco supone el uso continuo de la fuerza física o coerción por parte del Estado (o autoridad) para mantener el orden social. En ese sentido, en la Inglaterra del siglo XVIII había una vigorosa cultura plebeya enormemente distanciada de la cultura patricia y de su concepción del orden social operando dentro de sus límites; aunque a veces enfrentándose, oponiéndose, o acomodándose a ese orden social. Mantener el orden hegemónico, por esto mismo, no fue nada sencillo.

En el primero de los dos artículos, E. P. Thompson analiza los cambios que se iban produciendo en el orden social y las relaciones entre la baja nobleza rural y los trabajadores pobres ("patricios y plebeyos"). Se trataba de un período de transición donde el viejo control paternalista se estaba erosionando, lo que implicaba cambios cualitativos en las relaciones sociales de producción. Dichas transformaciones pueden apreciarse en la erosión de las formas de trabajo semilibres, el declive del trabajo doméstico, la extinción definitiva de la servidumbre laboral y el crecimiento del trabajo asalariado libre y móvil. Es decir que los trabajadores estaban disfrutando de una mayor libertad en sus vidas de trabajo a todos los niveles. Por otro lado, la clase gobernante permanecía cada vez más distanciada del proceso de producción y relaciones inmediatas de explotación, y se refugiaba en sus propiedades obteniendo plusvalía a partir del cobro de impuestos, del comercio o de sus arrendatarios. E. P. Thompson discute con sus contemporáneos el hecho de que se haya visto como un período de crisis del "paternalismo" a este período. Para él fue un período estable en el cual, gracias a esa libertad y distancia entre las dos clases, pudo desarrollarse y madurar la *cultura plebeya*.

Se trataba de una cultura en la que el trabajador se liberaba, o mostraba su interés en liberarse, de las "humillaciones diarias e inmediatas de la dependencia". Pero también asumía que las estructuras de poder y autoridad, y las relaciones con éstas se consideraban tan "inevitables e irreversibles como la tierra y el cielo". Esto sería para E. P. Thompson, la consecuencia de la hegemonía, algo que evita la rebelión pero permite el resentimiento y la protesta.

E. P. Thompson, para analizar este período, ingresa un concepto nuevo: "teatro público". Gran parte de la política y la ley es siempre teatro como conjunto de ritualidades, de significación explícita y de tejido intersubjetivo, a partir de las cuales el acto adquiere su dimensión buscada:

Tenemos aquí un estilo hegemónico estudiado y complicado, un papel teatral para el cual los grandes eran preparados durante la infancia y que luego mantenían hasta la muerte. Y si decimos que era teatro, no es para disminuir su importancia. Gran parte de la política y de la ley es siempre teatro; una vez que un sistema social queda "fijado", no necesita que lo confirmen todos los días por medio de exhibiciones de poder (aunque de vez en cuando se harán manifestaciones de fuerza para definir los límites de la tolerancia del sistema); lo que es más importante es la continuación de un estilo teatral (Thompson, 1974, p. 388).

Lo importante es el estilo y el comportamiento con que se teatraliza en términos de la nobleza de ese entonces: una actividad pública regularizada que implicaba la administración de la ley.

A partir de allí, habrá *tres modos de acción popular*: "la tradición anónima" como la publicación de amenazas anónimas, el "contra-teatro" (una serie de actividades igualmente ritualizadas y simbólicas como la quema de efigies, el colgar de la horca una bota, etcétera), y la "capacidad de la multitud para la acción directa rápida", como la destrucción de maquinaria e intimidación a los patronos o a los traficantes antes de que las tropas aparezcan.

Como se podrá ver, existía una forma de contestación inmediata y de gran carácter. Ahora bien, si la clase (tal como se formula en *La formación de la clase obrera en Inglaterra*) existe en todo su sentido cuando hay conciencia de clase, entonces: ¿qué pasa en la sociedad inglesa del siglo XVIII si las clases no tenían conciencia de sí mismas? E. P. Thompson señala en "Eighteenth Century English Society" que la clase puede implicar dos modos de análisis:

(a) con referencia al correspondiente contenido histórico real, empíricamente observable (en sentido estricto); (b) como categoría heurística o analítica para organizar la evidencia histórica que tiene una correspondencia mucho menos directa [...]. La clase, en su sentido heurístico, es inseparable de la noción de "lucha de clases". En mi opinión, se ha prestado excesiva atención (en gran parte sin criterio histórico) a "la clase", y demasiada poca a la "lucha de clases". Está claro que la lucha de clases es un concepto previo, a la vez que más universal. En pocas palabras; las clases no existen como entidades aisladas que buscan y hallan una clase enemiga, y entonces comienzan la lucha. Por el contrario, las personas se encuentran en una sociedad estructurada de distintas maneras (principalmente, pero no exclusivamente, según las relaciones de producción), experimentan la explotación (o la necesidad de mantener el poder sobre los que son explotados), identifican asuntos de interés anta-

gónico, comienzan a luchar sobre estos puntos y, en el proceso de la lucha, se descubren como clase, se dan cuenta de este descubrimiento como conciencia de clase. La clase y la conciencia de clase son siempre el último, no el primer estadio en el proceso histórico (Thompson, 1978, pp. 147-9).

Queda así reformulado para E. P. Thompson el análisis de clases como análisis de lucha de clases. El no sostiene que la formación de clase sea independiente de determinaciones objetivas o que la clase pueda ser definida simplemente como una formación cultural. Pero si afirma:

[...] la falta de examen de las determinaciones objetivas (y cierta- mente ningún modelo así construido) puede dar, en una ecuación simple, clase y conciencia de clase [...]. La clase se produce conforme los hombres y las mujeres viven sus relaciones productivas, y conforme experimentan sus situaciones determinadas, dentro del "conjunto de las relaciones sociales", con cultura y esperanzas heredadas y conforme canalizan estas experiencias en cauces culturales (ibidem, p. 150).

También, según lo ya expuesto, la lucha de clases es previa a las clases porque éstas "presuponen una experiencia de conflicto y lucha" que partiendo de las relaciones sociales de producción toman forma de relaciones de explotación; y también porque "hay conflictos y luchas estructurados en 'forma de clase', incluso en aquellas sociedades donde (todavía) no han surgido formaciones de clases conscientes de sí mismas" (idem, p. 150).

Todo esto permite armar teóricamente un nuevo concepto para aquellas relaciones propias de la lucha de clases, que identificaría en definitiva a las relaciones inglesas del siglo XVIII: el *campo de fuerza social*, constituido por "la multitud en un extremo, la aristocracia y la *gentry* en el otro y, hasta bien entrado el siglo, grupos de profesionales y comerciantes sometidos porque sus vidas dependían mag- néticamente de los gobernantes, o en ocasiones ocultando sus rostros en actividad conjunta con la multitud" (idem, p. 160).

Costumbres en común comprende el mismo período de análisis y además retoma estos mismos temas. En términos generales, es un estudio de *la cultura, la cultura popular y la costumbre*. La cultura implicaría un sistema complejo que tiene como componentes para examinar: los ritos, las formas simbólicas, los atributos culturales de la hegemonía, la transmisión intergeneracional de la costumbre y la evolución de la costumbre dentro de formas históricamente es-

pecticas de relaciones de trabajo y sociales. En este punto la costumbre adquiere su propio protagonismo generando acciones y reacciones frente a nuevas problemáticas, y no como elemento conservador sino como memoria, archivo, fundamento y/o argumentación en la lucha, modificándose a como dé lugar en la coyuntura.

Las costumbres hacen cosas: no son formulaciones abstractas de significados, ni búsquedas de los mismos, aunque pueden transmitir significados. Las costumbres están claramente conectadas y enraizadas en las realidades materiales y sociales de la vida y el trabajo, aunque no son meros derivados de dichas realidades ni reexpresiones de las mismas. Las costumbres pueden proporcionar un contexto en el cual las personas pueden hacer cosas que serían más difíciles de hacer directamente [...] pueden conservar la necesidad de acción colectiva, ajuste colectivo de intereses, y expresión colectiva de sentimientos y emociones dentro del terreno y el dominio de los coparticipantes en una costumbre, haciendo las veces de frontera que excluya a los intrusos. (Thompson [1991], 1995, p. 26).⁹

Por otro lado, la cultura popular opera de acuerdo a los cambios de los que hacen uso de ella, de modo tal que sus componentes más importantes son, según E. P. Thompson, las necesidades y las expectativas. Las necesidades están ligadas a la realidad material que viven los sujetos frente a la presión de las expectativas que tienen en relación con el mundo. Unas y otras están vinculadas al hecho histórico y a la tradición y costumbre (un deber-ser heredado) que le dan sus singularidades, sus especificidades y, en definitiva, explican la cultura popular. La costumbre es un *campo de conflictos* y se inscribe en el encuentro entre la ley y la práctica. Así, al menos, operaba en la Inglaterra del siglo XVIII. Thompson explica cómo funciona en la comunidad agraria:

Los recuerdos de los viejos, la visita de inspección y la exhortación se encuentran cerca del centro de fricción de la costumbre, entre la ley y la praxis, mientras en el otro extremo la costumbre entra en campos totalmente distintos: en creencias no escritas, normas sociales y usos que se hacen valer en la práctica pero que nunca se inscriben en estatuto alguno (idem, p. 46).

9. La cita corresponde a Gerald Sider: *Culture and Class in Anthropology and History*, Cambridge, 1986; pero es retomada por E. P. Thompson para explicar las costumbres.

La costumbre en definitiva no puede ser entendida como una "ritualidad" que acerca una realidad más o menos construida. Más bien es una suerte de competencia sobre el mundo, una capacidad progresiva:

La mejor forma de comprenderla es utilizando el concepto de *habitus*¹⁰ de Bourdieu: un entorno vivido que comprende prácticas, expectativas heredadas, reglas que determinan los límites de los usos a la vez que revelan posibilidades, normas y sanciones tanto de la ley como de las presiones del vecindario (ídem., p. 25).

Lo que está haciendo es tratar de llevar los conceptos, como el de costumbre, a su verdadera función –en este caso, como una herramienta popular (clase que no hay que verla como inocente o pasiva frente a la derrota; o mejor, derrota cuyos alcances no conocemos y que relativizan esa misma calificación)– y comprender procesos que están recubiertos por el mismo uso de las palabras que los nombran. Por otro lado, hay que sacar del uso de los conceptos aquello que cree explicar, y sin embargo contradice, la misma evidencia. Uno de esos términos es, por ejemplo, "mercado", concepto al que los historiadores recurren para explicar este período:

Sospecho que a menudo la "economía de mercado" es una metáfora (o una máscara) del proceso capitalista. Incluso puede emplearse a modo de mito. La forma del mito que más convincente resulta desde el punto de vista ideológico reside en la idea de que si el mercado es una entidad supuestamente neutral pero (por casualidad) beneficiosa; o, si no es una entidad [...], entonces es un espíritu que da energía [...], como una especie de sala de clasificación del correo dotada de mágicos poderes de amplificación que transforma cada carta en un envase y cada envase en un paquete. Este "mercado" puede proyectarse como fuerza benigna de consenso, que involuntariamente maximiza los mejores beneficios de la nación. Incluso puede parecer que es el "sistema de mercado" el que ha "producido" la riqueza de la nación: ¿será que "el mercado" cultivó todos aquellos cereales?

El mercado es en verdad una metáfora soberbia y desconcertante de las energías que quedaron en libertad y de las necesidades (y opciones) nuevas que se crearon a resultas de las formas capitalis-

10. El destacado es nuestro. Para ampliar el concepto de *habitus*, véase "Lo popular: un juego de espejos dentro del campo cultural" en la primera parte de este volumen.

tas de intercambio, escondidos todos los conflictos y todas las contradicciones. El mercado es (cuando se contempla bajo este aspecto) una máscara que llevan unos intereses determinados, que no coinciden con los de la "nación" o "la comunidad", pero a los que interesa, sobre todo, dar la impresión de que sí coinciden. Los historiadores que suponen que tal mercado existía realmente (en el siglo XVIII) deben mostrárnoslo en los anales. Una metáfora no basta, por espléndido que sea su linaje (ídem, p. 231).

Otros objetos interesantes que E. P. Thompson analiza son el tiempo y las relaciones matrimoniales. En relación con el primero es importante la nueva organización del tiempo, su racionalización en términos de eficiencia (la producción en relación con el tiempo) y la irrupción del reloj en el escenario histórico del proyecto capitalista (su popularización):

[...] ¿hasta qué punto y en qué formas afectó este cambio en el sentido del tiempo a la disciplina de trabajo, y hasta qué punto influyó en la percepción interior del tiempo de la gente trabajadora? Si la transición a la sociedad industrial madura supuso una severa reestructuración de los hábitos de trabajo –nuevas disciplinas, nuevos incentivos y una nueva naturaleza humana sobre la que pudieran actuar estos incentivos de manera efectiva–, ¿hasta qué punto está todo esto en relación con los cambios en la representación interna del tiempo? (ídem, p. 398).

El tiempo tuvo una sustancial transformación: de una noción "natural", ligada a los ritmos de la naturaleza –que determinaba la organización del trabajo tanto frente a las necesidades como a las posibilidades de las estaciones–, a una más artificial y abstracta como lo es a partir del reloj. Lo cierto es que las ritualidades en relación con la cosecha, el trabajo a destajo (que opera sobre el cansancio del individuo como de las características del producto) como medida, la organización de las actividades de una comunidad portuaria en relación con las mareas, etc., todo esto se mantuvo durante parte del siglo XVIII y fue resistente a la organización sincrónica.

El primer obrero no estaba "disciplinado" en el nuevo uso del tiempo, y sólo cuando la demanda de mano de obra cae y las necesidades del trabajo aumentan se dan las condiciones para que la fábrica y el "motor" impongan sus propias pautas del horario técnico. Pero esto no puede ser visto como una derrota puesto que bien pronto, aprendida la lección, se comenzó a hacer uso de lo nuevo:

Los patronos enseñaron a la primera generación de obreros industriales la importancia del tiempo; la segunda generación formó comités de jornada corta en el movimiento por las diez horas; la tercera hizo huelgas para conseguir horas extra y jornada y media. Habían aceptado las categorías de sus patronos y aprendido a luchar con ellas. Habían aprendido la lección de que el tiempo es oro demasiado bien (idem, p. 410).

De todas formas, E. P. Thompson considera que esto es insuficiente para explicar el adiestramiento de la nueva relación con el tiempo, puesto que se tiene en cuenta sólo la presión externa; habría que analizar la interiorización de la misma. Para ello fue necesaria la actividad de los moralistas, que aceptaron la disciplina y la prescribieron para el obrero. Thompson destaca, entonces, la importancia de elementos que sean soporte ideológico del principio económico, pues de lo contrario éste no podría haber sido asumido. De este modo, el problema adquiere otra profundidad: "que el testimonio histórico no es sencillamente cambio tecnológico neutral e inevitable, sino también explotación y resistencia a la explotación; y que los valores son susceptibles de ser perdidos y encontrados".

Con respecto a las relaciones matrimoniales y las costumbres en el siglo XVIII, analiza "la venta de esposas". La expectativa de parte del lector es de rechazo frente a tal práctica. Lo que hace E. P. Thompson, en síntesis, es echar por tierra tal sensación. La venta de esposas era una costumbre popular que no implica a la mujer como víctima según veremos, y además estaba constituida por una serie de pautas que darían cuenta de su institucionalización y aceptación social:

Era muy ritualizada; tenía que efectuarse en público y con la debida ceremonia. Es posible que hubiera dos formas de venta de esposas y que una u otra fuese la favorita en diferentes partes del país, aunque coincidían en determinadas cosas y ello causa cierta confusión: 1) una forma que requería publicidad en el mercado y la utilización del ronza; yo llamo a esta forma la "verdadera" venta ritual de la esposa; 2) una forma que llevaba aparejado un contrato de venta por escrito, con testigos y algún ritual abreviado de "entrega" en un bar público (idem, p. 467).

La mujer no era una víctima puesto que acompañaba el ritual aceptándolo y además porque de hecho tal venta constituía la posibilidad de un divorcio o de un segundo casamiento institucionalizado. E. P. Thompson nos despoja, como dijimos, de la

impresión que tal práctica puede producir y la expone, en cuanto ciertas instituciones como el matrimonio, que podían convertirse en un obstáculo para una nueva vida:

Resulta claro ahora—aunque no era así en la década de 1960, cuando comencé a recopilar estos datos—que debemos quitar la venta de esposas de la categoría de la compra brutal de bienes muebles y colocarla en la del divorcio y las segundas nupcias. Puede que esto todavía despierte expectativas impropias, ya que de lo que se trata es del intercambio de una mujer entre dos hombres en un ritual que humilla a la mujer como si fuera un animal. Sin embargo, el simbolismo no puede interpretarse sólo de esta manera, puesto que la importancia de la publicidad del mercado público y de la "entrega" con un ronza residía también en que de este modo se probaba que las tres partes sin excepción convenían en el intercambio. El consentimiento de la esposa es una condición necesaria para la venta [...] En muchas ventas, incluso cuando había un simulacro de subasta abierta y licitación pública, el comprador ya se sabía de antemano y ya era amante de la mujer (idem, p. 479).

Su planteo parece tener como motivación fundamental demostrar que, establecida una costumbre que parece claramente determinar que, esta vuelta dependiendo de la capacidad del subordinado puede darse vuelta dependiendo de la capacidad del subordinado de hacer uso de lo que esta costumbre le permite:

La venta de esposas era una jugada posible, aunque extrema, de la cual disponía, en la política de lo personal, la gente trabajadora del siglo XVIII. Si, las reglas de esta política eran fruto de la dominación masculina, aunque las mujeres de la comunidad eran las encargadas de velar por las instituciones de la familia. Pero, al parecer, las mujeres poseían la habilidad necesaria para hacer que a veces la jugada las beneficiara a ellas (idem, p. 514).

Se cita, también, el siguiente caso:

Otra esposa, una que fue vendida en el mercado de Wenlock por 2 chelines y 6 peniques en la década de 1830, estaba muy decidida al respecto. Cuando su marido llegó al mercado se acobardó y trató de echarse atrás, pero Mattie (la esposa) lo obligó a seguir adelante. Agitó el delantal ante la cara de su buen hombre y dijo: "Adelante, bribón. Quiero que me vendas. Quiero un cambio" (idem, p. 516).

Lo que se puede ver es que la experiencia surgida de la práctica social que da a luz ciertas ritualidades y costumbres, es un capital simbólico que va permitiendo desarrollar mecanismos de defensa de los deseos de quienes pueden ser pensados como “dominados”. Es esa experiencia como resultado de las numerosas actividades culturales en un campo de fuerzas opositivas, la que en definitiva permite armar una conciencia histórica de clase.

El concepto de experiencia, y con ella, el de acción, es lo que lo enfrenta con la obra del filósofo francés y miembro del partido comunista Louis Althusser. *The Poverty of Theory* es el resultado de tal enfrentamiento. E. P. Thompson señala que la ausencia más llamativa del pensamiento althusseriano es un método que trate la experiencia.

En síntesis, el propósito de Althusser es reconstruir el marxismo como ciencia. Toma las obras de Marx, que considera “científicas” (los escritos tardíos y parte de *El Capital*). Plantea la “lectura sintomática” como modo de arribar al pensamiento y los conceptos científicos. Es decir que el pensamiento se deriva de una “práctica teórica”. Finalmente, Althusser presenta una versión revisada del modelo base-superestructura donde el modo de producción está constituido por tres niveles relativamente autónomos –económico, político e ideológico– y en el que el nivel económico sólo es determinante en última instancia.

E. P. Thompson sostiene que Althusser no comprende los dos diálogos a partir del cual el conocimiento se forma: el diálogo entre el ser social y la conciencia social, que da lugar a la *experiencia*, y el diálogo entre la organización teórica de la evidencia, por una parte, y el carácter determinado de su objeto por otra. Althusser, además, no sabría distinguir entre el empirismo y el método de investigación y, por lo tanto, rechaza a ambos. Finalmente produce una “práctica teórica” para “elaborar y verificar sus propios hechos”, lo que la volvería “totalmente autoconfirmatoria”. Esto es idealismo, no en el sentido de denegar la prioridad de un mundo material ulterior (cosa que Althusser no hace, por supuesto) sino porque “se trata de un universo autogenerador de conceptos que impone su propia realidad sobre los fenómenos de la existencia material y social, en vez de comprometerse en un continuo diálogo con éstos” (Thompson, 1978, p. 15). Por el contrario, piensa que la experiencia no es un mero productor del “sentido común más tosco”, “materia prima” ideológicamente contaminada, sino que “la experiencia es válida y efectiva pero dentro de determinados límites: el agricultor ‘conoce’ sus estaciones, el marinero ‘co-

noce’ sus mares, pero ambos pueden permanecer mistificados por la realeza y la cosmología”. Además, la experiencia se modifica con los cambios en el ser social y es (ídem, p. 13):

[...] determinante, en el sentido en que ejerce presiones sobre la conciencia social existente, propone nuevas cuestiones, y proporciona gran parte del material sobre el que se desarrollan los ejercicios intelectuales más elaborados [...]. La experiencia entra sin llamar a la puerta, y anuncia muertes, crisis de subsistencia, guerra de trincheras, desempleo, inflación, genocidio [...]. A la vista de tales experiencias generales los viejos sistemas conceptuales se pueden resquebrajar y nuevas problemáticas presentarse insistentemente (ídem, pp. 20-21).

También toma posición respecto del diálogo entre la organización teórica de la evidencia y el carácter determinado de su objeto. Rechaza el empirismo (como tendencia teórica) pero no el modo empírico de investigación. El diálogo puede ocurrir:

[...] no en términos cualesquiera que el pensamiento prescribe sino en forma que están determinadas por las propiedades del objeto real: las propiedades de la realidad determinan tanto los procesos apropiados del pensamiento (esto es, su adecuación o no adecuación) como su producto (ídem, pp. 38-39).

Entonces, el conocimiento histórico es considerado un *medio de acceso a lo real* sin que se produzca una paradoja entre el historiador y su objeto, dado que, en definitiva, la misma práctica científica es la que garantiza tal resultado:

[...] un historiador está autorizado en su práctica a hacer una hipótesis provisional de carácter epistemológico: que la evidencia que maneja tiene una existencia “real” (determinante) independiente de su existencia en las formas del pensamiento, que esta evidencia testimonia un proceso histórico real y que este proceso (o una comprensión aproximada de él) es el objeto de conocimiento histórico. Sin hacer tal hipótesis no puede continuar, deberá sentarse en una sala de espera junto al departamento de filosofía durante toda su vida (ídem, p. 103).

En este sentido, el materialismo histórico adquiere una importancia fundamental, aunque su valor no estará en las premisas epistemológicas, sino en sus categorías, sus hipótesis características y los correspondientes procedimientos y en “el reconocido

Cultura popular/cultura de masas: perspectivas teóricas actuales en los Estados Unidos

Focalizaremos en este apartado algunos trabajos a modo de ejemplo: Fiske, Jack Nachbar, Kevin Lause, Herbert Gans, Dominic Strinati, Jim McGwigan, cuyas perspectivas teóricas guardan en común el lugar de *enunciación* como elemento fundamental de producción de su discurso: se sitúan en el centro del desarrollo económico y tecnológico. Tal peculiaridad no es sólo importante en lo que se refiere a la posibilidad de expansión del mismo discurso, sino, también, porque va a significar una determinada óptica para analizar el objeto de estudio que además posee ciertas características por situarse en ese centro. En general, estas posturas teóricas asumen de antemano la *noción integrada* entre *cultura popular-cultura comercial*, es decir, parecen no poder pensar una cultura popular fuera del circuito de lo comercial o lo que se ha llamado *cultura de masas*. Por lo tanto, hay una correspondencia entre cultura popular y cultura de masas, tal que la primera queda subsumida en la segunda.

Estos abordajes teóricos reubican su objeto, centrándolo en la tensión entre *resistencia y consumo, estatismo y movilidad, continuidad y renovación*. Se despliega en este gesto una posición política de la que en algún momento dan cuenta, y que es coincidente con el tipo de análisis que realizan. De ahí que se debería pensar que más allá de alguna suspicaz contradicción que se establezca con respecto al devenir teórico de los estudios culturales y las prácticas que realizan (ya que, en algunos casos, asumen la continuidad de éstos), lo que se observa, es una coherencia que han logrado construir a partir de la misma praxis analítica: la *fragmentación*. La fragmentación como método es lo que permite hacer un acercamiento interior del objeto, en una relación frente a un pu-

parentesco conceptual entre éstos y los conceptos elaborados por los estudiosos marxistas de otras disciplinas" (idem, p. 46). El *marxismo histórico* sería el terreno común para todas las prácticas marxistas. Su fuerza no derivaría de conceptos extraídos de una teoría independiente, sino de conceptos que "resisten mejor la prueba de la lógica histórica". Además, como conceptos históricos que son, deben ser tratados más como expectativas que como modelos.

Bajo esta mirada, la lucha de clases como motor de la historia se muestra inadecuada porque "supone dos entidades diferentes: la historia, que es inerte, un intrincado compuesto de partes; y un 'motor' (la lucha de clases) que se le ha aplicado, y que conduce las partes o las pone en movimiento" (idem, p. 148). Por el contrario, la lucha de clases es el proceso de la historia y la historia es su propio motor. En tal caso la *estructura* (que existe) debe ser entendida como "actuación estructural (límites y presiones) dentro de la formación social que permanece versátil en sus formas".

Finalmente hay que aclarar que E. P. Thompson no opone la historia, o la experiencia, a la teoría como se ha llegado a afirmar. Lo cierto es que no considera la teoría como *autosuficiente* como lo hace Althusser y, del mismo modo, no afirma la autosuficiencia de la disciplina histórica. Cree que el conocimiento histórico es producido por los historiadores que establecen un diálogo entre los conceptos y la evidencia. De todas maneras, ve a la historia como la "reina de las humanidades" si bien ha estado abierto al diálogo entre las ciencias sociales, sobre todo en aquello que tiene que ver con la interpretación de los hechos históricos.

El objetivo en este capítulo ha sido establecer una selección de trabajos hechos por los formadores de una tendencia intelectual marxista en Inglaterra, con el fin de dar cuenta de los objetos de estudio y la base teórica que sustenta sus análisis. Podemos ver cómo se pasa de la visión nostálgica de Hoggart al optimismo en la gran revolución de Williams; luego, el análisis sobre la comunicación de Stuart Hall y Williams, hasta llegar a los estudios históricos de E. P. Thompson, en fin, el espectro es muy amplio y rico. Los acerca, sin embargo, la continuidad y el interés por la propuesta marxista, la discusión sobre el trabajo de Althusser, la utilización del concepto de hegemonía de Gramsci y, por supuesto, la desconfianza con respecto al modelo clásico de base y superestructura. También puede verse que de la riqueza mencionada en sus hallazgos van a surgir diferentes variaciones cuando la teoría llegue a América.

blico que también se fragmenta (consumo diferenciado), pero no verticalmente como se pensaría desde el marxismo (diferenciación de clases), sino horizontalmente: el sujeto mismo se fragmenta, se despliega en diferentes actitudes-momentos frente al objeto. Semejante partición homologa las múltiples posibilidades que establece el mercado de la economía capitalista: afirma, por un lado, la capacidad de elección (principio constitutivo de un tipo de "libertad" tradicional que debe ser analizada) pero también, una segunda capacidad que tiene que ver con el uso del objeto (al que le compete un plus de libertad que será señalada en la mayoría de los casos como "resistencia" o "evasión"). Es que la fragmentación es el mecanismo que permite pasar de la heterogeneidad que los críticos de la cultura le otorgan a la alta cultura, a la heterogeneidad con que la audiencia haría uso de los productos culturales masivos y estandarizados.

Dos ejes se han tomado aquí para poder hacer una lectura al trabajo de estas perspectivas teóricas:

- 1) El modo en que evalúan, consideran y toman posición frente al devenir de los estudios culturales que establecen como objeto de estudio a la cultura de masas. ¿Cuál es el relato histórico que hacen de los productos culturales? ¿Qué retoman de los análisis realizados? ¿Qué cuestionan y qué dejan finalmente de lado? Posición que les da herramientas de análisis y los ubica no sólo teóricamente, sino, como hemos dicho, también políticamente.
- 2) El análisis concreto que realizan y la relación que establecen entre cultura popular y cultura de masas; pero que, por otro lado, también nos habla del objeto mismo en su conexión social: la diferencia entre una visión heterogénea u homogénea de los productos culturales.

Se distingue una distancia entre los que arman una historicidad que parece estar alejada de la escuela de Birmingham y aquellos que se inscriben dentro de esa línea a la que además van a sumarse otras corrientes de pensamiento europeo.

Los autistas

Su ubicación y posicionamiento se debe en primera instancia a las características que entienden como fundamentales de la *cultu-*

ra popular: integrada por artefactos (objetos y personas) y eventos (las actividades que rodean a los objetos y personas) que reflejan y forman los valores y creencias de la audiencia, por lo tanto, la cultura popular es comercial, frecuentemente imitativa y se inscribe en la vida cotidiana. Conscientes de esto plantean un devenir en los estudios de la cultura popular a partir de un enfrentamiento entre las posiciones *clasicista* y *modernista*.

La postura clasicista esta liderada por Ray Browne quien considera que la cultura popular ha existido desde los tiempos más remotos cuando ésta era simple, complejizándose luego con los medios de comunicación y modos de vida más desarrollados. Esta posición los habilita a examinar los modos de vida de la mayoría de las personas que se encuentran en el trasfondo de la historia, puesto que habría una continuidad a lo largo del tiempo en el modo en que se produce la cultura popular.

La postura modernista, cuyo máximo representante es Russell Nye, concibe a la cultura popular de origen reciente a partir de tres condiciones que halla en el siglo XVIII. En primer lugar, el crecimiento poblacional de las ciudades y las grandes concentraciones que provocó una destrucción de las tradiciones culturales y sembró la demanda de una nueva cultura que se correlacionó con la nueva situación. En segundo lugar, el acceso al dinero, a la educación y a un tiempo ocioso al alcance de los grandes grupos humanos que permitió que esa nueva cultura se autofinanciase. En tercer término, la revolución tecnológica a partir de los medios de comunicación que ayudó a que ésta se expandiera definitivamente. Estas tres condiciones permiten integrar los rasgos actuales de lo que entienden como cultura popular.

El término "cultura" también entra en disputa. Frente al problema de lo cultural hay dos posiciones, los llamados "críticos" y los "cámaras".

Los críticos, llamados así porque eran capaces de definir lo bueno y lo malo en términos de gusto, tanto como lo alto y lo bajo en términos de calidad, son los que veían el avance de la cultura popular como una amenaza y buscaban anticiparse para tomar de raíz el proceso. Aquí ponen como principal representante a Matew Arnold quien se inscribe dentro de la tradición crítica inglesa del siglo XIX. Los críticos son entonces aquellos capaces de buscar la verdad esencial en la cultura seleccionada de alta calidad.

Por el otro lado, los llamados cámaras –porque al igual que una cámara de filmación tratan de iluminar, describir y examinar un determinado producto cultural– son los que, con el auxilio de los

bargo, aun cuando haya habido un debate interesante entonces, es evidente que la mirada se hace a partir de los conflictos que se generaron en el siglo XX, desde el cambio de liderazgo de Inglaterra hacia los Estados Unidos, los vaivenes de las democracias —claramente definidas como gobiernos de masas— y los ascensos de los gobiernos totalitarios, fundamentalmente el nazismo en Alemania. Pero responden a la queja de los críticos respecto de la amenaza de la “americanización” de la cultura, y lo hacen de la manera más evidente: los nuevos productos culturales no son *bienes propiamente de consumo* sino que, identificados con el ascenso de la participación de las clases sin poder, permiten establecer, gracias a su ductilidad y circulación, la *práctica de resistencia* que se creía perdida justamente. En este debate, colocan como principales paradigmas teóricos para discutir a la Escuela de Frankfurt, el estructuralismo francés, la corriente marxista que toma como referente a Althusser y Gramsci, los estudios culturales ingleses (Williams, Hoggar, Hall), las perspectivas teóricas feministas y el posmodernismo.

Se pueden sintetizar sus observaciones respecto de los movimientos teóricos a partir de los siguientes puntos:

- Niegan la teoría que se exprese en términos degradantes³ respecto de la cultura popular actual, manteniendo una posición elitista respecto del arte. El elitismo, para ellos, además de arrogarse el derecho a determinar cuáles es el buen gusto, diluye el espectro y diversidad de la cultura popular, las tensiones y contradicciones: diferentes grupos harían usos igualmente diferentes. Tampoco esta teoría considera ni cuestiona que el gusto (alto o bajo) está social y culturalmente determinado; y en esto, también se olvida que no sólo la industria estandariza sino también los intelectuales cuando discriminan y homogeneizan. En definitiva, la teoría de la cultura de masas, por un lado, parece implicar un resentimiento de ciertos grupos de intelectuales frente a la aparición de consumidores y/o usuarios de tal cultura ligada a la democracia de masas; por otro lado, carece de un adecuada comprensión del cambio social y cultural: registra y ubica la aparición de dicha cultura pero falla al explicarla.

3. Estos críticos hacen referencia a los primeros críticos de fines del siglo XIX, que comenzaron a hablar de modo directo de “cultura de masas”.

avances de las ciencias sociales (sobre todo de la antropología y la arqueología), definen la cultura como todos los productos del trabajo humano que se pensó producir en una sociedad dada. Estos no establecen una evaluación de la cultura sino que simplemente tratan de definir “qué es”, “cómo funciona”, “qué nos dice sobre la sociedad que la produjo”:

Es claro que al querer apartarse de la clasificación jerarquizada de la cultura para darle un valor fundamental a la cultura popular se van a diferenciar de los “críticos” para aceptar abiertamente la visión de los “camaras”. En este punto hay que ver que esta opción es de fundamental importancia si se tiene en cuenta la génesis de sus posturas teóricas. Más allá de las objeciones que se les pueda hacer, los llamados “críticos” emergieron (sobre todo en el caso de Mathew Arnold)¹ a partir de un momento determinado del siglo XIX en el cual se percibió que los avances arrolladores del capitalismo estaban desintegrando la comunidad considerada con un pasado “orgánico”. La búsqueda de la reposición jerárquica de la cultura tenía implícita la crítica a la sociedad: había pues, que enseñar, expandir la alta cultura, frente a la pérdida del gusto producido de los avatares del proyecto industrial inglés.² Es así que optar por negar la definición de los críticos significa evitar el enfrentamiento contra la sociedad industrial, salvaguardando los productos que en ella se realizan. Ejemplo de esto son los trabajos de Jack Nachbar y Kevin Lause.

En cambio, otras posiciones incorporan a la historia de la teoría las corrientes de pensamiento europeo, aunque tienden a rechazar sus puntos de vista.

Los críticos de la crítica

Los críticos de la crítica parten de la problemática que se plantea entre la sociedad de masas constituida a partir del crecimiento de las ciudades, la industria y los medios masivos, y los productos que circulan en ella. Esta claro que dicha problemática tiene como contexto histórico el siglo XIX y como centro Inglaterra. Sin em-

1. Véase Arnold Mathew: *Selected Essays y Poesía y poetas ingleses*.
2. Al respecto, véase Terry Eagleton: “Ascenso de las letras inglesas”, en *Una introducción a la teoría literaria*.

- La Escuela de Frankfurt (a excepción de Benjamin) habría fallado en diferentes puntos respecto de su teoría de la cultura popular en cuanto producto de la "industria cultural". En primer lugar, su análisis del capitalismo parece encontrarse en una sociedad que ha descubierto el secreto de la estabilidad. Los teóricos de Frankfurt sostienen que no siempre las clases obreras se han visto confrontadas (implícita o explícitamente) con el capitalismo y, por otro lado, que el capitalismo es menos estable de lo que esta teoría piensa. En segundo lugar, los consumidores de productos parecerían estar alienados en una falsa necesidad. En fin —concluyen— la definición de las necesidades reales es más el resultado de preferencias ideológicas que el de un análisis social serio: se estaría tratando de dar cuenta del fracaso en materializarse el cambio del capitalismo al socialismo.
- El estructuralismo y la semiología de Francia también habrían tenido equívocos notables. Por un lado el estructuralismo de Lévi-Strauss está marcado por el idealismo y la simplificación puesto que la variedad y complejidad de los mitos son reducidos a la estructura mental y el pensamiento humano: niega el proceso material de producción donde las sociedades se reproducen y reproducen sus culturas y, con ello, la complejidad y la especificidad social e histórica de un fenómeno cultural. Por otro lado, Barthes no aclara por qué hemos de considerar válidas las interpretaciones que surgen en el seno de la semiología desde el momento en que se acepta la polisemia del signo. Tampoco aclara cómo diferenciar la denotación y la connotación, dado que todo signo, en definitiva, se produce en un contexto social y conlleva siempre alguna clase de interpretación. Además, ¿por qué debe la interpretación de los signos y los mitos ofrecida por la semiología ser aceptada si no se toma ninguna consideración respecto de la interpretación que hace su audiencia? La comprensión de la cultura de Barthes sólo es válida en la medida en que se niegue a los grupos que consumen esos signos.
- Las teorías provenientes del marxismo, fuera de la Escuela de Frankfurt, también se han mostrado incompetentes para ellos. Las que han seguido el marxismo clásico han caído en un determinismo económico que no permite analizar los fenómenos culturales autónomamente en su propia intensidad dentro de lo que pueden ser intereses enfrentados de

los bienes simbólicos. Los que se han guiado bajo la perspectiva de Althusser, dando una explicación finalmente funcionalista que observa los fenómenos sociales sólo a partir de sus consecuencias y nihilizando los conflictos internos que los producen, olvidan que una determinación totalizante ni siquiera deja espacio para hacer una teoría alternativa como la que se intenta esbozar: debería haber algo indeterminado para que se pueda decir que existe tal lucha de clases, afirman. La perspectiva de Gramsci, que parecería un avance importante, donde la hegemonía es la consecuencia de la lucha de clases pero en la cual continuamente favorece un lado de la lucha reinsertando las reglas de juego que beneficia a los sectores poderosos, nos devuelve por lo mismo, hacia una versión clásica de la ideología dominante. Lo que tal teoría niega es que el consentimiento con el orden prevaleciente no necesariamente surge porque las personas son adoctrinadas o forzadas a consentir: es posible que no puedan concebir, conscientemente, otro modo de organización social y acepten fatalmente el mundo tal como es. En definitiva, el desarrollo del análisis de la relación entre la cultura popular y los medios masivos de comunicación no puede proceder sobre la base de una teoría proveniente del marxismo, dado que éste, por su determinismo económico, es sociológicamente limitado cuando se unen factores económicos, culturales e ideológicos.

- El posmodernismo tampoco ha elaborado una teoría convincente respecto de los productos culturales. Por un lado, la idea de que los medios masivos construyen la realidad, exagera su verdadero alcance e importancia: también la familia y el trabajo la construyen, por ejemplo. Además, ¿a partir de qué base podemos darnos cuenta de que la realidad es construida? Si podemos distinguirla como tal es porque no hay tal dominio de los medios, piensan. Finalmente, discuten el planteo respecto de la caída de la diferencia entre arte y cultura popular. En el presente, dicha diferencia seguiría existiendo a tal punto que incluso lo que podría ser llamado cultura posmoderna se distingue de otros tipos de cultura. Además, mejor que dismantelar la jerarquía del gusto estético y cultural, el posmodernismo parece erigir una nueva.

Para estos críticos de la crítica (Dominic Strinati sería un ejemplo), el estudio de la cultura popular requiere un énfasis sobre los

mecanismos de producción de bienes culturales tanto por los que lo producen como por los que lo consumen. En definitiva, estudiar una forma específica de producción cultural significa reconsiderar los patrones de consumo: la forma en que lo hacen, las razones para hacerlo e incluso la dificultad para precisar tales patrones. Todo esto daría un importante y empírico problema. Se puede afirmar que estas teorías expuestas *terminan estrechando los marcos de análisis al objeto mismo y a su consumo (recepción)*,⁴ más allá de que puedan tener en cuenta una *perspectiva sociológica* (que a pesar de todo tiene como objetivo singularizar un fenómeno antes que extenderse hacia una apertura para una crítica social). Frente a esto, una posición más conciliadora y que retoma las teorías puntualizadas, aunque traduciéndonolas hacia su propio interés, es la de John Fiske (1985).

Los eclécticos

Fiske retoma de las corrientes europeas una serie de conceptos y métodos que provienen del marxismo de Gramsci, la semiología, el estructuralismo, los estudios culturales ingleses e, incluso, del postestructuralismo. Se mezclan en su trabajo:⁵

- La noción de hegemonía y resistencia para definir lo popular: la hegemonía sólo es posible por la resistencia. Así, estos recursos (televisión, etc.) deben llevar contradicciónmente líneas de fuerza que son tomadas de modo distinto por la gente ubicada en diferente lugar social. Esto los convierte en populares.
- La propiedad conflictiva de la cultura popular unida a la noción de placer: la cultura popular es una cultura en conflicto. Implica una lucha para producir significados sociales que están en el interés de los subordinados. En esta lucha se produce placer, que es siempre social y político.
- La polisemia de los textos, que permiten el uso de éstos y con ello, la práctica revolucionaria: el poder básico en el ca-

4. Esta posición teórica presenta una tendencia a acentuar el polo de la recepción y por eso discute las perspectivas que privilegian las determinaciones de la producción.

5. Se presenta aquí sólo una síntesis de lo expuesto por Fiske.

- La distinción entre el grupo de poder y la gente común que permite visualizar su oposición: el bloque de poder consiste de una relativa unidad, estabilidad de fuerzas sociales (económicas, legales, morales, estéticas). Por otro lado la gente es un conjunto disperso y diverso de alianzas sociales constantemente formadas y reformadas. La relación entre ambos es de conflicto y confrontación; las fuerzas hegemónicas de la homogeneidad siempre encuentran resistencia por parte de la heterogeneidad.
- Retoma de los análisis de Lévi-Strauss elementos que le permiten clasificar las conductas de las personas frente a un determinado evento cultural como también conceptos respecto de las prácticas sociales, la norma y el disciplinamiento en Foucault. De igual manera extrae herramientas del trabajo de Foucault respecto del discurso como también la metodología genealógica para investigar la construcción de la historia en la noticia a partir de los medios masivos.

Fiske, entonces, mezcla, *combina distintas teorías* en función de su análisis, pero dado que todo desemboca en la noción de *resistencia o evasión* como práctica liberadora del consumidor, su trabajo ha tenido diferentes reacciones. La más fuerte aquí ha sido la de Jim McGuigan (1992). Este señala que para Fiske los textos mercancia nunca son, por virtud de subordinación social, compatibles con una clase de dominación.⁶ Entonces, Fiske hace que la

6. Hace referencia a la afirmación de Fiske: "la cultura popular es formada siempre en reacción para, y nunca parte de las fuerzas de dominación" (McGuigan, 1992).

apertura entre cultura popular y cultura de masas sea finalmente cerrada sin ninguna tensión residual, que la relación entre estudios culturales y política económica sea borrada, y finalmente termina combinando implícitamente la búsqueda del placer con el *laissez-faire* económico.

En resumen, Fiske se hace acreedor de una acusación que en realidad McGuigan extiende a todos los populistas: niegan el macroproceso de la política económica, no consideran la *relación entre la cultura diaria de la gente con las poderosas fuerzas* que van más allá de lo inmediato y se vuelven cómplices del concepto liberal de "la soberanía del consumidor".

Por el contrario, Strinati hace una defensa de Fiske como portador de una reacción contra las teorías elitistas. Fiske, entonces, es un correctivo que vuelve a poner como eje de su análisis a la audiencia que, como ya se ha dicho, es el elemento actuante principal en la cultura popular para esta perspectiva. También como correctivo frente a las "exageraciones" de la crítica que equipara cultura popular con cultura de masas parece ubicarse Herbert J. Gans (1974), quien niega la homogeneidad, caída de nivel, tendencia al totalitarismo, estandarización, límites y perjuicios de la cultura popular como cultura de masas y los efectos nocivos de los medios masivos de comunicación. En vez de acusarlos de los conflictos actuales (violencia, gregarismos, etc.), considera que habría que *focalizar las condiciones de vida* de las personas que son más determinantes y las instituciones que han sido más duraderas, incluso ante los mismos medios, como la familia y el trabajo, entre otras.

Gans establece una doble procedencia en la génesis de esta crítica que es, de alguna manera, coincidente con Strinati: por un lado la crítica es un pretexto para propagar un modo ideal de vida guiada por los dictados humanistas de la alta cultura, donde se toman como valores la autonomía personal, la creatividad individual y el rechazo de las normas de grupo. Por otro lado, la crítica es un instrumento para la restauración de un orden elitista por los creadores de alta cultura que no se sienten cómodos con las tendencias acerca de la democracia cultural que existe en la sociedad moderna.

En este sentido, la antigua separación entre el *folklore* y la *alta cultura* benefició a los creadores de esta última, puesto que la primera se encontraba aislada y reducida. Así, desde esta perspectiva, el folklore se convirtió en mercancía y pasó a ser parte de la cultura de masas. Cuando se producen los cambios tecnológicos y económicos, se rompe el monopolio de la alta cultura, y los creadores

de ésta tuvieron que compartir su posición en el mercado con la cultura comercial y popular. Por lo tanto se vieron humillados y subordinados, y conformaron así una ideología del resentimiento que se expresaría en su crítica a la cultura de masas. Fiske escapa del resentimiento de los críticos de la cultura (aunque Gans no lo cita), haciendo uso de las teorías de éstos y revalorando la cultura popular en tanto potencial de uso de la respectiva audiencia.

Estas perspectivas se presentan aquí en relación con su posición frente a las teorías europeas. Se han esbozado de manera muy simple algunos acuerdos y diferencias para considerar cuáles son los puntos centrales de discusión. No obstante, habría que afirmar que, en general, hay un acuerdo en aceptar al mercado como un elemento importante dentro de la producción de bienes culturales, pero no como *determinante funcional de las ideologías* que se reproducen a partir de las necesidades del mismo. Con esto, aparece una clara posición política que debería destacarse: entre la conformidad y la reforma.

Al menos toman distancia de términos como "revolución" o la localizan en el lugar de un microespacio, a través del tiempo en un sentido progresivo, evolutivamente, lo que en definitiva nos llevaría, desde otro punto de vista, al concepto de reforma. En este sentido, Fiske parece ser el más extremo.

Las posiciones en acción

Son éstos algunos de los análisis concretos de la cultura popular devenida en cultura de masas, según las posiciones teóricas desarrolladas, que permitirán ver cómo se traslada efectivamente la teoría al método. En este caso se trata de los trabajos reunidos por Kevin Lause y Jack Nachbar, y los de John Fiske, donde se manifiesta una evidente diferencia en el uso de los conceptos teóricos.

Si, por un lado, Fiske utiliza el arsenal de las teorías europeas, los analistas Lause y Nachbar, por el contrario, arman su propio sistema. Tal sistema consiste en un edificio construido, en una *estructura de relaciones simbólicas y materiales*, que es definido como "la casa de la cultura popular". Los estratos o pisos comprenden los elementos que van desde los visibles en la parte superior, utilizados en la vida diaria de la gente, hasta aquellos que se encuentran en un nivel muy profundo y que implican los cimientos de la casa. Compondrían, entonces, la base de la casa o pensamiento cultural, el conjunto de creencias, mitos y valores que determinan a toda

la estructura influyendo sobre la vida diaria y que no pueden ser vistos por sí mismos sino que se presentan en el estrato superior, por detrás de los héroes, los iconos, las celebridades, los estereotipos, etc. Este segundo nivel es el llamado "piso de los artefactos", conformado tanto por objetos como por personas. Estos artefactos aparecen en determinados espacios, situaciones y proyectos que es el lugar natural del arte y de la ritualidad. Pero dado que poseen una organización y son por sí mismos limitados, están constituidos por cierta fórmula consensuada por la sociedad.

Un modo de penetrar en el estudio de la cultura popular bajo este sistema es observando la compleja naturaleza de la interacción de sus componentes, que es lo que hace Lause al observar las películas americanas más famosas (Lause, 1988). Por un lado, cuánto hay de cambio entre una película y otra en diferentes períodos; por otro, cuánto hay de continuidad que pueda expresar o dar cuenta de aquello que se establece como permanente.

Estas películas se presentan como profundamente comerciales, sin intención de iluminar, educar o cambiar a su audiencia. Por el contrario, su interés se sitúa en congregar la mayor cantidad de personas, para lo cual se hacen todos los estudios de mercado posibles. Este es un importante elemento porque gracias a esa dependencia de la producción a su audiencia se puede hablar de que las películas terminan reflejando la idiosincrasia o pensamiento popular. También se tiene en cuenta su carácter imitativo, la capacidad de establecer secuelas, de mantener una misma forma alternando personajes y ambientes con un claro balance entre lo viejo y lo nuevo (bien puede ser esto una de sus más importantes cualidades no observadas). Finalmente son escapistas, lo que las hacen muy importantes para ordenar el mundo "real" a través de una irrupción en el mundo imaginario; al igual que anteriormente lo hacía la religión, permiten juzgar el mundo "real" estableciendo una tabla de valores para adecuar conductas y juzgarlas.

Habiendo aceptado todo esto es fácil ver, para Lause, que las creencias y valores subyacentes son las siguientes:

1. *La libertad individual.* Los Estados Unidos nacieron de una rebelión contra las restricciones al derecho individual que tiene como principio determinar sus propios destinos a través de sus elecciones y acciones. Esto está presente en los filmes y también se traslada a rasgos personales de los artistas en sus papeles, en cuanto portadores y defensores de la li-

bertad individual, que a su vez la trasladan más allá de su actuación, en la vida real.

2. *La tecnología como protector y salvador.* Los inventores estadounidenses son grandes héroes. Pero este inventor-héroe para ser tal tiene que aplicar sus ideas para desarrollar una tecnología que sea usada a su vez para promover y proteger valores estadounidenses. La estima que finalmente tienen los estadounidenses a la tecnología no es por lo que es, sino por lo que hace.

3. *La violencia como medio de obtener justicia fuera de la Ley.* Los estadounidenses juran por la ley pero también tienen una gran desconfianza de ésta. La ley sería algo similar a la tecnología. Es una bella idea sólo si es un medio para obtener justicia. De lo contrario, por lo que reflejan estas películas, el público aplaude la violencia individual o incluso grupal. Esto mostraría que incluso un producto comercial conlleva elementos críticos contra el sistema social, que promueve límites a éste.

4. *La juventud.* Es el mejor período de la vida, y la infancia, en particular, es un tiempo especial en el que las necesidades deben ser protegidas y preservadas. Esto implica la identidad misma de la nación. Los estadounidenses se han percibido como una nación joven y, por lo mismo, se ven como inocentes, enérgicos, optimistas, llenos de buenas intenciones e idealistas. De allí es que se pueden perdonar ciertos excesos de juventud y se preservan a sí mismos como potencial futuro. Todo esto está claro incluso en cada uno de los puntos anteriores; pero también, en la necesidad de encontrar un "final feliz" en las películas, donde la amenaza de la libertad es clausurada y la comunidad restaurada.

Así, entonces, la cultura de masas vende sueños e imita sus propios sucesos, pero sus significados yacen debajo, en la "profundidad" de los valores y creencias de lo popular, promoviendo una identidad social que el circuito comercial no hace sino interpretar y retraducir a mercancía.

Otro modo concreto de estudiar la cultura popular es intentar de descubrir la libertad potencial de la audiencia, lo que implica para esta corriente dar cuenta de la multiplicidad de sentidos que se mueven en una sociedad. Entonces, cualquier producto expuesto (un aviso, por ejemplo) genera un conjunto de respuestas no esperables.

Al respecto, Mark Crispin Miller analiza los *avisos publicitarios* en conjunto con otros productos de la cultura de masas y obtiene conclusiones que determinan un gran espectro de posibilidades de conductas por parte de la audiencia. Finalmente, Miller mostraría que hay dos lados evidentes al hacer el análisis de un evento o producto cultural: un lado que refleja los deseos y necesidades; y otro, un registro oculto, los deseos y necesidades no esperables que se disparan a partir del primero.

También se pueden analizar los estereotipos en tanto éstos son una estandarizada concepción o imagen común de un específico grupo de personas u objetos que obligan a un simple patrón asignando un número de características limitadas. Son, en definitiva, una expresión directa de valores y creencias.

Lo curioso es el valor que les otorga este abordaje teórico. Valor que está ligado a los usos de éste:

- a. Como función natural del pensamiento cultural humano, lo que los hace moralmente neutrales en sí mismos. Lo que puede no ser neutral son las consecuencias que provocan al realizar clasificaciones, que pueden ser asumidas de modo inconsciente.
- b. Como provocadores de contra-estereotipos. En todo estereotipo subyace un contra-estereotipo que puede ser demandado para reemplazar u oponer al primero. De todas maneras son de débil calidad, puesto que son llamados únicamente como correctivos superficiales y poseen, no obstante, una visión simplificada. Por eso es que los estereotipos son tan difíciles de cambiar.
- c. Como caracteres convencionales utilizados en el arte popular, donde el productor se permite el lujo de no tener que explayarse explicando motivaciones menores de un elemento en su obra.

En definitiva, los *estereotipos* incitan a las personas para internalizar una imagen cultural como su meta: una tarea fundamental para la cultura y el orden social, pero que resulta perjudicial si los individuos se forman únicamente a partir de ese "modo estrecho".

Lo importante de todos los análisis que se hacen desde esta perspectiva es que siempre intentan llegar por diferentes vías, no tanto a la capacidad de opción de la audiencia o el poder de determinación de ésta sobre los productos que les ofrecen, elementos

que aceptan como principio, sino a descubrir las "facetas ocultas" de un conjunto de conductas que pueden ser definidas como identidad social: "la cultura popular nos dice lo que somos ahora, lo que hemos sido y el lugar en donde los dos aspectos se superponen, lo que podemos ser" (Nachbar y Lause, 1988). Es decir, se llega a la cultura popular a través de una hermenéutica sobre la cultura de masas.

Ahora bien, cómo es que por un lado la audiencia es capaz de elegir libremente los productos que se le presentan y por el otro sólo toma aquello que es más cercano a sus creencias y valores, o que está ligado a éstos. Y considerando esto, ¿qué lugar viene a ocupar el análisis que realizan? ¿Se trata de establecer líneas de determinación o principios constitutivos de libertad? Parecen estar basados en una paradoja puesto que en el momento que sostienen lo segundo, comienzan a aplicar analíticamente lo primero.

Por otro lado, también es cuestionable la *concepción unívoca y homogénea de la cultura popular* como aquello que rodea a todas las personas, dado que está presente en la vida cotidiana de cada uno de ellos. En este punto falla la idea de no considerar que la vida cotidiana no es justamente la misma para todos los individuos y aunque dos individuos socialmente diferentes puedan compartir un mismo producto cultural no significa que posean el mismo registro de éste, la misma capacidad de uso, etc. Por lo tanto, se observa que se hace un uso diferenciado de la fragmentación en tanto se fraccionan los objetos, los alcances, los usos, el consumo, la producción; pero no se fragmentan las clases, los registros, la relación de los individuos en conexión con otros objetos fuera de la cultura de masas; lo que lleva a pensar que se acepta de modo enfático un tipo de sociedad que funciona de modo neutral, estable,⁷ ilimitado, sobre una estructura profunda determinante y constituyente. En ese espacio, la libertad tiene un estrecho margen.

John Fiske (1985) realiza otro tipo de análisis partiendo de la base de que la cultura popular está, ante todo, en *proceso dinámico* que no puede ser identificado en un determinado producto o evento (diferencia fundamental con los anteriores). Por el contrario, a partir de estos productos se activan significados en relación social, que emergen de un uso alternativo hecho por aquellos que están marginados de los bloques de determinación y que tienen como principales herra-

7. Sistemáticamente mencionan la necesidad de la cultura de masas y, por lo tanto, de la cultura popular, como instrumento importante para la construcción del statu quo.

mientas, según ya lo hemos adelantado, la evasión o la resistencia. Entre la pretensión de estabilidad homogeneizante desde "arriba" coexiste de modo conflictivo la desestabilización provocada desde "abajo" a través del conjunto de alianzas sociales que vuelven heterogénea la unidad de los productos de la cultura de masas. Ahora bien, qué es lo que permite que estos mecanismos se activen. Lo que se busca es lo que puede llamarse "categoría anómala": una categoría que no puede ser totalmente definida en alguna de las oposiciones binarias con que una sociedad se ordena y organiza.

Presentamos a continuación algunos trabajos de Fiske sintetizados a modo de ejemplo.

- Al analizar las playas (véase "Reading the beach", en Fiske, 1985), Fiske entiende que la gente las usa para buscar ciertas claves de significado que ayuden luego en la vida cotidiana. Esto se debe a que se ubican en una categoría anómala entre la tierra que implica la civilización y la ciudad, y el mar (que aparece representando la naturaleza). En la playa convergen elementos de ambos lados. Desde la cultura de la ciudad devienen las normas de disciplinamiento, el control, la seguridad, los significados, la ideología. Desde el mar, en cuanto a naturaleza, deviene el cuerpo, la sensación física, los significantes, el placer, la anarquía y el peligro. A su vez, la playa al estar igualmente fragmentada, permite un ingreso discriminado por parte de los individuos hacia una zona u otra (más cerca del mar o de la tierra), lo cual los convierte en usuarios activos de ella. Pero más allá del poder de uso, aparecen ciertas prácticas que por sus características bien pueden ser pensadas como subversivas, dado que ponen en su centro el acercamiento a la naturaleza, como los surfistas, su propaganda, la artesanía individual de sus elementos, su lenguaje, etc. Al analizar a Madonna (véase "Madonna", en Fiske, 1985) busca concentrarse en su imagen, la personalidad expuesta, las palabras y sus temas. Justamente esta imagen es la categoría anómala por donde se vislumbran tanto significaciones de poder como significados que conectan con la experiencia social de los individuos participantes. Allí es donde se produciría la lucha semiótica entre las fuerzas de control patriarcal y la resistencia femenina. Más que significantes, la imagen es un conjunto integral de significantes que son rellenos a partir de la apropiación misma que hacen

sus seguidores. Por un lado, Madonna permite a sus *fans* una reubicación del principio del placer sexual en la medida en que modifica sus lugares comunes; por otro, y más importante, al combinar en sí misma el cruce de las oposiciones virgen-prostituta o ángel-diablo las desestabiliza, las expone, les otorga relieve en la misma medida en que se permite ejercer el placer en el encuentro. Incluso y con ello, los parodia. Gracias a la posibilidad de poder construir este espacio, esta categoría anómala, Madonna arranca a los productos del capitalismo de su original contexto y los recicla: con la liberación de los significantes se libera también al usuario, permitiendo que éste ejerza algún control dentro del proceso cultural de producción de sentido.

- Se puede centrar igualmente la categoría anómala en los videos de la música contemporánea (véase "Romancing the Rock", en Fiske, 1985), dado que por su estructura requieren del televidente una serie de competencias, al tiempo que por su fraccionamiento exigen una participación activa para organizar su narrativa. Aquí convergen distintos elementos que permiten su carácter subversivo. Uno de ellos es la dominancia de la fantasía por sobre la representación, en cuanto es una herramienta política que produce resistencia de sentido al evitar las determinaciones convencionales sobre los referentes. Otro, y conectado fuertemente con el anterior, es el placer que se pone de relieve justamente al incorporar el poder inherente de cambiar los significados y jugar con ellos.

- Las noticias e informativos (véase "News, History, and Undisciplined Events", en Fiske, 1985) también manifiestan tensiones dado que en ellos, según Fiske, se producen dos dimensiones en la lucha por el poder saber. La primera es el control de lo real, reducir la realidad en conocimiento. La segunda es para tener esta discursiva realidad construida y aceptada como verdadera. Entre ambas y gracias a éstas, el placer. Saber, poder y placer formarían juntos las líneas de fuerza por las cuales el individuo se gobierna. Habría placer al ejercer el poder; habría, por un lado, el placer envuelto en poder para producir saber, pero también está el placer de resistir, el placer de saber la turbulencia, el caos de los eventos. Entonces, el placer es un placer de una doble voz, puesto que tiende no únicamente a la producción de un saber-verdad, sino también al reconocimiento de que este

saber-verdad es una sojuzgada verdad jugando a resistir. Así, los individuos de una sociedad gobernada encuentran placer al participar del poder producir el saber que gobierna y, además, como gobernados, disciplinados, encuentran placer al resistir el poder en la producción de saberes respecto del mundo.

El uso de la categoría de "anomalía" le permite a Fiske encontrar las formas en que se puede localizar la *participación activa* de la audiencia de la cultura de masas. Esta categoría es la que debe tener un determinado producto para que pueda ser pensado como dentro de la cultura popular.

A pesar de lo productivo que pueda ser este trabajo, esta perspectiva no queda exenta de *críticas*. McGuigan (1992) señala una premeditada vocación demagógica de Fiske afirmando que comenzó a valorar la producción cultural de Madonna luego de que los grupos feministas empezaron a solidarizarse con ella; lo cual más que una visión teórica, sería un impulso populista. También sostiene que Fiske hace uso de la etnografía, la sociología y la semiótica en sus análisis pero que los significados a los que hace referencia se encuentran descontextualizados y aislados de coordenadas espacio-temporales. Finalmente, Fiske hace un encuentro entre consumidor y mercancía, lector y texto, con una amplia definición de "texto" tomada del posestructuralismo para homologar la "semiótica democrática" con la "soberanía del consumidor".

Ciertamente, Fiske utiliza de modo poco dogmático, las categorías teóricas para hacerlas operativas para su investigación. Esto, en realidad, no debería sorprender dado que, después de todo, es lo que sostiene en su teoría de la cultura popular. La cuestión es que conceptos que no pertenecen a este ámbito se vuelven resistentes a ese uso. Resulta pertinente acordar con McGuigan cuando señala en Fiske la celebración del mercado, el consumo y, en definitiva, la mecánica integral del "capitalismo patriarcal", que es el promotor de esos productos culturales.

Efectivamente, sin ese sistema no puede pensarse el tipo de objetos, textos, eventos, que esta postura teórica entiende como revolucionarios en sí mismos. En este punto también es cierto que "la apertura entre cultura popular y cultura de masas es finalmente cerrada sin ninguna tensión residual" (McGuigan, 1992). Y el sustrato de cultura popular que es marcada con la expresión de lo anómalo queda circunscrita en la cultura de masas y su lógica de la mercancía.

Bajo la mirada histórica

Raymond Williams ([1989], 1997) hace una reflexión interesante respecto de la institucionalización de los estudios culturales que también podría aplicarse a estos abordajes teóricos. Por un lado, señala que sembraron un conjunto de especialistas integrados en departamentos dispuestos a defender la pertinencia de éstos. Por otro, que permitieron un incremento tecnológico en los medios y modos de análisis. Esto parece deberse al éxito del proyecto. Sin embargo, dice, no debería olvidarse que en términos generales implicó un tipo de análisis que "quería cambiar el desarrollo real de la sociedad". Y esto significaba que en las *formaciones discursivas* que posibilitaban el proyecto se encontraba el público que fuera de la academia replanteaba constantemente los marcos del discurso a partir de su constante intervención y producción. Así, los estudios culturales son más que un estudio sociológico de medios de comunicación.

Visto de este modo, se puede observar que las perspectivas teóricas presentadas, al margen de una celebración de la cultura de masas adscripta a una persistencia no cuestionada del mercado, son construcciones analíticas sobre ciertos objetos definidos como tales a partir de una mirada académica que instala, en definitiva, una distancia entre crítica, objeto, uso y audiencia. Distancia que exhibe consistentemente el uso de un poder crítico unidireccional. Lo que resulta fundamental, a partir del planteo de Raymond Williams, es la falta de integrantes que en un marco más extenso —no académico si se quiere— se permitían elaborar la crítica de las condiciones en que se producían esos productos culturales e, incluso, la crítica y la teoría misma. Ese elemento constituyente es lo que aparece como carencia. Parece que cada uno ha retornado a su lugar de origen, a ocupar su antigua morada histórica.

Tercera parte

EL ESCENARIO CAMBIA LA MIRADA:
ALGUNOS ANÁLISIS DE LO POPULAR
Y LO MASIVO EN LATINOAMÉRICA

Lo popular a través del tamiz de la transculturación

El texto de Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), se propuso pensar la cuestión de *la diferencia y el choque de culturas* y marcó un hito en nuestro continente en cuanto a los estudios de aquellos *procesos culturales* que hoy –a partir de los trabajos de García Canclini– llamamos procesos de hibridación. En cierto modo, los trabajos de Rama representan una reacción contra una corriente paternalista como lo fue el indigenismo en todas sus manifestaciones.

En los años setenta, cuando comenzaron a aparecer en forma aislada los ensayos que en la actualidad conforman la casi totalidad del libro, la elección de los textos literarios (Arguedas, Rulfo) que confluyen en el armado del objeto constituyó una mirada sobre una zona no prestigiada, sin el lujo técnico de los textos del *boom*; toda una operación de recepción y colocación crítica.

En este sentido, la vehemencia y el entusiasmo con que analiza su objeto torna al trabajo, por momentos, excesivamente reiterativo, tal vez porque los textos que componen el libro fueron publicados antes en forma de artículos en diversos medios y sólo la última parte fue escrita para la publicación en forma de libro. También puede haber influido una notoria adhesión al *relativismo cultural*, deudor de la antropología estructural –aspecto que luego analizaremos–.

El aporte sin duda más original de este texto es el hecho de haber concretado en un estudio detallado los modos en que trabaja la *transculturación*, es decir, haber llevado a la práctica crítica misma el concepto creado por Fernando Ortiz. Fenómenos de choque, dominación, resistencia, negociación y cambio cultural

—que antes eran pobremente captados con el concepto (mecánico y falto de dialéctica) de aculturación—, luego de *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*, serán plausibles de ser considerados en forma más sutil, más estricta y menos rígida. Es más, es probable que solo a partir del concepto de transculturación pueda hablarse de conflicto, de resistencia y de negociación en los términos en que los plantea Rama.

La operación de Rama consiste en haber hecho funcionar el concepto en el campo de la literatura; en haber, si se quiere, probado su operatividad, adoptándolo, también, como un programa deseable para la literatura latinoamericana. Rama encontró este programa esbozado claramente en Arguedas, quien, aún sin plantearlo en estos términos, propuso un modo de análisis sutil y penetrante que le permitió cuestionar el concepto de aculturación.

Recorte y armado del objeto

La entusiasta adhesión a la narrativa que el mismo Rama denominaba *transculturadora* no lo transforma en un americanista ciego. Antes bien, Rama insiste en que es imposible soslayar la modernidad y los cambios que ésta trae aparejados. Y para señalar su itinerario hace una historización y contextualización de los movimientos literarios en América latina (criollismo, regionalismo, indigenismo, negritismo, vanguardismo urbano, cosmopolitismo, narrativa social). También realiza, en forma paralela, un análisis del *impacto de la modernización* a partir de las transformaciones en las técnicas y en las estructuras literarias.

En este trabajo, si bien prima el enfoque socioeconómico, Rama deja entrever los peligros que podría traer aparejada una transposición mecánica de los fenómenos ocurridos en el nivel social a los hechos literarios y culturales en general. En el análisis de estos movimientos, señala la justa valoración y la crítica de los límites que conllevó el regionalismo, marcado por la antropología de Franz Boas. Al respecto, expresa una visión no conservadora del regionalismo, que sabe apreciar sus aportes y sus objetivos pero que puede emplear la ironía cuando este movimiento se encierra en sus propios límites y hace más hincapié en el contenido folclórico de los textos que lo representan que en el trabajo estético propiamente dicho, que, para el regionalismo, siempre queda relegado a un segundo plano, subordinado al mensaje que se quiere transmitir.

El concepto de transculturación

Resulta de particular importancia recordar que Rama instala la *cuestión cultural* como centro de la problemática, en el marco de un modo de análisis sociológico y económico, que parece deberle mucho a Arnold Hauser, quien —según Rama— hubiera aprobado los enfoques de Arguedas como crítico de la cultura. Más específicamente, Rama logra focalizar la cuestión de la consideración de *las nacionalidades como conglomerado cultural*. La preeminencia de la cuestión cultural postulada por Rama es posible gracias al aporte del estructuralismo, en particular, de la antropología de Lévi-Strauss, pero también a los trabajos de Benveniste y de Barthes. Estas líneas teóricas le permiten, por un lado, contar con un instrumental de análisis preciso en lo que hace a las categorías literarias, y, por otro, una interpretación sumamente funcional para su proyecto, en lo relativo a la consideración de materiales provenientes de las culturas indígenas, concretamente, el mito.

En oposición al estático y unidireccional concepto de *aculturación*, Rama propone el de *transculturación*, que toma de Fernando Ortiz. Para definir este concepto, Rama cuenta, fundadamente, con tres elementos: la misma obra de Ortiz, la obra polifacética de Arguedas (crítico de arte, etnólogo, novelista, profesor) y la antropología estructural de Lévi-Strauss. En realidad, además de Arguedas, él considera que otros novelistas realizan también el proyecto transculturador (Rufo, Guimarães Rosa), pero ninguno definió tan claramente como él (en sus trabajos de etnología) un programa de acción paralelo y justificador, en gran medida, de sus ficciones. En este sentido, Arguedas es el exponente del autor que Rama llama productor, probablemente influido por una lectura temprana de Walter Benjamin (a la que no hace mención). Puede pensarse que no hay, en realidad, un pasaje de la teoría (Lévi-Strauss) a la literatura, sino una mutua iluminación e interdependencia crítica. Aquí, sin embargo, tal vez es posible encontrar un límite a la reflexión de Rama, ya que muchas veces utiliza, como confirmación de sus afirmaciones, declaraciones o escritos de Arguedas que tornan el trabajo un tanto tautológico y hasta reiterativo. Resulta difícil saber cuál fue la génesis del trabajo: si probar el funcionamiento del concepto de transculturación en textos literarios o interrogarse acerca de en qué reside la singularidad de obras como la de Arguedas.

Desde la perspectiva del *estudio de la problemática de lo popular*, es interesante indagar los *mecanismos transculturadores* señalados por Rama, a fin de determinar cuál es su concepción de lo popular. La transculturación es para Rama un proceso por el cual una cultura entra en contacto con otra (con la que generalmente se dan condiciones de desigualdad respecto de su poder de dominio y de su grado de desarrollo). Y en este contacto, que no excluye el conflicto, la cultura dominada entra en un proceso de cambio en el que se incorporan elementos de la otra cultura, pero también se preservan, aunque transformados, importantes fragmentos de la propia tradición, que, de otro modo, se perderían —como de hecho Rama señala que ocurre en las comunidades cerradas o aisladas geográficamente, las cuales, al no mantener contacto con la modernización que va inevitablemente imponiéndose, concluyen autoasfixiándose y desapareciendo—.

Los elementos de la *tradición propia* se conservan, justamente, porque se les ha permitido exponerse a la transformación que supone enfrentarse a una cultura-otra. Es más, el contacto con la *otra cultura* permite reparar en aspectos de la tradición a los que antes no se había prestado atención, pero que a la luz de los nuevos procesos y en el contacto con otra cultura, que en general es la dominante, emergen valores que pueden oponer resistencia al dominio. Aquí reside la faceta interactiva de la cultura dominante: provocar fenómenos de *resistencia*. La plasticidad cultural —una suerte de arte combinatoria—, la pérdida, el redescubrimiento, la incorporación de lo nuevo o lo diferente son algunos de los mecanismos más importantes de este proceso, en el que son centrales fenómenos como la dominación, la negociación y la resistencia. Rama destaca, también, la felicidad expresiva y el perspectivismo latinoamericano de la invención de Ortiz.

La tradición y, dentro de ésta, el mito son los elementos centrales para caracterizar lo que Rama señala como los elementos de lo popular; popular más bien asociado a subalternidad (aunque Rama no usa el término) que a prácticas o valores que se opondrían a otros, estos últimos cultos. Aquí hay que aclarar que no postula una comprensión purista o arcaizante de los fenómenos estudiados, sino que, más bien, se muestra nítidamente partidario de los procesos de mezcla, de los que son exponentes las actuales culturas mestizas.

Sin embargo, hay que señalar que, por un lado, Rama parece descansar en una teoría de la mímesis por la cual es posible la representación de lo real; por el otro —a diferencia de estudios que

ven la existencia de lo popular justamente en el gesto de la supresión—, Rama trabaja con una hipótesis más optimista en la que por la vía del conflicto cultural y de la negociación es posible tramitar una transposición creativa por la cual ni una ni otra cultura permanecen iguales, pero se logran preservar muchos valores y prácticas de la cultura más débil que, de otro modo, se perderían irremediablemente.

En el plano de la obra literaria propiamente dicha, la transculturación opera, básicamente, sobre tres ejes: la *lengua*, las *estructuras narrativas* y la *cosmovisión de la obra*. Un problema que puede suscitar el concepto es que se traslade el proceso cultural a la literatura, peligro en el que Rama cae por momentos, a pesar de haberlo criticado él mismo.

En lo referente a lo popular hay que volver a destacar que la oposición no está planteada en términos de *culto/popular*, sino más bien de *modernización/popular-nacional-indígena*.

Una nueva visión del mito

Como otros tantos productos que ha dado el irracionalismo de principios de siglo —tan denostado por Lukács—, la revalorización del mito desde distintos enfoques teóricos (Cassirer, Lévy-Bruhl, Dumezil, Eliade, Frazer, Freud, Taylor, etc.) ha redimensionado los estudios sobre las culturas llamadas “primitivas”. En el momento de la producción de Rama nos encontramos en pleno auge de la recepción de Lévi-Strauss, al menos en América latina. Así, en el texto que analizamos se puede ver claramente la suscripción de Rama a estas teorizaciones, sobre todo en lo referente al mito, al cual define a partir de citas textuales, hoy paradigmáticas del pensamiento del antropólogo.

Aquí hay que hacer un *excursus* para referirnos al particular perspectivismo de Rama, quien convoca saberes de diversas procedencias para encarar su trabajo: además de los teóricos estructuralistas ya citados, hay un enfoque socioeconómico que bien podría emparentarse con Hauser, pero también conceptos tomados de Lukács, Adorno y Horkheimer.

Interesa detenerse particularmente en una marca de la antropología estructural que puede leerse en su trabajo. Se trata del *relativismo cultural*, que partiendo de la no jerarquización entre el pensamiento mítico y el científico y retomando principios igualitarios de la modernidad, en el caso de Rama cae por momen-

tos en un optimismo algo exaltado ante la posibilidad de pervivencia de las culturas mestizas, es decir, ante la posibilidad de misma de la transculturación.

Este optimismo parte también de una concepción de la mimesis que podríamos llamar realista: la posibilidad de representar un real de cuya asibilidad no se duda. En cierto modo, aquello que Rama señala acerca de Arguedas (la correspondencia palabra/cosa) sucede con el mismo. De esta concepción de la mimesis, se desprende que Rama no ponga nunca en cuestión la seguridad que tiene respecto de qué es lo que pertenece a lo popular, que estará siempre ligado al pensamiento mítico:

Este repliegue restablece un contacto fecundo con las fuentes vivas que son las inextinguibles de la invención mítica en todas las sociedades humanas, pero aún más alertas en las comunidades rurales. Se redescubren las energías embriadas por los sistemas narrativos que venía aplicando el regionalismo, se reconocen las virtualidades del habla y las de las estructuras del narrar popular (Rama, 1982, p. 53).

Otro problema es el traslado de esta perspectiva al análisis de las obras literarias particulares. En este sentido, se pueden señalar dos cuestiones. Por una parte, la fluctuación de Rama respecto de la incidencia sobre los conflictos culturales que las obras que denominan transculturadoras puedan tener (Arguedas, Ruifo, Guimaraes Rosa). En ese punto, Rama fluctúa entre una posición explícita en el texto (la que subraya la especificidad de las obras literarias y su no reducibilidad a una teoría del reflejo ni a una función social que podríamos llamar exararística) y un deslizamiento de sentido que se produce a cada momento en la lectura, que, producto del optimismo que señalamos antes, parece postular para esos textos una programática que va más allá de lo estético. Por otra parte, el particular efecto de lectura que produce la terminología empleada por Rama, en la que se cruzan conceptos técnicos tomados del estructuralismo (narrador, enunciación, etc.) y otros que parecen provenir de enfoques anteriores, quizá de la estilística, tal como asunto, cosmovisión, energía creadora y otros. No se trata de una cuestión de nomenclaturas sino de un arrasamiento de corte humanista que se corresponde, aunque parezca contradictorio, con el realismo optimista ya apuntado.

Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero en *Sectores populares, cultura y política* (1995), centrados en la revisión de los espacios en *cas de los sectores populares*, que se constituyeron en las sociedades barriales, entre 1920 y 1930, para ver hasta qué punto la mentalidad y la identidad que allí se forjaron fueron el terreno fértil donde de germinaría el discurso peronista.

Más que el seguimiento de la comprobación de la hipótesis del trabajo—propone la conjunción del mensaje de un Estado con una tradición cultural preexistente, forjada en el marco de las sociedades barriales, como origen del fuerte apoyo popular que Perón tuvo desde el principio de su acción política—, interesan los instrumentos conceptuales y los objetos que se recortan para el estudio de la cultura de *los sectores populares urbanos*.

En primer lugar, la elección del *espacio* donde se constituyen los sujetos históricos que se analizarán: los sectores populares, concepto ambiguo pero que tiene la ventaja de abarcar un espacio social amplio, que penetra en las clases medias, y se caracteriza por sus bordes imprecisos y la constitución de identidades fluyentes y cambiantes.

Este recorte se produce desde una crítica explícita a la categoría marxista de clase, porque ella supone una correlación automática entre condiciones sociales de existencia y conciencia, una fuerte determinación a partir de la cual los casos individuales sólo pueden ser estudiados en términos de desviación. El objeto que la mirada de la historia construye en "Los sectores populares urbanos como sujetos históricos" (idem, pp. 23 y ss.) no es un sujeto

teórico que no actúa como debería actuar sino un sujeto histórico real, por lo tanto, no se trabaja sobre la diferencia con respecto al modelo sino en torno a cómo actúa.

Por otra parte, y teniendo en cuenta la realidad histórica y social de Buenos Aires, donde los obreros industriales no fueron un grupo hegemónico dentro del campo popular, se considera necesario el ensayo de otros modos de encarar el *problema de la constitución de sujetos* que no se centre solamente en lo laboral. En la Argentina y Latinoamérica, lo que Gramsci denominó “clases subalternas” incluye no sólo a los trabajadores industriales sino a un conjunto más amplio, cambiante y fluido que se podría denominar genéricamente “sectores populares urbanos”.¹ Se elige, entonces, el modelo histórico de Hobsbawm y E. P. Thompson, pero sin utilizar la trasposición mecánica de ellos.

Pero, la preocupación central de esta investigación no es quiénes son los sujetos, sino en “qué lugar social o instancia se constituyen como tales, y qué relación hay entre su inserción en la estructura socioeconómica y/o política (factores objetivos) y la percepción que ellos tienen de esa situación (factores subjetivos)” (Gutiérrez y Romero, 1995, p. 23).

Surge de este modo el *barrio como espacio paradigmático* donde se desarrollan los sectores populares, que no son un sujeto histórico sino un área (territorio) de la sociedad donde se constituyen sujetos. La existencia de estos sectores es la resultante de un conjunto de procesos objetivos y subjetivos que se cruzan en una cierta identidad cuya marca más certera es la posibilidad de hablar en términos de un “nosotros”. Estas identidades son cristalizaciones provisionales y se construyen enmarcadas en un entorno social y en relación con otras. En cada identidad actúa una tendencia a la fragmentación, y por lo tanto es una y varias a la vez, condicionada por lo que fueron, son y van a ser. En consecuencia, son iguales y diferentes a sí mismas.

Mediación y prácticas culturales

Al igual que en *La invención de lo cotidiano* de Michel de Certeau ([1990], 1995), en el trabajo de Gutiérrez y Romero, la elección

1. Hay una coincidencia clara entre esta concepción y la que se explicita en el trabajo de M. de Certeau; en ambos casos se renuncia al uso de un paradigma teórico previo rígido para evitar mutilar el objeto de estudio.

del lugar de lectura es clave en la configuración del discurso a través del cual se va a dar cuenta del objeto de estudio. Esta investigación evita la utilización de una perspectiva romántica y sustancialista, así también como el uso de una mirada distanciada y desde arriba para la cual los sectores populares no tienen identidad propia sino que son lo que se les ha dicho que tienen que ser.

Partiendo de la idea de E. P. Thompson de que los sujetos sociales se constituyen a partir de un conflicto social que les es previo, se considera la *tradición* como un campo de conflicto cultural. En torno a la constitución de esa tradición (la determinación de lo que debe ser olvidado y lo que debe ser recordado y/o recuperado) actúan las mismas fuerzas que en los conflictos sociales, y por lo tanto es necesario estudiar la *acción de los agentes sociales* que colaboran en la destrucción o constitución de identidades.

Si bien en este trabajo se estudia y analiza la acción de los *mediadores* y todos aquellos actores como el Estado, la Iglesia, la industria cultural que, a través de la coacción, el control o la educación, tratan de instrumentar las estrategias necesarias para que los sujetos históricos desempeñen un determinado rol (consumidores, votantes, acólitos, ciudadanos), hay una especial preocupación en dejar bien en claro que este sujeto no es solamente lo que se quiere hacer de él, ya que posee una clave de lectura particular en la que se basa su poder de resistencia frente a los diversos mensajes que se le dirigen. La lectura de las marcas que esos sujetos dejan es tan importante como el estudio de las acciones de los grupos de poder para moldear, adecuar, conducir y dominar a los sectores populares.

En estos ensayos se puede observar que el acento del trabajo no está puesto solamente en el estudio de las *mediaciones* y las *prácticas culturales* de estos sectores populares sino también en las relaciones de capilaridad que se establecen entre los grupos hegemónicos y los subalternos.

La descripción de la sociedad barrial entre los años veinte y treinta se centra en una recorrida por las instituciones típicas de la cultura popular barrial como la esquina y el café donde se reúnen los muchachos y los clubes, sociedades de fomento y bibliotecas, y en la definición de la identidad de esa cultura que aparece como conformista, reformista y letrada.

Junto a la acción de estas instituciones espontáneas y más o menos organizadas se menciona la influencia del Estado, a través de la escuela, los partidos políticos –sobre todo el socialista–, la radio y el cine.

De todos modos, las dos miradas, que no necesariamente se oponen, sino todo lo contrario, exponen de un modo autorizado de qué manera se puede estudiar hoy la cultura popular, a partir de paradigmas descriptivos e interpretativos que no le imponen un modelo externo y rígido sino que dialogan desde adentro con ella, aunque con una mirada extrañada.

También se incluye en el estudio el análisis de la importante influencia que tuvieron sobre estos sectores editoriales a través de la publicación de colecciones de libros baratos como las de Editorial Tor, las de Biblioteca de la Nación, o de revistas como *El Hogar*, *Caras y Caretas*, etcétera, que respondían a un modelo de lector perteneciente a las clases medias convencional y amante de lo establecido. Tanto en el capítulo dedicado a *la acción de los medios masivos* (prensa, radio, cine y editoriales) como en los referidos a la acción del Estado, que buscaba modelar e integrar a estos sectores populares heterogéneos, con fuerte presencia de extranjeros, a través del control y la gestación de consenso, desarrollando en ellos valores vinculados a la nacionalidad y una tradición común, fundamentalmente a través de la acción de la escuela, como en los dedicados al análisis de las bibliotecas populares y los partidos políticos, el acento se pone en la modalidad de acción, características y repercusiones en los sectores populares de esta influencia.

Dos enfoques

Si bien tanto en el extenso trabajo de M. de Certeau y su equipo, como en el de Romero y Gutiérrez se privilegia el territorio barrial para el estudio de lo popular. En el primero se lo trabaja como *espacio de apropiación y microresistencias*, y en el segundo como *encrucijada de operaciones* (alto/bajo; hegemonía/subalternidad) entre las cuales se produce una fecunda capilaridad.

En *La invención de lo cotidiano*, lo transdisciplinario emerge de manera neta y se transforma en un punto de partida con claras definiciones políticas. Por otro lado, si bien allí se parte del análisis de situaciones concretas contextualizadas en un tiempo y un espacio, sus premisas pueden ser aplicadas a instancias culturales y temporales diversas. De ahí la extrema fecundidad de esta investigación que se vuelve llave maestra potencial de otros estudios sobre cultura popular, sobre todo en el ámbito de la literatura.

En el caso de *Sectores populares: cultura y política*, nos encontramos con una disciplina claramente definida en cuanto a su campo y sus métodos: la historia. Y, si bien el análisis desarrollado a través de los distintos capítulos ilumina zonas poco frecuentadas de la historia social, cultural y política de los sectores populares urbanos, el alcance de sus planteos se restringe a un determinado tiempo y espacio, y resultan muy pocos los elementos susceptibles de ser extrapolados a otras instancias culturales y temporales.

Cultura popular: un abanico de mediaciones hacia la cultura de masas

El colombiano Jesús Martín-Barbero sostiene en sus trabajos que una teoría crítica de la comunicación debería proporcionar al pensamiento latinoamericano armas y estrategias capaces de poner fin al proceso de dominación que desde hace siglos sufre nuestro continente. A su entender, y para evitar que la teoría se convierta en un debate entre ilustrados y populistas, que, en última instancia, siempre termina siendo una discusión en torno a términos sustancialistas, Martín-Barbero propone articular la reflexión teórica en torno al problema de la comunicación de masas a partir de un triple desplazamiento. Los estudios en este campo, entonces, deberán dirigirse –según sus propias palabras– “de la transparencia del mensaje a la opacidad de los discursos”, “de lo popular folklorizado al espesor masivo de lo urbano” y “de la comunicación como asunto de medios a la cultura como espacio de identidades”. No se trata ya de encontrar sentidos ocultos en los discursos de los medios y probar cómo estos sentidos se convierten en instrumentos de dominación, sino de estudiar el encuentro entre los sectores populares y el discurso de los medios. La cultura popular ya no se piensa como un objeto a preservar o a emancipar de la violencia discursiva de las clases poderosas. Ahora se concibe como construcciones históricas y contradictorias capaces de modificar, a partir de sus propias experiencias, los discursos sociales que pretenden representarlas. La teoría crítica de Martín-Barbero puede resumirse en la siguiente propuesta:

[...] investigar los procesos de constitución de lo masivo desde las transformaciones en las culturas de las clases subalternas. En una

palabra, no desde los *medios* sino desde las *mediaciones*, desde las articulaciones entre *prácticas de comunicación y movimientos sociales*, y las diferentes temporalidades y la *pluralidad de matrices culturales* (1984, p. 153, el destacado es nuestro).¹

De la transparencia de los mensajes a la opacidad de los discursos

Martín-Barbero critica cualquier análisis de la cultura de masas, en general, y de los medios de comunicación, en particular, que parta de un esquema teórico que identifique el polo de la emisión con los dominadores y el de la recepción con los dominados. Ya no se trata de pensar la *comunicación de masas* a partir de una concepción conductista, según la cual a determinados mensajes pudieran corresponderles determinados efectos. El proceso es mucho más complejo y, por lo tanto, no puede ser planteado en términos de estímulo-respuesta. Un estudio contemporáneo de la comunicación de masas deberá romper “con una concepción de ideología demasiado deudora de aquella idea de *mensaje* según la cual la forma transparenta el contenido, con lo que analizar ideológicamente el discurso de un medio se reducía a constatar la manipulación reconstruyendo la fórmula” (Martín-Barbero, 1984, p. 11). El mismo título de su libro, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1993), da cuenta del cambio de enfoque que propone la crítica de Martín-Barbero. En su concepción no es tan importante el análisis en sí de los medios, ya sea de su discurso –tal como propone Ariel Dorfman en sus conocidos trabajos acerca de los comics de Walt Disney– o de su configuración empresarial –tal como propuso Mattelard–; ahora lo que ocupa el primer lugar es lo que las masas hacen con esos medios, es decir, qué tipo de recepción proponen o, para decirlo de un modo más preciso, qué tipo de mediaciones se establecen entre ambas instancias.

La comunicación de masas, para Martín-Barbero, solo puede entenderse a partir de los conceptos de *mediación y hegemonía*, que en sus escritos aparecen íntimamente entrelazados, ya que la he-

1. Para ampliar estos conceptos véanse, también, “Introducción” y “Comunicación, pueblo y cultura en el tiempo de las transnacionales”, en *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*.

gemonía, concebida como el predominio de una configuración ideológica sobre otra, es el resultado de una serie de mediaciones que pueden entenderse como negociaciones del sentido. Así, en el libro que acabamos de mencionar (Martín-Barbero, 1993, p. 207), sostiene que: "El campo de lo que denominamos mediaciones se halla constituido por los dispositivos a través de los cuales la hegemonía transforma desde dentro el sentido del trabajo y la vida de la comunidad".

Todo producto cultural, entonces, puede entenderse como el resultado del cruce de fuerzas distintas y muchas veces contradictorias. Teniendo en cuenta esta afirmación, Martín-Barbero analiza los productos tradicionales de la cultura de masas europeas, en primer término, para luego hacer lo mismo con los nuevos productos de la cultura de masas latinoamericana. Según su concepción, el melodrama popular es el resultado del encuentro entre el teatro culto, eminentemente literario, y la pantomima popular, que carecía de texto y jugaba todas sus cartas a la puesta en escena. El folletín —tal vez el género más estudiado por los historiadores de la cultura popular— es entendido por Martín-Barbero como el efecto de una mediación entre la prensa y el libro, entre el autor (el escritor que firmaba el texto) y el editor del periódico, que la mayoría de las veces ideaba el proyecto. También la fragmentación del relato puede ser descrita como una mediación entre el escritor y el público.

De lo popular folclorizado al espesor masivo de lo urbano y de la comunicación como asunto de medios a la cultura como espacio de identidades

Las tesis de Jesús Martín-Barbero sobre la cultura popular se oponen, también, a las concepciones que, tanto desde la izquierda como desde la derecha del espectro ideológico de la crítica contemporánea, escinden el concepto de pueblo del concepto de masa. Aunque Martín-Barbero es consciente de que "lo masivo niega lo *popular* en la medida que escamotea y difracta las diferencias sociales conflictivas, las que vienen de las clases, de las razas, de las etnias, etc." (1984, p. 13; el destacado es nuestro), también sostiene que este concepto no es sólo la negación de lo popular sino también una mediación histórica que puede expresar las aspiraciones y las formas de lo popular, así como su visibilidad social, sus gustos y sus formas de sociabilidad. La oposición tajante entre lo *masivo* y lo *popular*, en la actualidad, no es para Martín-

Barbero otra cosa que una falacia teórica que sólo puede ser concebida por los folcloristas —que, desde una concepción purista del pueblo, intentan reconstruir un arquetipo de lo popular ligado a un original primitivo— o por aquellos que desde un marxismo ortodoxo y dogmático sólo ven en los fenómenos de masas un efecto de la dominación ideológica de las clases propietarias sobre las clases trabajadoras. Asimismo, Martín-Barbero encuentra en el rechazo a lo masivo las huellas de un nacionalismo populista, herederas de lo más reaccionario del espíritu romántico, que en su crítica a la cultura de masas parece complementarse con un "iluminismo progresista", su tradicional antagonista, que entiende las concepciones populares como un obstáculo al desarrollo. La discusión debe evitarse, por otra parte, estancarse en nuevas reformulaciones de este debate. No puede, entonces, afirmarse, como lo hacen los seguidores de McLuhan, que la incorporación de las masas a la sociedad moderna implica la disolución de las clases sociales, o sostener, como algunos de los miembros de la Escuela de Frankfurt, que la industria cultural, verdadera matriz de lo masivo, conduce inevitablemente a la degradación de la experiencia estética.

En *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, la crítica alcanza a las concepciones del marxismo clásico que, en contraposición a la tradición anarquista, reemplazan la categoría de pueblo por la de clase social. El olvido del concepto "pueblo" y su reemplazo como sujeto revolucionario por el de "proletariado" no sólo trae como consecuencia un quiebre en las tradiciones de resistencia frente a la opresión de los poderosos, sino que también, en el terreno académico, emparenta las concepciones de cultura popular que surgen a partir de estos análisis con los estudios de la derecha, que ven en la sensibilidad y en las prácticas de los sectores populares una rebelión que, en sus términos, puede asimilarse a "una invasión vertical de los barbados". La oposición *pueblo-proletariado*, por otra parte, separa las masas del campo de las masas urbanas, que —para Martín-Barbero— constituyen dos caras de la misma moneda, ya que entre ambas se establecen múltiples canales de comunicación que permiten la supervivencia y la transformación de diversas experiencias vitales.

Si bien Martín-Barbero deja en claro que la *sociedad de masas*, tal como la conocemos, no es un producto de los *medios de comunicación* —y mucho menos de los electrónicos—, ya que ésta se constituye antes de la aparición de aquéllos, sostiene que en América latina fueron los medios de comunicación quienes posibilitaron

que las masas campesinas emigradas a la ciudad –sobre todo, a partir de los años treinta– pudieran integrarse al Estado-Nación y de alguna manera reformular su identidad. “El cine en algunos países y la radio en casi todos –continúa Martín-Barbero– proporcionaron a las gentes de diferentes regiones y provincias una primera vivencia cotidiana de la Nación” ([1987], 1993, p. 179). Así, por ejemplo, el cine mexicano transformó en espectáculo la revolución y permitió que el espectador enlazara la épica nacional con un drama intimista en el que podía verse reflejado. En la Argentina, el radioteatro posibilitó un espacio de continuidad entre la tradición popular anterior (rural) y la nueva cultura de masas (urbana). Los primeros héroes de los seriales radiofónicos eran los mismos gauchos forajidos que entretenían al público de la campaña en las representaciones teatrales del Circo de los hermanos Podestá y otras compañías populares. Recordemos que, como señaló Adolfo Prieto en sus estudios sobre el criollismo, estos personajes, verdaderas parodias de los héroes de la literatura gauchesca, servían como modelo a los inmigrantes que deseaban insertarse en la cultura local. En definitiva –sostiene Martín-Barbero–, el éxito del radioteatro en nuestro país se debió menos a la aparición de la radio, en tanto nuevo dispositivo técnico, que a la mediación con una tradición cultural anterior que se establecía en el interior de la programación que este medio difundía. La nueva concepción de lo *popular* (que comienza a constituirse en América latina a partir de los años treinta y que tiene, entonces, en la creciente demanda de industrialización su causalidad económica) encuentra en los medios una matriz donde asentarse.

La televisión, que llega a Latinoamérica quizás en lo más álgido de la Guerra Fría, no sigue, sin embargo, los mismos parámetros que marcaron la implantación de la radio y del cine. En primer lugar, la programación televisiva no pretende establecer una continuidad con otras tradiciones populares, sino que, por el contrario, generalmente intenta copiar los modelos de la televisión estadounidense. La dependencia discursiva corre aquí paralela a la dependencia técnica. La televisión tampoco establece distintos recortes de público, sino que, por el contrario, su programación tiende a consolidar un único público para sus emisiones. No obstante, Martín-Barbero sostiene que algunos programas, en particular los cómicos, posibilitan el reconocimiento por parte de los espectadores de diversas figuras y tipos sociales de la cultura popular, que de otra manera permanecerían al margen de cualquier forma de representación social que trascendiera el marco en el que

se originaron. También sobre la televisión –si bien aparece como un medio de comunicación mucho más vigilado que sus predecesores– la sensibilidad popular puede establecer *mediaciones* y transformar sus representaciones, ya que el consumo cultural no es un consumo pasivo, sino una apropiación activa que muchas veces escapa del control social. En este sentido, podría pensarse que, para esta perspectiva teórica, el espectador contemporáneo de los medios de comunicación social sigue pautas de conducta similares a las que, según el análisis de Roger Chartier, guiaban a los lectores de los libros de la Biblioteca Azul. En ambos casos nos encontramos con un *público popular* capaz de dar un nuevo sentido a los textos a partir de sus propias expectativas y de sus propias experiencias. La práctica de la *lectura popular*, en este aspecto, no se distingue de la práctica decodificadora que realiza el espectador de los medios audiovisuales.

Del arte popular y las utopías a las culturas híbridas y el consumo

Un enfoque importante a tener en cuenta respecto de los estu-

dios de cultura popular en Latinoamérica es el del antropólogo argentino Néstor García Canclini, quien ha heredado gran parte de la problemática teórica europea, la teoría desarrollada por las investigaciones de la cultura en los Estados Unidos y los avances en las ciencias sociales en lo que hace al trabajo empírico. García Canclini es profesor e investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana de México y coordinador del programa de Estudios sobre Cultura Urbana; fue profesor en las universidades de Stanford, Austin, Barcelona, Buenos Aires y San Pablo.

Los trabajos de investigación desarrollados entre los años setenta y los noventa permiten observar cambios notables en la constitución de su objeto de estudio y los lugares de lectura elegidos en cada caso. En efecto, el seguimiento diacrónico de algunos de sus más importantes escritos nos da un desarrollo que, a grandes rasgos, coincide con el uso de las herramientas de análisis características de la sociología del arte y la aplicación de un modelo de lectura centrado predominantemente en los modelos críticos del neomarxismo, en especial Gramsci y Benjamin, con la presencia de una postura fuertemente utópica y revolucionaria, y sus últimas obras, que se encuadran en lo que hoy se denominan estudios culturales. Allí crítica los paradigmas de análisis tradicionales por considerarlos unilaterales y reduccionistas y subraya la necesidad del rechazo a todo modelo previo en pos de un enfoque transdisciplinario (García Canclini, 1995a) que, por un lado, se centre en el estudio de las funciones más reconocibles de la cultura popular, tales como su carácter de instrumento de comunicación interrupal, de recono-

cimiento y afianzamiento de identidades, y, por el otro, no se sitúe solamente en la producción y los conflictos que allí se suscitan, o en las acciones de resistencia de las clases populares, sino también en las contradicciones que se pueden observar en el consumo y en la vida cotidiana (García Canclini, 1987).

En *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977), Néstor García Canclini aborda el estudio de las experiencias de arte popular realizadas en América latina en los años setenta. Para llevar a cabo este cometido, parte del análisis de la transformación sustancial que tuvo el arte propio del Renacimiento, al que describe siguiendo a Frankfurt, como sustentado en una estética clásica, canónica, intelectualista y artesanal, para llegar a convertirse en lo que se denomina "arte moderno", caracterizado por la libre invención de la forma, la genialidad individual de los artistas, la autonomía de las obras y la contemplación desinteresada por parte del receptor. García Canclini observa, posteriormente, que a principios de siglo las vanguardias artísticas y la crítica sociopolítica cuestionaron radicalmente esta concepción moderna del arte. La obra deja de ser, entonces, el fruto individual de un genio para convertirse en "el producto de las condiciones materiales y culturales de cada sociedad". Por otra parte, en el nivel de la recepción, la contemplación irracional y pasiva es reemplazada por una participación creativa del público consumidor.

En lo atinente al *arte popular*, que lee con muchos atributos de la vanguardia, observa que sólo en los últimos diez años se ha producido un desarrollo adecuado a las exigencias sociales contemporáneas. En este punto, considera que las condiciones para este surgimiento fueron las experiencias espontáneas del arte popular, el esfuerzo aislado de algunos artistas de vanguardia por "acercarse" al pueblo y el surgimiento de una nueva situación económica, social y cultural, caracterizada por el desarrollo industrial y tecnológico, las grandes concentraciones urbanas, la agudización de las contradicciones del capitalismo dependiente y del sistema cultural burgués y, finalmente, el avance de la conciencia política y los movimientos de liberación propios de los setenta.

Sostiene García Canclini que el arte debe ser analizado junto con su contexto histórico y, en consecuencia, estudiado como un proceso social y comunicacional. Por ello, repensar la función social del arte implica desarrollar una teoría de las relaciones entre arte y sociedad (sociología del arte, basada fundamentalmente en las posturas de Bourdieu). Desde esta perspectiva, critica la tesis de las estéticas modernas impuestas por los países imperialistas, que cen-

tran lo artístico en la obra de arte autónoma sin tener en cuenta los procesos de producción y recepción.

De acuerdo con García Canclini, esta concepción motivó durante muchos años que, para que el arte latinoamericano fuera reconocido en los panteones consagrados a las grandes obras, debía responder a dos exigencias fundamentales: a) imitar a los maestros de la metrópolis; b) entregar a los museos las obras de arte para que sus peculiaridades y sus referencias a un modo de vida, considerado primitivo y subdesarrollado, fueran casi borradas conservando un leve toque de "exotismo".

En este texto se plantea, además, la necesidad de un cambio radical en la formulación de la pregunta sobre la especificidad del arte. Señala que la definición de lo artístico como predominio de la forma sobre la función sólo es válida para el arte del capitalismo, ya que es el resultado de convenciones arbitrarias cuya legitimidad está dada por las necesidades del sistema de producción y por la reproducción de las actitudes consagradas como estéticas por las instituciones educativas.

Afirma, en consecuencia, siguiendo a Bourdieu, que el gusto por el arte es producido socialmente y por ello "toda estética debe partir del análisis crítico de las condiciones sociales en que se produce lo artístico desde la perspectiva de las ciencias sociales y de la comunicación". Esto implica: el establecimiento de los vínculos y condicionamientos entre las formas artísticas y las estructuras sociales; el análisis socioeconómico de la producción, la circulación y el consumo; el análisis lingüístico y semiológico de la comunicación y la intervención de lo psicoanalítico, que revela la estructura del inconsciente.

En lo que concierne al primer aspecto, la relación del arte con su contexto, afirma que existen tres modalidades: *representación, conocimiento y transformación*.

En el primer caso, subraya que cuando se dice que el arte representa la realidad, se está expresando que "es una manifestación ideológica en la que cada clase social define el modo en que se concibe y se explica la estructura social, el devenir histórico y su ubicación en la relación con las otras clases". Toda obra artística representa las contradicciones sociales y las del artista, con respecto a su inserción real en las relaciones sociales y su elaboración imaginaria de éstas.

En lo que atañe al arte latinoamericano, determina que su mayor problema está en el modo en que es producido, ya que deriva de la propiedad privada de los medios de producción artística y

tiene por función servir a la economía mercantilista. Por lo tanto no se puede hablar de arte popular si solo se manifiesta como experimentación formal, contenidos ideológicos revolucionarios, popularidad y nacionalismo. Lo decisivo para poder hablar de un *arte latinoamericano popular*—expresa situándose en el terreno de la utopía— es que "el pueblo asuma el control de la producción, distribución y consumo en función de sus intereses, estimulando no sólo aquello que le guste a la mayoría sino afirmando la propia identidad e imaginando creativamente el futuro".

El arte popular debe ser necesariamente un arte de liberación, es decir, tiene que representar la realidad del pueblo pero críticamente, a diferencia de lo que hacen las versiones populistas. Es un arte revolucionario que trasciende el realismo y se pone al servicio de las luchas populares. Por ello, más que producir la realidad, imagina actos que la superen, lo cual supone decir que todo arte, como afirma Ricardo Piglia respecto de la literatura, tiene una función utópica.

Es evidente que García Canclini, en este primer momento de su reflexión, lee *lo popular* desde el arte al que concibe como *un foco de creatividad e iniciativa social* que extiende el campo de lo posible nutriéndose de los desarrollos sociales y tecnológicos. Como las vanguardias, debe superar los condicionamientos sociales y sus leyes tratando de abrir el campo utópico. Por lo tanto, no debe reproducir las diferencias trabajo/ocio del mundo burgués sino reivindicar el goce colectivo para no dejarlo solo en manos de los medios. El arte debe ser concebido, en términos bajtinianos, como una *fiesta* en el sentido de que debe representar e imaginar lo que podría ser de otra manera y aunar conocimiento, transformación y placer.

Así, propone una superación de los trabajos clásicos marxistas sobre arte, pues no comparte la visión determinista con que explican el desenvolvimiento de las formas artísticas (superestructura), a las que hacen depender directamente de los cambios materiales ocurridos en la estructura (condiciones económicas de producción).

Según este paradigma de análisis de Engels, la determinación de la base sobre la superestructura se da en dos sentidos, ya que por un lado las formas de organización del área económica determinan las formas de organización de otras áreas y, por el otro, las relaciones sociales de producción determinan las representaciones, sistemas, ideas e imágenes generados en la misma sociedad.

La salida que propone García Canclini es partir del modo en que se producen los bienes materiales en la estructura pero vinculando las obras con sus propias condiciones materiales de produc-

yen en dos espacios: a) las *prácticas laborales, familiares, comunitacionales* y de todo tipo con que el sistema capitalista organiza la vida de todos sus miembros; b) las *prácticas y formas de pensamiento*

que los sectores populares crean para sí mismos, para concebir y manifestar su realidad, su lugar subordinado en la producción, la circulación y el consumo. Por lo tanto, las culturas populares estarían definidas fundamentalmente como resultado de una *apropiación desigual* del capital cultural, una *elaboración propia* de sus condiciones de vida y una *intervención conflictiva* con los sectores hegemónicos. Esta concepción implica que ya no es posible definir la cultura popular por sus propiedades intrínsecas sino a partir de su posición en relación con las culturas con las que se enfrenta.

Según Círese, la popularidad de cualquier fenómeno debe estar definida por su uso y no por su origen.

Por otra parte, García Canclini justifica la elección de la denominación *culturas populares* y no *tradicionales*, *orales* o *subalternas*, en coincidencia con Giovanni Battista Bronzini, pues considera que ni la oralidad, ni el tradicionalismo, ni el analfabetismo, ni la subalternidad producen cultura ni designan condiciones para producir, sino que se trata de fenómenos comunicativos y/o económicos y sociales, inherentes a la estructura de la sociedad y al sistema de producción. El único elemento constante en la cultura

de las clases populares es el trabajo que ellas producen en sus fases de opresión y de liberación.

Ya en este texto, García Canclini trata de derribar, desde el punto de vista teórico, la vigencia de las categorías estéticas *arte culto*, *arte de masas* y *arte popular*, por considerarlas solamente producto de una *concepción clasista* de la cultura. En su lugar propone una categorización que parte del estudio de los modos en que los sistemas estéticos se cruzan y organizan *formas mixtas* de representación y construcción del espacio. Por lo tanto, y a diferencia de su anterior estudio sobre el arte popular, no define las culturas populares por su oposición al arte culto burgués o al de masas producido por la industria cultural sino a partir del sistema que engendra a todos ellos, les atribuye lugares distintos, los reformula y cruza para que cumplan las funciones económicas, políticas y psicosociales requeridas para su reproducción. Debido a esto es necesario estudiar los objetos culturales como procesos y no como resultados, como productos llenos de marcas sociales.

A principios de los años ochenta, en "¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?" García Canclini (1987) se refiere de un modo explícito y crítico a los paradigmas con los que

ción tal como hacen Brecht y Benjamin (García Canclini, 1977). El arte representa y realiza las condiciones de producción y los modos de representación y percepción son consecuencia del modo de reproducción del arte y varían con éste.

Todo análisis del arte como representación—concluye—debe apoyarse, en consecuencia, en el análisis del sistema de producción de esas representaciones y éste en el modo de producción general. Si bien la representación artística puede ser encubridora de las condiciones sociales, también puede producir conocimiento sobre ellas. Las clases oprimidas son básicamente productivas (necesitan producir para sí y para la clase dominante) y, por lo tanto, deben producir las nuevas relaciones sociales que hagan posible su liberación.

En un texto posterior, *Las culturas populares en el capitalismo* (1982), García Canclini amplía su objeto de estudio ya que reemplaza la preocupación por el arte popular con el análisis de las *culturas populares*, en una línea más vinculada a lo antropológico, aunque sin abandonar el método de *la sociología del arte*.

En esta obra, luego de llevar a cabo un pormenorizado estudio crítico de las diversas concepciones de la cultura y de lo popular, define a las culturas populares desde una posición muy cercana a la de Gramsci y los neogramscianos (Círese, Lombardi y Satriani):

[...] las culturas populares (más que la cultura popular) se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos y por la comprensión, reproducción y transformación real y simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida (García Canclini, 1982, p.62).

Subraya a este respecto que el paradigma marxista, que posee la teoría con mayor poder explicativo para dar cuenta de los conflictos propios del capitalismo, ha generado pocos estudios sobre el tema de las culturas populares ya que privilegió el análisis de los aspectos económicos y, en cuanto a cultura, se ocupó casi exclusivamente de la ideología de las clases dominantes. Por lo tanto, el encuadre más fecundo para estudiar las culturas populares se encuentra en el cruce de la explicación marxista sobre el funcionamiento del capitalismo y los aportes empíricos y metodológicos de la antropología y la sociología.

Sostiene García Canclini que las culturas populares se constitu-

en América latina se pensó lo popular y las condiciones sociales que los produjeron. Interesa rescatar de este trabajo la reflexión sobre la polarización con la cual se leía entonces este tema ya que, en sus diversas vertientes, estos modelos de lectura o bien describían los mecanismos supuestamente omnipotentes de la dominación ideológica o bien exaltaban la capacidad de resistencia política de las clases subalternas.

En el primer caso, hace referencia a la tendencia que prevaleció en los años sesenta, simultáneamente con la expansión industrial y urbana en América Latina y el desarrollo de los medios masivos de comunicación. Durante este período –sintetiza–, se trataba de explicar la *dominación* cultural con el concepto de *manipulación*, ya que por el influjo de la Escuela de Frankfurt y las teorías críticas sobre la etapa monopólica del imperialismo, se transfirieron mecánicamente al proceso cultural una serie de concepciones basadas en tres supuestos:

1. La existencia de un poder omnipotente y omnipresente, que hacía que se dedujeran de las estrategias de los dominadores los efectos sobre los dominados.
2. La concepción del consumidor como un pasivo ejecutante de las prácticas inducidas por la dominación.
3. El no reconocimiento de autonomía alguna en los vínculos entre consumidores, objetos y espacio social.

Con respecto al segundo modo de leer la cultura popular, señala que en la década de los setenta, bajo la influencia de Gramsci se comenzó a prestar cada vez más atención a la capacidad de réplica y autonomía de las clases subalternas. Así, se subrayó tanto la contraposición de la cultura hegemónica y la subalterna, y la necesidad política de defender su independencia de la segunda, que ambas aparecieron como exteriores entre sí. Parecía que lo único que se podía leer era de qué modo la cultura hegemónica ejercía el dominio y la subalterna resistía.

García Canclini sostiene que es necesario la revisión crítica de esos modelos y el surgimiento de nuevas maneras de concebir los *procesos de consumo, comunicación y organización popular*. Esto implica que la *hegemonía* se diferencie claramente del concepto de *dominación* (que se ejerce sobre adversarios y a través de la violencia) y sea leída como un proceso, político e ideológico, por el cual una clase o sector logra una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con otras clases o sectores, permitiendo espacios

donde los sectores subalternos desarrollan prácticas que no siempre son funcionales a la reproducción del sistema.¹

Con respecto al *consumo*, éste es concebido como la sumatoria de los procesos sociales de apropiación de productos, por lo tanto, de las luchas entre clases para hacer presentes sus demandas y participar en la distribución y, también, el concepto clave para explicar la vida cotidiana.

Finalmente, en lo que se refiere a las formas propias de organización de los sectores populares y a la resolución de sus necesidades, subraya que es necesario tener en cuenta que en la medida que la hegemonía no es simple dominación existe la posibilidad de que las clases subalternas tengan sus propias instituciones.

Ahora bien, para vincular dialécticamente estos tres aspectos, antes mencionados, se hace necesario –según García Canclini– no sustancializarlos en agentes determinados (no existen sectores que se dediquen solamente a construir la hegemonía) y vincular la hegemonía con el consumo para poder observar que no se trata de una mera imposición, ya que las clases populares prestan su consenso y conceden a la hegemonía una cierta legitimidad pues esto, a su vez, les trae aparejado servicios a su favor.

En este nuevo enfoque, el análisis sobre la resistencia de las clases subalternas debe complementarse con el estudio del consumo, pero no al estilo de Bourdieu o Baudrillard que sólo ven la pasividad en el comportamiento popular y su dependencia con respecto a la reproducción social.

Otro aspecto que interesa destacar, dentro de este artículo, es la definición de los campos en los cuales, según García Canclini, se juega la redefinición de lo popular. Uno de estos campos problemáticos es la estructura de las contradicciones y la localización social de los conflictos, ya que lo popular se constituye como consecuencia de las desigualdades entre capital y trabajo, pero también por la apropiación desigual de bienes culturales, en el consumo, y por las formas propias con que los sectores subalternos reproducen pero también transforman y se representan sus condiciones de trabajo y de vida.

El otro campo está conformado por el carácter integral de las transformaciones sociales, pues lo popular se construye en la totalidad de las relaciones sociales, en la producción material y simbólica, en la organización macroestructural, en los hábitos subjetivos y en las prácticas interpersonales.

1. Véanse los conceptos de lugar y espacio en "Tácticas de la vida cotidiana y cultura popular" en este mismo volumen.

para tomar conciencia del carácter fragmentario y lleno de grietas de toda saber, no resuelve estas grietas con más apropiación de información. Además debe ser tomada en cuenta la reorganización de la sociedad y la cultura por la economía, desde la posición monopolística del neoliberalismo.

En efecto, García Canclini observa que desde las preocupaciones por la totalidad del mercado se diseñan soluciones estéticas que solo tienen en cuenta el *marketing* global, la circulación de lo que se llama cine-mundo, literatura-mundo. Debido a esta totalización que producen los medios, las empresas y los poderes transnacionales no se puede negar el concepto de totalidad, pero, esto sí, ya no se la puede pensar como una totalidad a priori. La totalidad ahora no son sólo los procesos de producción, la clase social o el sistema de clases. Los procesos o relaciones de totalización están imbricados unos en otros.

Debido a estas transformaciones—señala—ya no se puede abandonar la pregunta por cómo se transforma el conjunto del modo de producción capitalista. Se necesita un pensamiento de la diferencia pero sin olvidar la desigualdad. Hay que ver cómo se totalizan esas diferencias en sistemas estratificados, asimétricos, en las partes que se enfrentan, porque si están en colisión es que hay algo que las vincula. García Canclini afirma que se necesita un paradigma distinto para leer los complejos procesos culturales. No se los puede analizar sólo como mensajes simbólicos, también se deben estudiar las variables económicas, productivas, materiales. Los estudios deben abarcar lo que Raymond Williams llama "estructuras de sentimientos", en medio de las cuales se sitúan las ideas, las innovaciones, los proyectos intelectuales de una sociedad, pero sin que esto se convierta en el fundamento absoluto.

García Canclini observa que ya no se puede sostener más una división entre lo culto, lo popular y lo masivo: es necesario poner el acento en los cruces de estas categorías y tampoco se puede par-tir de un paradigma totalizador previo, tal como hacían los modernos, sino que es necesario estar abierto a lo transdisciplinario (1995b, p. 9), al aporte de lo artístico, lo filosófico, y al control de los datos empíricos por sobre las formulaciones conceptuales que deben surgir del diálogo con el objeto y no de la imposición de un modelo sobre éste. Los nuevos paradigmas de lectura deben no

3. Esta es una categoría mediadora entre el conjunto histórico de relaciones sociales, percepciones y valores y las formas simbólicas e institucionales a partir de las cuales se produce sentido en ese contexto específico. Véase de este autor *The Long Revolution*.

Finalmente, el tercer campo esta constituido por los sujetos sociales que ya no pueden ser entendidos tal como lo hace el marxismo clásico, por su posición en las relaciones de producción económica, como clase. En la configuración de lo popular interviene lo étnico, lo sexual, el consumo, la lucha contra la represión de todo tipo, etc. Por lo tanto, la noción de popular puede servir para identificar la diversidad de relaciones sociales y culturales de los sectores subalternos, y recién allí, dentro de esta noción amplia, las determinaciones de clase se vuelven indispensables para evitar la disolución culturalista de lo popular.

Hacia fines de los ochenta, en dos entrevistas y en *Culturas híbridas* (1990), García Canclini hace algunas observaciones que nos permiten encontrar una definición más acabada con respecto al lugar de lectura que ha elegido para sus estudios sobre los cruces en la cultura latinoamericana, teniendo como referente principal la problemática cultural mexicana.

De la primera entrevista (1989), interesa la descripción de la situación de la cultura en lo que define como estos tiempos posmodernos caracterizados por las políticas y economías neocONSERVADORAS donde destaca que la expansión de la TV, el video y otras máquinas culturales está cambiando los hábitos estéticos y recreativos de la mayor parte de la población, al mismo tiempo que las viejas instituciones culturales, como los museos, han modificado su función ya que reciben hoy millones de visitantes en Europa y los Estados Unidos, aunque en América latina todavía están anquilosados por su escaso presupuesto y su concepción elitista y anacrónica de la cultura. Por otra parte, observa que las políticas neocONSERVADORAS han achicado el aparato estatal y por lo tanto ha crecido la acción de las empresas privadas que administran la comunicación de masas controlando la TV, la radio, el video, y también interviene en la difusión de arte culto y popular, de modo tal que aun los bienes culturales de la elite son subordinados a la lógica del mercado y convertidos en espectáculo de entretenimiento y ganancia.

En el otro reportaje,³ completa este panorama al referir que el dilema que esta sociedad debe resolver es el de la globalidad y la fragmentación, ya que si bien el conocimiento posmoderno sirvió

2. "Culturas populares, culturas híbridas, cultura del consumo" (1995a) señala la evolución sufrida por el objeto de estudio en García Canclini: de lo popular a lo híbrido y de allí al consumo como objeto. Esto implica también un cambio en el marco teórico.

sólo analizar los mensajes simbólicos sino también las variables económicas, materiales, productivas.

Con respecto a la manera en que circulan estos aspectos abordados en los reportajes, y también en *Culturas híbridas*, se hace necesario observarlos un poco más de cerca a partir del último trabajo mencionado.

En este texto, el objeto central de estudio es *la hibridación cultural y el consumo*. Por eso, la totalidad del ensayo gira en torno de las diversas maneras como los cruces se manifiestan en la cultura latinoamericana, poniendo el acento en la recepción (uso/consumo). Dentro de este planteo global, el de la hibridación como lugar de lectura de las prácticas culturales, se recortan, no obstante, algunos temas específicos como: el arte culto, las vanguardias, la autonomía del campo cultural, los museos, el problema de la modernidad, la diferenciación del proceso modernizador en los países centrales y en Latinoamérica. También hace referencia al problema de la crisis de intelectuales y artistas en su función de mediadores e intérpretes del campo social, a través del seguimiento de dos escritores, Borges y Paz, innovadores y afianzadores de la autonomía del campo literario pero también, y con posterioridad, protagonistas de la comunicación masiva. En este punto se detiene especialmente en estudiar la ambigua relación que los intelectuales tienen con la industria cultural y el Estado.

Otro aspecto sobre el cual avanza García Canclini, y que resulta crucial, es el de la *recepción*. Propone en este sentido un cambio metodológico que abra otra perspectiva a la crítica, que por lo general se preocupó por quiénes emitían, comunicaban o reelaboraban. Sostiene que un camino para trabajar este aspecto es la investigación sobre el consumo cultural; el otro, abrir un debate sobre la situación de las culturas populares aunque —determina— los sectores subalternos no son los únicos consumidores.

En este aspecto, propone no limitar la cuestión sobre el *consumo cultural* al registro empirista de los gustos y opiniones del público, sino analizarla en relación con el problema de la hegemonía: es decir cómo se combinan los movimientos constitutivos de la modernidad (reorganización secular de la sociedad, renovación de las vanguardias, expansión económica y cultural) con la democratización de las relaciones sociales.

García Canclini considera importante estudiar el uso que se hace desde el consumo de las campañas educativas, la difusión del arte y la ciencia, la escuela, los museos, la comunicación masiva, y observar qué se hace con ellos. En este tópico se apoya en

las teorías de Eco y de la estética de la recepción para sostener la importancia de los *espacios en blanco*, de los *intersticios* en todo mensaje, estético o no, y también señala la importancia de los *pactos de lectura* entre productores, instituciones, mercado y público, que reducen la arbitrariedad de las interpretaciones (comunidad hermenéutica posible).⁴ El consumo es visto en esta concepción como un lugar de cruce, de sedimentación y de fusión no resuelta.

Por ello propone la necesidad de reconocer el papel relativamente independiente de los consumidores y su especificidad como objeto de estudio, sin olvidar su posición subordinada ya que afirmar que la cultura de los receptores tiene una historia diferente, paralela a la de las estrategias de los emisores hegemónicos no quiere decir que las políticas culturales no hayan sido proyectos deliberados.

Con respecto al consumo, determina que la crisis del Estado-Nación es un elemento que influye en la constitución de identidades. Las identidades nacionales se desarman en muchos fragmentos igualmente legítimos. El consumo aparece como la forma de apropiación de bienes materiales y simbólicos que da identidad.

Ya no se puede pensar el consumo como dependencia de la industria cultural de los Estados Unidos —sostiene—, ya que el planteo de los años sesenta y setenta suponía la existencia de un imperialismo. Hoy la dependencia no sólo es respecto de la cultura estadounidense, también los monopolios como Televisa o la red O Globo son una suerte de ministerios de educación de las clases.

La construcción de las identidades colectivas cada vez tiene que ver menos con la ciudad o la historia. La sociabilidad y la reflexión se dan a nivel íntimo. Por esto, a veces, los medios masivos contribuyen a superar la fragmentación: establecen redes de comunicación y hacen posible acceder al sentido colectivo de lo que pasa en la ciudad.

Otra parte de su análisis se centra en ver cómo se reestructuran las oposiciones *moderno/tradicional*, *culto/popular* en las fiestas y artesanías, y en algunas manifestaciones urbanas; y cómo pueden reformularse aquellos rasgos adheridos fatalmente a lo popular. Los conceptos centrales que desarrolla aquí son dos:

4. Sus fuentes son: Umberto Eco, *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1981; Karl Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978; W. Iser, *The Act of reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

- lo popular se constituye en procesos híbridos y complejos;
- los cruces culturales incluyen una reestructuración radical de los vínculos entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo local y lo extranjero.

Al hacer una revisión crítica del concepto de *popular* señala que, desde los años setenta, la concepción de lo popular como una cultura pasiva no se sostiene desde el pensamiento postcolonial, el cual concibe el poder como una relación social diseminada. A partir de aquí, puede verse cómo los sectores populares participan de las relaciones de fuerza que se arman en la producción y en el consumo, en las familias, los sindicatos, las cúpulas partidarias y los organismos de base. En la recepción se acogen y se resesmanizan los mensajes. Por otro lado, expresa que la intersección del discurso de los medios con otros mediadores sociales genera un campo de efectos que no se define sólo desde la producción, por lo tanto, es necesario explorar los efectos de las mediaciones (Martín-Barbero, 1987).

Retomando argumentos anteriores y ampliándolos, García Canclini determina que las culturas populares no son un efecto pasivo o mecánico de la reproducción controlada por los dominadores, también, se constituyen retomando sus tradiciones y experiencias propias en el conflicto con quienes ejercen, más que la dominación, la hegemonía. Es decir, con la clase que, si bien dirige política e ideológicamente la reproducción, debe consentir espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre funcionales para el sistema.

Crítica aquí la *teoría de la reproducción* de Bourdieu, que niega la existencia de la cultura popular entendida como diferencia y diferencia: la cultura popular para ellos es sólo un eco de la dominante. Subraya, sin embargo, que lo que explica muy bien la teoría reproductivista es por qué los comportamientos de las clases populares no son muchas veces de resistencia e impugnación sino adaptativos a un sistema que los incluye.⁵

Compara luego esta postura con la de los neogramscianos que, en cambio, ven en la cultura el espacio político de conflicto entre las clases, a diferencia de los otros que ven en ella un espacio de diferenciación, como parte de la lucha por la hegemonía. Este modelo lo usan los que destacan la autonomía y la capacidad de

5. Véase el concepto de *habitus* de Bourdieu en "Lo popular: un juego de espejos dentro del campo cultural", en este mismo volumen.

iniciativa de los sectores subalternos, es decir, antropólogos como Cirese, Lombardi Sartani y Signorelli. Pero afirma que esta teoría no cierra o no es instrumental cuando se trata de procesos ambiguos de interpretación y mezcla donde no es fácil observar qué es subalterno y qué hegemónico.

García Canclini ve en la oscilación reproductivista/neogramscianos la manifestación de la tensión entre dos operaciones básicas de investigación: deducción/inducción. Llama deductivistas a los que pretenden definir las culturas populares desde lo general hacia lo particular, según los rasgos que habrían sido impuestos por el modo de producción, el imperialismo, la clase dominante, los aparatos ideológicos o las industrias culturales. Esta metodología infliere desde el paradigma lo que sucede en la recepción. Según este planteo lo único que se puede saber de las clases populares es lo que los sectores dominantes quieren hacer con ellas y su técnica básica es la *encuesta*.

El inductivismo, por su parte, encara el estudio de lo popular a partir de propiedades que supone intrínsecas a las clases subalternas, o de su creatividad o de su poder impugnador y de resistencia. Según esta corriente no sabemos de las clases populares más que lo que ellas hacen o dicen. Esta es una concepción *imanentista* que se atiene sólo al relato de los actores. Esta perspectiva no reconoce la diferencia entre lo que pensamos y nuestras prácticas, entre su manera de autodefinirse y las leyes sociales en las que están insertas. Sus técnicas fundamentadas son la *entrevista*, la *etnografía* y los *trabajos de campo*.

En esta línea, propone representar lo popular no desde una visión épica y unitaria sino desde la tragicomedia, tal como hace Carlos Monsiváis en sus *crónicas*, es decir, con el sentido contradictorio y ambiguo de quienes padecen la historia y luchan por ella, los que van elaborando los pasos intermedios, las astucias dramáticas, los juegos paródicos que permiten a quienes no tienen la posibilidad de cambiar radicalmente el curso de la obra manejar los intersticios con parcial creatividad o en beneficio propio.

El tema del *género* aparece varias veces planteado explícitamente como indisoluble de la mirada sobre la cultura. La búsqueda apunta a una escritura que se asemeje al objeto, por tanto, el trabajo con el lenguaje parece determinante en la constitución de un paradigma de lectura. Las estrategias del *videoclip*, fragmentación, cruce, desconexión, desterritorialización, etcétera, resultan pertinentes, a la vez que un discurso polifónico e irónico.

Otro de los temas de los que se ocupa es el de las llamadas *culturas populares urbanas*: los cambios que desencadenan las migraciones,

ciones, los procesos simbólicos atípicos de jóvenes disidentes, los mercados informales. Su hipótesis, en este campo, es que no tiene sentido denominar a todos estos procesos como culturas populares debido a que en estos espacios es donde se ve con más claridad el estallido de las categorías y las parejas convencionales de oposición que se usan para hablar de lo popular: subalterno/hegemónico; tradicional/moderno. La hibridación, los cruces, la cultura de márgenes requieren otros instrumentos conceptuales.

En este sentido se pregunta si "el lenguaje discontinuo, acelerado, paródico del videoclip es pertinente para examinar las culturas híbridas, si su fecundidad para deshacer los órdenes habituales y dejar que emerjan las rupturas y yuxtaposiciones no debiera culminar —en un discurso interesado en el saber— en otro tipo de organización de los datos" (García Canclini, 1990). A partir de los temas que va trabajando, una cuestión se vuelve clave, la de estudiar qué consecuencias políticas tienen que pasar de una concepción vertical y bipolar a otra descentrada, multideterminada, de las relaciones sociopolíticas. Las formas de dominación se entretejen, se potencian, se establecen de manera oblicua. Lo hegemónico y lo subalterno ya no sirven como categorías para describir estas relaciones: efectos, actividades solidarias o cómplices entre lo hegemónico y lo subalterno. Los *aspectos rituales y teatrales* de esta sociedad vuelven evidente lo que en estas interacciones hay de oblicuo, simulado, diferido.

De acuerdo con lo planteado en los textos de los ochenta, los estudios culturales requieren un paradigma de lectura que se podría denominar "dialogico", en el sentido en que usa este término Todorov en *Crítica de la crítica*: no dogmático, no académico, en interacción permanente con su objeto, con las diversas disciplinas y con el contexto. Al deber ser, que era punto de partida de los paradigmas modernos, le sucede un punto de mira que parte de lo dado, la facticidad, pero con una propuesta superadora.

Debido a ello, García Canclini se maneja con una muy amplia bibliografía y más que pararse en una determinada teoría para leer desde allí su objeto, establece un diálogo con Bourdieu, Gramsci, los neogramscianos, Habermas, Benjamin, etcétera, polemiza con algunas categorías y acepta otras en función de su pertinencia para estudiar el objeto. Lo transdisciplinario aflora y la actitud de diálogo permanente aparece como el lugar desde donde trata de aproximarse a esta cultura hecha de cruces y de hibridaciones. El acento, sin embargo, parece estar puesto en las teorías de la recepción ya que el concepto de *uso* parece sustancial a la hora de asignar sentidos.

La transdisciplinariedad aparece justificada en sus entrevistas por una serie de factores que él mismo enumera:

- El pensamiento posmoderno, que carece de paradigmas consistentes como el de Marx o el de Weber (paradigmas de la modernidad), porque necesita una apertura diferente. En efecto, el pensamiento de la posmodernidad ha puesto de relieve la fecundidad del pensamiento filosófico, del ensayo, de la imaginación artística (el cine de Greenaway por ejemplo) y literaria para conceptualizar y renovar el saber y la reflexión. Muchos trabajos están sostenidos, no sólo por datos y cifras, sino por intuiciones literarias o artísticas.
- Desde la necesidad, que plantea el objeto, de un saber transdisciplinario como el de Bourdieu, la Escuela de Birmingham, los estudios culturales en los Estados Unidos (George Yúdice, Renato Rosaldo) y en América latina (Renato Ortiz —sociólogo brasileño, que en su trabajo sobre la modernización en Brasil trabaja muy de cerca sobre el objeto con datos empíricos muy precisos—, Beatriz Sarlo, Jesús Martín Barbero).

García Canclini determina que se necesitan intervenciones no convencionales sobre la crisis de la modernidad, la desterritorialización y la globalización. Es básico nutrir los ensayos de la información empírica que sirve de control a los enunciados y no poner el modelo antes. Un ejemplo de esto, según él, es el libro de Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna* (1994), que está escrito sin citas pero sostenido por mucha información empírica y fuentes de diversa procedencia con autores de muy distintas disciplinas. "El problema epistemológico debe estar sometido a arbitraje y acuerdos de rigor intelectual intersubjetivo", determina en esa entrevista (1995b).

La finalidad de los estudios de crítica cultural, tal como lo plantea García Canclini, sería ver de qué manera en estas relaciones sociopolíticas descentradas, que caracterizan a la sociedad posmoderna, se entretejen y potencian las formas de dominación que siempre se manifiestan de manera oblicua. Se trata de leer detrás de estas prácticas *culturales híbridas* (consumo, ritualizaciones, teatralizaciones) hasta qué punto lo hegemónico y lo subalterno *interactúan* de manera cómplice y solidaria, y los efectos de esta interacción.

El ingreso específico al estudio de la globalización y el fenómeno de la multiculturalidad actual es realizado por García Canclini en su libro *Consumidores y ciudadanos* (1995). La multiculturalidad

correspondían al consumo, por lo que hay que reconceptualizar el consumo:

[...] la noción política de ciudadanía se expande al incluir derechos a la vivienda, la salud, la educación y la apropiación de otros bienes en procesos de consumo. Es en este sentido que propongo *reconceptualizar el consumo*, no como simple escenario de gastos inútiles e impulsos irracionales sino como lugar que sirve para pensar, donde se organiza gran parte de la racionalidad económica, sociopolítica y psicológica en las sociedades (García Canclini, 1995b, p. xiv).

A esto se agregan las ciudades latinoamericanas, ("escenarios caóticos de mercados informales donde las multitudes tratan de sobrevivir y que son los espacios de dinámicas internas junto a las nuevas modalidades de subordinación de las economías periféricas, la reestructuración transnacional de los mercados de bienes materia-les y comunicacionales" [idem, p. xvi]), las comunicaciones, donde predominan los intercambios culturales entre los Estados Unidos y América latina y que implican un espacio que se va privatizando, los procesos de heterogeneidad e hibridación. En definitiva, los *estudios culturales* se desplazan hacia las zonas donde las narrativas se oponen y se cruzan, en los escenarios de tensión, encuentro y conflicto; y dejan de ser solamente un análisis hermenéutico o un trabajo científico que combina la significación y los hechos, los discursos y sus arraigos empíricos. Se trata de un conocimiento descendido de la propia perspectiva y que pueda actuar de modo transformador y ayudar a comprender las múltiples perspectivas.

Esta globalización implica una modificación sustancial de la escena sociocultural: redimensionamiento de las instituciones y los circuitos de ejercicio de lo público, la reformulación de los patrones de asentamiento y convivencia urbanos, la reelaboración de "lo propio", la redefinición del sentido de pertenencia e identidad ("las identidades modernas eran territoriales y casi siempre monolingüísticas [...] las identidades posmodernas son translingüísticas y multilingüísticas. Se estructuran menos desde la lógica de los Estados que de los mercados" (idem, p. 30), el pasaje del ciudadano como consumidor interesado en disfrutar de una cierta calidad de vida. Seguido a esto, hay que considerar que el concepto de *espacio público* en la medida en que el consumo es parte de procesos de reflexión cultural de los sujetos, también se ve

esta relacionada con el nuevo ordenamiento mundial de un modo específico: "la globalización no es un simple proceso de homogeneización, sino de reordenamiento de las diferencias y desigualdades sin suprimirlas: por eso la multiculturalidad es un tema indisoluble de los movimientos globalizadores" (García Canclini, 1995b, p. xi).

No hay, pues, que pensar que la globalización genera elementos comunes en todas las latitudes, sino que reacomoda diferencias en relación con este fenómeno de construcción hegemónica. Además, tampoco hay que creer que globalización supone lo mismo que internacionalización. En tanto la cultura es concebida como un proceso de ensamblado multiaxial, una articulación flexible de partes, un montaje de rasgos que involucre a cualquier ciudadano de cualquier país, religión o ideología, Canclini presenta a la globalización como inevitable y por lo mismo no propone una mirada por fuera de ésta o que tenga como promesa una sociedad imaginada sin ella. Se trata más bien, de examinar las condiciones concretas en que se desenvuelven las prácticas culturales y de analizar la interacción entre los proyectos globalizadores con la multiculturalidad de cada región.

El libro pone en cuestión dos conceptos para repensar la relación de la globalización y la actual situación: el *consumo* y la *ciudadanía*. El primero tradicionalmente era pensado como una práctica receptora del proceso de mercado y reparto de bienes en la sociedad capitalista. Junto a éste se construye una identidad calificatoria, la de consumidor. En tal caso, el acceso a los bienes podía establecer categorías de consumidores y, por lo tanto, generaba relaciones no sólo materiales sino simbólicas entre los sujetos a los que el mercado alcanza. La segunda daba cuentas de un proceso de conciencia política en la que los miembros de una comunidad se hacían poseedores de un determinado lugar en la distribución del poder y por lo mismo adquirían una nueva nominación, la del ciudadano.

García Canclini analiza la posible pérdida del segundo por el primero: "Es innegable que en las últimas décadas la intensificación de las relaciones económicas y culturales con los Estados Unidos impulsa un modelo de sociedad donde muchas funciones del Estado desaparecen o son asumidas por corporaciones privadas, y donde la participación social se organiza a través del consumo más que mediante el ejercicio de la ciudadanía (García Canclini, 1995b, p. xii).". Pero, lejos de aceptar que la noción política de ciudadanía haya decaído, sostiene que ésta se ha trasladado hacia otros ámbitos que

alterado: "Lo público es 'el marco mediático' gracias al cual el dispositivo institucional y tecnológico propio de las sociedades posindustriales es capaz de presentar a un 'público' los múltiples aspectos de la vida social" (ídem, p. 27).

Ahora bien, aunque la globalización plantea una nueva etapa a la modernidad, no significa la superación de lo histórico. Para García Canclini, por el contrario, ésta supone la absorción de modelos históricos premodernos; es más, es una de sus características. Se une así, la capacidad de los sujetos para integrar junto con el mercado y el consumo, elementos del pasado que marcan diferencias que parecían diluidas y en contradicción con los procesos de homogeneización y de la cultura del "estreno".

Como ya se ha señalado, García Canclini intenta llevar los estudios culturales a una *práctica transdisciplinaria* y eso es reafirmado aquí: "Me gustaría que este libro fuera leído como una conversación con antropólogos, sociólogos y especialistas en comunicación, con artistas, escritores y críticos de arte y literatura, sobre lo que significa ser ciudadanos y consumidores en medio de los cambios culturales que alteran la relación entre lo público y lo privado" (ídem, p. 37).

Tal práctica transdisciplinaria se aplica sobre ciertos objetos como la ciudad y las industrias culturales, pero a su vez estos lugares interesan porque allí se imagina y narra.

El libro se subdivide en tres partes. La primera parte, "Ciudades en globalización", vuelve a plantear la importancia de teorizar sobre el consumo, establecer una teoría sociocultural del consumo. Por lo mismo, el consumo debería definirse como el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos. Habría en él una racionalidad sociopolítica interactiva, producto de la participación disputada por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo; y en la medida en que el uso que se hace sobre los productos es diferenciador, se debe admitir que en el consumo se construye parte de la racionalidad integrativa y comunicativa de una sociedad.

Además, la relación particular del consumo está ligada al estado de la sociedad actual, en donde se desvanecen los paradigmas más fuertes: consumir es hacer más inteligible un mundo donde lo sólido se evapora y donde "las mercancías sirven para pensar". Pero además, la diferenciación del consumo (tanto sea por el producto como por el uso de éste) implica otros fenómenos de homogeneización cuyos contextos son la familia, el barrio y el trabajo.

Ahora bien, como ya se ha señalado aquí, el consumo puede verse reafirmado por el ejercicio de una ciudadanía implícita. Esto

es posible —sostiene García Canclini— si se dan los siguientes requisitos: a) una oferta vasta y diversificada de bienes y mensajes representativos de la variedad internacional de los mercados, de acceso fácil y equitativo para las mayorías; b) información multidireccional y confiable acerca de la calidad de los productos, con control efectivamente ejercido por parte de los consumidores y capacidad de refutar las pretensiones y seducciones de la propaganda; c) participación democrática de los principales sectores de la sociedad civil en las decisiones del orden material, simbólico, jurídico y político donde se organizan los consumos.

En definitiva, se trata de aprovechar el "virtuosismo semiótico" de los objetos y el consumo pasa a ser un lugar de valor cognitivo, útil para pensar y actuar significativa, renovadoramente, en la sociedad.

A partir de aquí analiza la ciudad de México, los cambios de los centros a la periferia con múltiples focos de desarrollo, aumento de la cultura a domicilio, en fin, una pérdida de la visión o del uso integrado de la metrópoli que se vuelve a recuperar sólo a través de grandes conflictos como un terremoto. Se trata de un repliegue al entorno inmediato y un olvido de lo macrourbano.

Las políticas en materia de cultura tendrán que tener en cuenta los siguientes cambios: la disolución de las monoidentidades y la pérdida de peso y la reubicación de las culturas tradicionales locales por el avance de los medios electrónicos de comunicación. Habrán de considerarse las necesidades multisectoriales, diferenciadas en estratos y con interés local o regional pero atendiendo al interés de conectarse con el resto del mundo, para lo que la industria cultural resulta el principal recurso.

En la segunda parte, "Suburbios posnacionales", trata el relato de la identidad a partir de los medios y el cambio en los años ochenta, la necesidad de una antropología que pueda dar cuenta de los grandes desplazamientos, la circulación heterogénea, capaz de ver las nuevas identidades; la desterritorialización de las artes debido a una necesidad de internacionalizar los gustos por un lado, y por el otro, la reterritorialización debido a la afirmación de lo local; el papel hegemónico de los Estados Unidos en los recursos audiovisuales e informáticos, y la necesidad de alertarse contra ello, la decadencia del cine por el video, etc. Frente a esto aparece la integración como proceso en el que no se puede dejar de participar; sin embargo, es poco lo que se puede intercambiar, sostiene García Canclini, y las masas ven limitada su incorporación a la cultura global por el acceso exclusivo a la primera etapa de las industrias audiovisuales. Allí es donde justamente entiende que hay que centrar las políticas culturales:

Favorecer el acceso generalizado a las dos últimas modalidades de comunicación es una condición clave para desarrollar formas democráticas actuales de ciudadanía, o sea vinculadas con la información internacional y con capacidad de intervenir significativamente en los procesos de integración global y regionales (García Canclini, 1995b, p. 116).

Para ello propone formar mercados comunes latinoamericanos de libros, revistas, cine, televisión y video, fijar cuotas mínimas de tiempo de pantalla, de emisión de radio, etc.; y crear un Fondo Latinoamericano de Producción y Difusión Audiovisual.

Como se verá, García Canclini esboza como objeto de estudio no sólo la ciudad sino los cambios específicos frente a coyunturas variables y contextos determinantes. Pero no se trata de una determinación que juegue el papel de límite de lo posible por las conductas que promueve, sino de las alternativas que supone básicamente su reflexión. En este punto, está claro que la capacidad de los sujetos se mueve estratégicamente en función de las nuevas posibilidades; pero lo que le interesa es que un cierto sostenimiento teórico capaz de ver el cambio en el orden mundial puede anticipar, ya no desde el ciudadano-consumidor, sino desde el mismo Estado, las consecuencias negativas y por lo tanto constituirse en promotor de una "política correcta".

Se podría señalar entonces, que hay ahora un cambio considerable en su teoría y que se aleja fuertemente de los estudios culturales (de los que se supone heredero), pues pone su expectativa de cambio de arriba abajo a partir de políticas de Estado. En cierto punto, esto podría leerse como una nueva forma de populismo teórico.

Por otro lado, sorprende el énfasis, que ya hemos señalado, respecto del mercado y la distribución de los bienes como elementos simbólicos portadores de prácticas reflexivas y conscientes, en tanto culturales, y haciendo que el nuevo concepto de ciudadanía calce en el traje del consumidor. A primera vista se puede decir que hay escasa reflexión respecto del uso de los términos, tanto ciudadano como consumidor son conceptos demasiado amplios como para poder encuadrarse en la heterogeneidad y fragmentación propuesta: ¿acaso la idea de consumidor, sea o no reflexivo, no es una forma teórica de ordenamiento bajo el imperio del mercado? También bajo esta apreciación, la desintegración de la modernidad, la hibridación cultural y la regionalización y la globalización en América latina, es que García Canclini da tres conferencias en Buenos Aires en 1996. Tales conferencias son recogidas en el libro *Imaginarlos urbanos* (1997).

Reparece el retroceso de la industria a manos de la comunicación como agente económico y modelo de relaciones sociales, así como también la importancia del papel del Estado y las políticas oficiales; frente a nuevos fenómenos como la contaminación ambiental, el tráfico de drogas y la expansión de los circuitos de información.

Sin repetir lo ya señalado se pueden sintetizar los siguientes puntos:

1. Con respecto a la modernidad, hay que considerar que esta fue la que produjo la integración en América latina, pero también es la culpable de la obstrucción actual del diálogo. Además las políticas neoliberales desmantelan lo poco que se había conseguido en términos competitivos con el mundo. La modernidad puede ser comprendida en torno a cuatro procesos: emancipación, renovación, democratización y expansión; siendo el último el rasgo menos logrado.
2. Frente a la situación actual ve dos futuros posibles, repiten: Proponen la posibilidad de pensar una sociedad donde no todo lo arbitre el mercado. Un Estado no enfrentado al mercado sino en interacción con éste.
3. Con respecto a la ciudad, García Canclini sostiene que una primera fase para su definición es, aceptando la existencia de las megametrópolis, que hay más de una en sí misma; y esto se debe a las diferentes historias que han ido conformando los barrios en relación con procesos económicos sociales distintos y de tradiciones igualmente distintas. Además, la ciudad es constituida por el imaginario público, es decir, por cómo la imaginan los sujetos que la usan (cita a Benedict Anderson y su libro *Comunidades imaginadas*). Tal imaginario sería un patrimonio vivo de la ciudad.

Este imaginario supone también el tránsito por ella. La visión de la ciudad permitiría la posibilidad de pensar una antropología visual. Como objeto de análisis propone la respuesta de sujetos encuestados frente a la fotografía como poseedora de imágenes discontinuas, fragmentarias y posibles de interpretación. Para hacer esto sostiene que los individuos reproducen al ver las fotos las reflexiones que cotidianamente se hacen en relación con la ciudad; pero, no toma en cuenta que las fotos poseen una dimensión estética que puede afectar esa reproducción.

Pese a que García Canclini es uno de los más claros herederos de los estudios culturales desde la perspectiva inglesa y estadounidense, su particularidad no se centra tanto en los objetos que trabaja (ciudad, barrio, familia, tradiciones, etc.) sino en el vínculo que entabla entre ellos bajo un proceso histórico que considera inevitable (la globalización). Además, es uno de los primeros teóricos que ve que esta globalización, en principio tan catastrófica, puede ser contrarrestada con una política posible del Estado. Junto a esto, ese pasaje de ciudadano a consumidor (reflexivo) permite ver que hay un cierto optimismo en cuanto a las conexiones de los sujetos frente al mercado, y por lo mismo es posible compararlo en este aspecto a los teóricos que ven una alternativa en la cultura de masas.

En el último trabajo de García Canclini, *La globalización imaginada* (1999), se acentúa el corrimiento que se ha ido operando en su habitual lugar de lectura, centrado —como se ha visto en la mayoría de sus trabajos— en las culturas populares y el consumo, no entendido éste como uso sino también como ejercicio de la ciudadanía. Este desplazamiento tiene que ver con el tema que aborda en esta oportunidad: los procesos sociales y culturales concomitantes a la globalización. Y esto es así porque si, tal como venía sosteniendo en sus otros ensayos y artículos, *las culturas populares se definen por su posición en relación con las otras culturas a las que se enfrentan, por su uso, y no por su origen, cómo definir las y hablar de ellas cuando ya no se sabe cómo nombrar a los otros*. En esta línea de pensamiento, hace suya la afirmación de Stuart Hall al manifestar que la diferencia ya no es una alteridad radical sino una *différance*: ningún grupo permanece dentro de sus límites; los límites son fronteras que la gente cruza de manera constante e ilegal.

De esta manera, se puede observar que lo que en sus primeros trabajos estaba ligado al análisis de la superación de la dicotomía alto/bajo a partir de concepto de *hibridación cultural* —que suponía la concepción del consumo primero como uso y luego como ejercicio de la ciudadanía, a partir del cual se podía pensar la identidad y se efectuaban operaciones de reconocimiento de la alteridad—, se desplaza, ahora, hacia el estudio de la globalización como el espacio donde se define la posibilidad de pensar críticamente el problema de la *multiculturalidad*, *las identidades transferibles y el desarrollo de nuevas prácticas que no sólo se manifiesten como resistencia sino también como desarrollo de acciones no siempre funcionales al sistema*.

En efecto, el objetivo central de *La globalización imaginada*, en el cual se continúan y expanden los temas tratados —la globalización, el consumo, la ciudadanía, los imaginarios y los conflictos interculturales— en sus dos últimas obras (*Consumidores y ciudadanos* e *Imaginarios urbanos*) es repensar cómo hacer *arte, cultura y comunicación* en medio de un proceso de globalización que emerge de manera ambigua según el punto de vista desde el cual se lo considere: como multiplicidad de posibilidades abiertas hacia un futuro promisorio o como instancia cerrada y de clausura para todos aquellos sectores sociales que quedan excluidos.

Para llevar a cabo este cometido García Canclini se propone el análisis de los objetos antes mencionados a partir del cruce entre los *datos duros* acerca de la realidad, las prácticas de la *inestable vida cotidiana* y, finalmente, los *relatos y metáforas* que circulan en torno a este objeto “evasivo e inmanejable” que se denomina *globalización*.

Por este motivo, y desde una perspectiva socioantropológica de la cultura, sus herramientas de trabajo serán las estadísticas, los textos conceptuales (que son mencionados en una exhaustiva y variada bibliografía), las metáforas con las que se designa la globalización y los relatos, tanto de aquellos que la gestionan como de quienes la sufren: los migrantes y los excluidos. El sentido de estas operaciones interpretativas es *ordenar los conflictos entre imaginarios* para ver de qué manera varía el contenido de lo que cada uno identifica como globalización, ya que en estas narraciones se dibujan las desigualdades de acceso a lo que suele llamarse economía y cultura globales.

De esta manera, las líneas de investigación abarcan una serie de tópicos que se van desarrollando de manera dialógica, es decir, a partir de la confrontación de posturas interpretativas sociológicas y antropológicas diversas, el análisis de diferentes manifestaciones culturales, la referencia a prácticas de la vida cotidiana, y el estudio de las metáforas y los relatos a través de los cuales se cuenta la globalización.

Estos recorridos se estructuran en torno a una serie de *oposiciones* que sirven para pensar de una manera no dogmática y abierta qué pasa con la cultura y la comunicación en medio del proceso de la globalización (local/global; abstracto/concreto; identidad/multiculturalidad; hibridación/ecualización) y, también, a partir del análisis de sus formulaciones imaginarias; las tensiones interculturales que suscita; la relación de los sujetos de la producción y el consumo con los poderes anónimos y transnacionalizados;

los épicos con los logros de la globalización (la economía, cierta parte de la sociología y la comunicación) y los que construyen narraciones melodramáticas con las fisuras, la violencia y los dolores de la interculturalidad (la antropología, el psicoanálisis y la estética). Al respecto, sostiene la posibilidad de una *tercera posición* (y esta idea será la piedra de toque constante en su análisis) a través de la cual se evite tanto la épica como el melodrama, con el fin de entender qué pasa cuando ambas narraciones existen y qué relatos y metáforas pueden dar cuenta de las recomposiciones que van surgiendo entre lo local y lo global.

Subraya al respecto que si bien la globalización debe ser estudiada a partir de la mediación del lenguaje (metáforas, relatos), y aquí se nota el aporte teórico de Ricoeur y Derrida, es necesario situar esas imágenes en relación con los datos duros para saber cuál es el horizonte de inteligibilidad de ese lenguaje y dónde su potencial imaginativo pierde valor heurístico.

Una de las hipótesis de su trabajo más interesante, en este sentido, es la que imagina la posibilidad utópica de que los sujetos reconquisten el poder frente al fatalismo predominante de los ecosistemas. Sostiene, así, de manera bastante difusa que los consunomistas. Pueden expandir el lado activo de sus comportamientos hasta reinventar la manera de ser ciudadanos. Para ello, entre otras posibilidades, sugiere la necesidad de repensar hasta qué punto las narrativas condicionan las prácticas, facilitan las alianzas o las entorpecen, en el marco de un proyecto modernizador excluyente, que a diferencia del iluminista ni siquiera se propone abarcar a todos desde sus declaraciones y programas.

Finalmente, García Canclini retoma de manera lateral el tema de la hibridación e implicitamente el de las culturas populares que en este texto pierde el papel crucial que tenía en sus primeras obras—donde se subrayaba el papel central que tenían como instrumento de comunicación intergrupala, reconocimiento y afirmamiento de identidades, para revisarlos de un modo crítico. Sostiene, así, que han surgido una serie de instancias culturales que no se dejan reducir a las ideas de mestizaje o hibridación ya que en este proceso globalizador “todo migrante es un sujeto al que a la vez se le ofrece y se le condena por hablar desde más de un lugar” (García Canclini, 1999, p. 123).

Los desencuentros entre políticas de integración supranacionales y comportamientos ciudadanos, y los nuevos espacios de intermediación cultural y sociopolítica.

Una de las características fundamentales de este abordaje es que García Canclini no se limita a describir y analizar todos los aspectos inherentes a la globalización sino que también intenta pensar de manera abierta una serie de respuestas de carácter cultural y político en torno a los múltiples procesos implicados en ella. En este sentido, la concibe como el *conjunto de estrategias* para realizar la *hegemonía* con el fin de subordinar los países pobres a la explotación de los actores que reordenaron el mundo en la segunda mitad del siglo XX, y también como *el horizonte imaginario* de aquellos sujetos colectivos e individuales que buscan reinserir sus productos en mercados más amplios y, al mismo tiempo, como un *campo* en el cual es posible visualizar qué hay de *real* y de *imaginario* en esta ampliación de lo local y lo nacional a través de la puesta en evidencia de quienes se benefician, quienes participan desde las economías y culturas periféricas y cuántos quedan excluidos trazando las nuevas fronteras de la desigualdad.

En relación a este enfoque, se sostiene que existen dos tipos de relatos que dan cuenta de la globalización. Uno, hegemónico, que desde una perspectiva neoliberal excluyente y totalizadora narra procesos de intercambio fluido y de homogeneización, donde las naciones abren sus fronteras y los pueblos se comunican, donde los intercambios son rápidos y simultáneos. El otro, subalterno, que habla de migraciones, de procesos de transculturación, de experiencias interculturales, y está lleno de referencias a desgarramientos y conflictos, fronteras que se renuevan, anhelos de recuperar unidades nacionales, étnicas o familiares perdidas.

En efecto, observa que mientras los relatos que idealizan el poder homogeneizador de la globalización tienden a desconocer las diferencias y desigualdades de los intercambios, los que se centran en la identidad revelan una tendencia clara a negar el multiculturalismo que muchas veces se asocia con los procesos de globalización y no pueden comprender la complejidad de las interacciones transculturales y la multiplicidad de puntos de vista en los que hoy se constituye el mundo.

En esta dirección, García Canclini postula que las tensiones entre globalización e interculturalidad pueden ser concebidas como una relación entre la épica y el melodrama y es, justamente, por esta fractura entre uno y otro género que pasa la división que se produce en las ciencias sociales entre quienes buscan armar rela-

Cultura urbana: estudios y crónicas

En el campo complejo y heterogéneo de los estudios dedicados a las culturas populares, se recorta con nitidez, por su peculiar manera de trabajar en torno a este tema, la figura del mexicano Carlos Monsiváis, que sin duda alguna, ha sido uno de los primeros en hacer visible la existencia y las modalidades de lo popular en el entramado de lo urbano, con una visión histórica que evita una concepción esencialista y dogmática de esta cultura.

En este sentido, los textos cuyo análisis se abordará¹ pueden ser considerados un claro exponente de los modos diversos en los que la cultura urbana y sus cruces se inscriben en distintos géneros discursivos: unas veces artículos periodísticos, ponencias o ensayos de revistas especializadas y otras, viñetas o crónicas que juegan ambiguamente con las categorías *ficción* y *no ficción*.

En efecto, se pueden registrar en la escritura de Carlos Monsiváis dos maneras de leer estas culturas, constituidas por mezclas e hibridaciones, una más académica y analítica, y otra que se aleja del ensayo culturalista instalado en lo disciplinario, para acercarse más a un tipo de discurso como el de las *Aguafuertes* de Roberto Arlt; aunque, a diferencia de lo que ocurre en éstas, el lugar de lectura por lo general se escamotea tras un discurso polifónico donde se cruzan diversas voces y puntos de vista.

Uno y otro modo de abordar lo popular urbano, en cruce con una historia mexicana que se extiende desde los años veinte hasta

1. "La cultura popular en el ámbito urbano: el caso México" (en *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*), *Escenas de pudor y liviandad* y *Los rituales del caos*.

los noventa, configuran dos maneras complementarias de observar el complejo entramado de su constitución y seleccionar ciertos hitos emblemáticos para su análisis.

En el ensayo sobre "La cultura popular en el ámbito urbano: el caso de México" (1987), Monsiváis desarrolla el marco conceptual en el cual se insertan sus crónicas, mucho menos explícitas al respecto. En efecto, en el mencionado estudio intenta definir lo popular urbano y, para llevar a cabo este cometido, diseña una serie de líneas que ve como constitutivas de su entramado. En su mayoría, estos elementos inherentes a lo popular tal como aparece en el espacio de la ciudad, están caracterizados por una serie de determinaciones negativas (su carácter de *factum*, su constitución por exclusión y bajo opresión, la conversión del sentido histórico en ubicación sentimental, la subordinación con respecto a la Iglesia y la autoridad, la copia directa e indirecta de las clases dominantes) y de otras que, en principio, marcarían un espacio de microlibertad (transformación continua de los mensajes de la industria cultural, configuración como cultura por sedimentación de tradiciones y negociación de las imposiciones del Estado, la vida laboral y la represión sexual).

Observa Monsiváis que en México *lo popular urbano* se fue produciendo por lenta gestación durante los tres siglos de dominio español y a partir de numerosas metamorfosis en los casi dos siglos de independencia. En esta conformación, considera claves dos elementos: la *ciudad* y el desarrollo de la *sociedad de masas*.

La ciudad es considerada una metáfora viva de los vínculos entre el Estado y el capital, ya que en su territorio se puede percibir de qué manera el poder muta, concede, define y aprovecha lo popular. Es justamente en esta zona donde se produce la transformación de popular en cultura urbana, que surge como espacio generado por los modos operativos del capitalismo y las respuestas que se da a esta sujeción. Es, en definitiva, el resultado ideológico (la conciencia falsa o verdadera, dictamina) que surge a partir del choque que se produce entre industrialización y tradiciones, poder del Estado e insignificancia de los individuos, derechos civiles y dificultad para ejercerlos, modernización social y capacidad para adecuarse a la oferta y la demanda.

La sociedad de masas tiene estrecha vinculación con el pasaje de la sociedad tradicional a la sociedad masiva con el aporte de la tecnología capitalista propia de la industria cultural (imprensa, cine, fotografía, radio, TV, etcétera).

Subraya Monsiváis que, al arraigar, la cultura urbana genera una

serie de consecuencias: el sometimiento y la reducción psicológica de las clases populares conjuntamente con una sensación de impotencia e insignificancia que traduce la experiencia histórica o personal a mera fatalidad; una relación incierta entre Estado e individuo; el predominio de las tecnologías en el rol educador y la hegemonía de los medios que transforman en espectáculo el caos del crecimiento capitalista y el sentido del tiempo libre (*Los rituales del caos*, 1995); la sobrevivencia de elementos tradicionales de la cultura campesina o popular rural; la vigencia del machismo y la represión sexual; la manipulación y el uso político de la religión y la publicidad como visión final del mundo, etcétera.

Estos factores propios de la cultura urbana culminan, según su lectura, en una lógica social que hace de lo popular una limitación y una capitulación por obvia inferioridad del vencido que motiva el "natural" sometimiento a las clases altas, además de la sensación de que es el destino el responsable del subdesarrollo, la miseria y la explotación. Esta secuencia ideológica es finalmente confirmada por las reacciones sentimentales (toda una serie de productos de la industria cultural, por ejemplo, exaltan el bienestar final de los que no tienen recursos, pues en su pobreza sustentan virtudes impensables en los ricos). De este modo, quienes soportan el peso de esta experiencia creen que son culpables de la situación de carencia y marginalidad por ignorancia, ineptitud, ineffectia. La culpabilidad recae, así, sobre las víctimas.

En lo que se refiere a la especificidad de la cultura urbana su braya que, además de la explosión demográfica, la veneración del consumo y la unidad en la falsa diversidad, esta dada por el quebrantamiento sistemático de las realidades conocidas en favor de una cultura de la necesidad. Las vías tradicionales de identidad se diluyen en la ciudad, por lo cual la experiencia nacional queda en manos de los medios. Así, sin instancias que posibiliten ver en la nacionalidad una respuesta compartida para enfrentar la opresión de arriba, sin una idea crítica y política de lo popular, las mayorías quedan libradas a sus propuestas.

Según Monsiváis, en la sociedad de masas no hay opciones, sólo *respuestas*, y en esto se ve el único espacio de "libertad" que encuen- tra para los sectores populares, pues—subraya—esas respuestas pueden ser de sumisión y doblegamiento pero también de *parodia* y *resistencia*. Esta característica de la cultura popular se percibe en los diversos "casos" relatados en sus crónicas, donde aparecen insistentemente estas maneras contradictorias y simultáneas de res- ponder a los poderes hegemónicos.

128/148

Un aspecto relevante de este trabajo, descriptivo y crítico de la cultura urbana en México, es la diferenciación que establece entre lo *popular rural* y lo *popular urbano*. En el primero señala como característica la sensación de anacronismo en relación con la ciudad, la inmovilidad que se percibe con referencia a su propio medio, la persistencia más fuerte de tradiciones e ideas sobre la religión, lo sexual, etc. Con respecto a lo popular urbano observa que se produce una marcada sensación de aplastamiento que deriva del sojuzgamiento que la ciudad produce sobre los individuos; el pobre urbano, además, no sólo se define como el carente de recursos sino según haya paz o crisis, y a nivel colectivo, como fuente de diversión o amenaza para las clases hegemónicas.

Subraya Monsiváis que, en la ciudad, las clases dominantes desarrollaron un modelo urbano que continúa las líneas del autoritarismo colonial pero con el aporte de las leyes del desarrollo capitalista, por eso patrocinan una vida colectiva sustentada en el individualismo, la corrupción, la transformación de la diversión en actos rituales y la justificación nacionalista de frustraciones y rencores ya que, tal como se puede apreciar en *Escenas de pudor y livandad* (1988), la mexicanidad es vista como sinónimo de alcoholismo, machismo e irresponsabilidad paterna.

Concluye, así, que los pobres urbanos no disponen de una conciencia crítica de la identidad nacional, y por lo tanto no aspiran a una identificación a partir de la clase (proletariado) sino a partir de su condición de consumidores. Su conciencia de clase deviene en avidez consumista. Monsiváis se pregunta en este punto si existen opciones, y responde, a la manera de Adorno y Horkheimer, que toda la potencia del sistema capitalista está empujada en que no las haya. De tal modo, y según esta lógica de dominio, la cultura de masas en todas partes intenta volverse real haciendo que la gente experimente su vida de acuerdo con los modelos de su industria: "Y dijeron los medios masivos: ésta y no otra es la vida del pueblo y al pueblo le gustó su imagen y su habla y procuró adaptarse a ellos" (Monsiváis, 1987b, p. 2).

Resulta evidente que en su análisis de la cultura urbana mexicana, tal como se ha ido conformando y transformándose desde los años veinte hasta el presente, Monsiváis apela a categorías del paradigma marxista y pone el acento sobre todo en la desfavorable relación que se establece entre las estructuras de dominio—presentes sobre todo en los sistemas de producción y las institu-

ciones (Estado, Iglesia)— y, por debajo de ellas, los sectores populares. Además, si bien el foco parece estar puesto sobre las respuestas de sometimiento al sistema y la manipulación que llevan a cabo los medios, se perfila un leve resquicio (y éste es el que aparece más abiertamente en muchas de sus crónicas) donde existe la posibilidad de resistir, aunque mínimamente. Por estas razones, la visión de la cultura popular urbana que Monsiváis brinda aquí tiene un sesgo marcadamente pesimista.

En las crónicas, sin dejar de lado su marco conceptual e ideológico, y su postura política al respecto, abandona este pesimismo crítico para mostrar la compleja realidad de las culturas urbanas a través de la mirada de un observador que construye irónicamente, como ingenuo cronista de estos tiempos. En ellas se entremezclan los rituales con el espectáculo, las instituciones y las figuras emblemáticas en el “apretujamiento demográfico” al cual están sometidos todos los individuos de una sociedad que no acaba de ser totalmente moderna en plena posmodernidad.

Tanto en *Escenas de pudor y liviandad* como en *Los rituales del caos*, la cultura popular urbana es concebida de modo poco dogmático como “eso que es a la vez realidad viva para millones de personas, nostalgia inducida, efectos de las personalidades únicas sobre los modos de vida, industria cultural y respuestas colectivas al proceso de modernización.”

Este punto de vista lleva al recorte de ciertos objetos culturales (personajes-institución, prácticas sociales, rituales-espectáculo, consumo-uso etc.) a partir de los cuales, y con un aparato de lectura que, si bien muy pocas veces se explicita, deja traslucir el uso de ciertas categorías de análisis marxistas y la lectura minuciosa de algunos tópicos básicos en Adorno, Horkheimer, Benjamin, Sontag, García Canclini, etc. En su enfoque, por ello, se entrecruzan la mirada del sociólogo y la del etnólogo, para estudiar desde esa perspectiva el complejo entramado de la vida cotidiana de los sectores sociales populares que habitan en la ciudad de México, evitando la cristalización de sus prácticas y rituales a partir de un enfoque que siempre los historiza, a la manera de Raymond Williams (1977).

Escenas de pudor y liviandad son crónicas escritas entre 1977 y 1987.² Si bien esta compilación abarca una gran variedad de aspec-

2. Fueron publicadas por primera vez en: *La cultura en México de Siempre!*, *Proceso*, *Fem*, *Revista de Bellas Artes*, *Su Otro Yo* y *Diva*.

tos de la vida social mexicana que giran en torno al pudor y la liviandad, a los que Monsiváis considera “la dualidad feliz y funesta del espectáculo, las indicaciones escénicas en el campo de la moral y la diversión” (1988, p. 19), la cuestión de la cultura urbana de las clases subalternas atraviesa todo el escrito.

Las operaciones que se llevan a cabo en estas crónicas “ingenuas” de la sociedad mexicana son variadas. En algunos casos, la figura simbólica de un artista del espectáculo de gran popularidad sirve como punto de partida para el estudio de ciertas prácticas ligadas de modo más o menos directo a su persona, a la industria que lo sostiene y a sus “consumidores”. Tal es el caso del trabajo dedicado a Celia Montalván, la gran *vedette* de los años veinte y treinta. En efecto, a partir de este producto de la industria cultural y del culto a la *personality* que ella favorece, Monsiváis analiza los usos de la fotografía masificada que se vendía como postal por esos años, al mismo tiempo que reconstruye la cultura y los deseos de una sociedad para la cual el éxito individual era visto como el cumplimiento de la ilusión colectiva.

En este artículo, intenta reconstruir las *significación múltiple de las fotos*³ que, más allá de su producción en serie y su finalidad comercial, lee como espacios de trayectos personales y marca cultural de una sociedad: “recuerdos de lugares, incitaciones al viaje, estallidos de morbos y fascinaciones, testimonios antropológicos que ignoran tal condición, apoyos masturbatorios, apogeos del alma enamorada” (idem, p. 23).

Es interesante subrayar que cuando pasa revista a los contenidos de las fotos y su temática característica, incluye bajo la irónica (y crítica) categoría de “los fenómenos” a la colección de seres mutilados, idiotas y tipos populares (mendigos, peones, indígenas, etc.) que desfilan a través de ellas y se ofrecen a la venta. En este sentido, ve en la fotografía un recurso clasista a través del cual las figuras del pueblo se convierten en *objetos de colección* (“museos de seres cuyo rostro nunca es individual”) para las buenas familias burguesas que adquieren estas tarjetas postales con el fin de acercarse a la plebe, no desde su corporeidad real y su problemática sino a partir de su aséptica generosidad, con el fin de comprobar

3. Sobre este tema específico de la fotografía y los imaginarios urbanos se puede consultar: Néstor García Canclini, “Megalópolis y micrópolis”, pp. 112 y ss. Ambos textos de Monsiváis tienen como elemento central gran profusión de fotos con escenas que tienen relación con los temas abordados.

Certeau,⁴ pero su referente próximo se observa en los desarrollos de Néstor García Canclini,⁵ con el que es posible observar una gran afinidad teórica y el recorte de objetos de estudio semejantes.

En efecto, este antropólogo argentino sostiene que es necesario un cambio metodológico que abra otra perspectiva a la crítica, que por lo general se preocupó más por quienes emitían, comunicaban o reelaboraban. Señala, así, que un camino viable para trazar este aspecto es la investigación sobre el consumo cultural.

En consonancia con estos planteos, Monsiváis lee en las fotos de Celia Montalván un código oblicuo de señales que muestra que más allá del interés económico de productores y distribuidores de fotografías, lo que se puede leer en ellas es el consumo de la ambigua imagen de una mujer nueva (objeto de posesión y de conquista pero audaz, provocadora y extrovertida) que aún en su figura a todas las mujeres y a ninguna: el símbolo de los deseos y las re-

presiones de una sociedad y una época.

De este modo, situados en su contexto histórico y cultural, personajes como Cantinflas, Juan Gabriel y María Félix, lugares de baile y rituales eróticos como los populares Salón México, Salón Los Angeles y el California Dancin' Club, entre otros, estereotipos de lo mexicano y estampas costumbristas de la sociedad sirven de excusa para el análisis de los rituales colectivos, el cruce entre productos de la industria cultural y consumo que allí se produce y la

4. Véase en este mismo volumen "Tácticas de la vida cotidiana y cultura popular".

5. Véase en este mismo volumen "Del arte popular y las utopías a las culturas híbridas y el consumo". Allí se sostiene que es necesario no limitar la cuestión al registro empírico de los gustos y opiniones del público, sino analizarla en relación con el problema de la hegemonía: es decir cómo se combinan los movimientos constitutivos de la modernidad (reorganización secular de la sociedad, renovación de las vanguardias, expansión económica y cultural) con la democratización de las relaciones sociales.

García Canclini se pregunta si la hegemonía no estará hecha de complicidades entre sociedad y Estado, más que de imposiciones del Estado hacia la sociedad. En el consumo más que manipulación perversa o ecos dóciles de políticas culturales, habría que ver cómo su propia dinámica conflictiva se acopla a las oscilaciones del poder.

En este sentido considera clave reconocer el papel relativamente independiente de los consumidores y su especificidad como objeto de estudio. Determina, además, que afirmar que la cultura de los receptores tiene una historia diferente, paralela a la de las estrategias de los emisores hegemónicos no quiere decir que las políticas culturales no hayan sido proyectos deliberados ni que se deba olvidar la posición subordinada de los consumidores.

que la miseria es inofensiva y que, al mismo tiempo, ellos han tenido mucha suerte en la vida. Pero, y aquí está el aspecto interesante de sus trabajos, esta mirada crítica sobre el carácter funcional de la fotografía con respecto al sistema, que hace de la exclusión un tema de "color local", no impide que, también, intente salir del lugar de la contemplación, para interrogarse sobre los sentimientos y la opinión que hay detrás de esos semblantes y esos atavíos típicos contemplados.

El cronista se plantea aquí una cuestión que será retomada una y otra vez, en los mismos términos, cada vez que se intente reconstruir el *uso* o la *repción* que los individuos del pueblo pueden llegar a hacer de un determinado producto de la cultura masiva. La respuesta puede ser dada en términos de hipótesis o de ficción: insondable pero el sentido último siempre es el mismo: en el espacio insondable del otro siempre hay un lugar, por mínimo que sea, para la marca personal, el cronista o el académico está desautorizado a emitir una palabra definitiva al respecto.

Así, sostiene que si bien es probable que estos "monstruos humanos", o estos hombres del pueblo, no hayan posado por gusto —como los miembros de la familia burguesa que buscan plasmar en la foto, así como el Renacimiento lo hizo a través de la pintura, el punto de vista que tienen sobre su propia existencia— tampoco hay irritación en ellos: "Ellos no les incumbe lo eterno, lo ajeno a su religión, su trabajo, su familia. Una foto en todo caso es como una nueva acta de nacimiento, la prueba de que —por motivos extraños— su condición es digna de la tarjeta postal".

El otro aspecto que aborda a partir de la figura de Celia Montalván y de la fotografía tiene que ver más con el espectáculo y la pequeña industria de fotografías, impresores, maquilladores y decoradores que constituyen la escena que luego consumirá un auditorio ávido de recuerdos coleccionables de su ídolo, dejando así el testimonio del gusto iconográfico y sexual de toda una época, como así también la reivindicación de las sufridas mujeres de esa sociedad patriarcal que ven en ellas una revancha: la de la mujer que defiende su independencia con las sumisiones que hagan falta en un medio sojuzgado por militares, abogados corruptos, funcionarios y empresarios habituados a desahogarse sin pedir permiso. Es el símbolo de una minoría que muestra los deseos de una mayoría.

Esta preocupación por la recepción y el uso, como apropiación de los bienes de consumo que permite establecer una marca propia tiene algunos parentescos con lo postulado por Michel de

mirada crítica a ciertos aspectos aceptados como naturales en la cultura de sociedad urbana mexicana actual.

En *Los rituales del caos*, tampoco es posible definir un lugar de lectura fijo o estable, porque justamente lo que parece caracterizar su peculiar manera de leer los diversos objetos culturales es un continuo movimiento de cruce y de pasaje que afecta no sólo el género sino también el punto de vista y la perspectiva conceptual que se privilegia en cada caso, y que se manifiesta como un entramado polifónico donde se juega con el entre dos de la ironía y la cita polémica.

El lugar y la modalidad de la mirada dependen del objeto en cuestión. No es una mirada rígida o uniforme, no hay un paradigma absoluto y totalizador desde el cual se lea. Si bien la perspectiva es siempre crítica, la intensidad de esta crítica y la distancia adoptada depende de lo que se mira. Cuando el objeto tiene que ver con la industria cultural, la masificación, el poder encarnado en el Estado, el consumo indiscriminado, las leyes del mercado, el capitalismo salvaje, Monsiváis se distancia y su postura política, con respecto al tema, se hace más clara aunque sin que nunca asuma la actitud “mesiánica” del intelectual de la modernidad: la mirada es comprensiva, evita la omnisciencia sin perder nunca por eso la ironía zumbona. Cuando se trata de describir, comentar, trazar alguna lectura, en torno a los cruces culturales, donde la fiesta y el espectáculo se encuentran, actúa como el cronista de los rituales de la virgen de Guadalupe que se niega a pontificar desde el púlpito del saber: “Los chavos (y eso lo intuyo, porque quién es uno y más si no comparte la creencia), le enseñan a la Virgen su intimidad, *solo esto puedo darte, lo que siento y lo que me imagino*, la economía anda mal y además ellos son como son y su trato es con la Virgen, no con las valoraciones adjuntas (Monsiváis, 1995, p. 52).

Las filiaciones teóricas por lo general no se exhiben pero se pueden leer entre líneas, excepto en algunos escritos donde se explicitan (el Barthes de *Mitologías*, el Benjamin de “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”). Notorios, también, son los vínculos con las posturas de Adorno y Horkheimer, en todos los trabajos en los que se hace referencia a algún aspecto de la industria cultural, sin la adopción del tono apocalíptico y admonitorio que caracteriza esos escritos. También está Bajtin, sobre todo cuando habla del aspecto liberador del humor y la ironía que se opone al carácter masificador y paralizante de esta cultura, y el carácter carnavalesco que aún se puede encontrar en ciertos festejos populares híbridos. Foucault, por su parte, es aludido en las refe-

rencias a la exclusión y a cómo se sostiene el capitalismo, y en la selección del proverbio zen con el que cierra el capítulo referido a “La hora del ascenso social”: “Qué pasa con el puño, si la mano se abre”.

Pero, junto a estas referencias más o menos explícitas hay otras planteadas de manera polémica o irónica en las cuales se puede ver una crítica a los paradigmas de lectura a través de los cuales se lee la cultura popular y la masiva: ciertos lugares comunes de la psicología y la sociología, de los comunicólogos, y de los antropólogos, que “huelen” a “opiniología” mediática o a rígido discurso académico. En este juego irónico con el saber, se puede incluir la invocación a Margaret Mead, James Frazer y Claude Lévi-Strauss “especialistas en el estudio del otro” para que desde su saber asistan al cronista de lo inmediato en la interpretación de los rituales instantáneos propios de este fin de siglo.

Tres palabras clave definen los ejes organizadores de este recorrido: *hora*, *parábola*, *protagonista*. La primera sugiere paralelismos entre las prácticas culturales de tipo ritual y el uso que se hace de ellas: “la hora de”; la segunda, reflexiones más o menos metafóricas que permiten tomar distancia para desentrañar el sentido de este final de los tiempos; la tercera recorta la figura de personajes emblemáticos donde el arte, las creencias populares y la provocación se plantean en ambigua relación con el consumo y el mercado.

El objeto de estas crónicas es *la paradójica cultura de la sociedad actual* leída, fundamentalmente, desde sus rituales, esto es desde las prácticas conjuntivas que sirven como espacios de consumo, contacto y manipulación, y también desde el uso que se hace de los diversos objetos culturales como lugares de reconocimientos. De este modo señala en diversos tramos textuales: “la identidad se construye en el espacio del éxito”, “los tiburis son lugares de reconocimiento de la identidad latina”, “la máscara es creadora de identidad, ser otro para ser uno mismo”, “en el Estado las estatuas son y representan”, “la colección es reelaboración de la personalidad individual y familiar...”

De esta manera, el ritual es visto en términos cercanos a los que define Renato Rosaldo en *Cultura y verdad* (1989), como una “intersección transitada”, esto es, un lugar de cruce de procesos culturales y sociales que, en este caso, se caracterizan por la hibridez, lo paradójico y lo ambiguo.

El prólogo es claro en este sentido. Allí se define el objeto de estas crónicas (“en su acepción tradicional precientífica”) de la vida cotidiana en esta sociedad, que es vista como caótica, en el sentido

Sus artículos recorren también los desplazamientos y la despolitización de sentido de las palabras (pueblo > público/ sociedad > masas/ nación-pueblo > gente) que se operan en los discursos, en los hechos y en los espectáculos que se han convertido en emblemas de lo nacional (fútbol, boxeo), ya que allí la identidad se construye en el espacio del éxito: se va al espectáculo caro para ser reconocido y para reconocerse; sólo representa al país el boxeador que gana.

Junto a estos aspectos de la vida urbana mexicana del fin de siglo, Monstiváis estudia el carácter ambiguo de los festejos por los triunfos deportivos donde se produce el desahogo de frustraciones y resentimientos; la legitimidad de un credo como asunto de número ya que es la estadística lo que da validez a las creencias; la vinculación entre religiosidad popular y el espectáculo; los cruces entre tradición y el culto frente a la cámara o el aparato de TV; el *kitsch* religioso presente en los objetos devocionales traídos de Hong Kong, Taiwan y los Estados Unidos donde se percibe que lo más entendible es lo más tradicional; el arte popular presente en el arte calendario de Jesús Helguera y la representación del México *kitsch*; los rituales del encuentro con el diablo donde se cruzan fe, religión, espectáculo y comercio; lo que se hace cuando no se ve TV; los bailes y la diversión popular en los margenes (los tibiris, lugares de reconocimiento de la identidad latina y los sonideros); el consumo alternativo y el canje en el Tianguis del Chopo, templo de la contracultura mexicana; el Santo héroe popular que demuestra que la máscara puede ser creadora de identidad; los monumentos cívicos y su significado en relación con la historia y el poder; los protagonistas: Gloria Trevi, Luis Miguel, donde se unen transgresión, industria cultural y la fabricación de ídolos; la revista *Hola* como espacio de encuentro y comunicación; los ritos instantáneos: treparse a las sillas, hacer la ola, exhibir los tubitos de neón o los encendedores, los "ay, ay, ay"; el ascenso social y la religión del éxito, los libros de autoayuda; el coleccionismo, etc.

En este trabajo, al igual que en el anteriormente analizado, se puede vislumbrar la descripción crítica de una serie de prácticas culturales con el objeto de intentar desentrañar sus múltiples sentidos, pero también una finalidad política no declarada explícitamente: desnaturalizar la percepción de estas manifestaciones culturales dando cuenta de su complejidad y de su entramado ideológico, con una mirada no simplista que trata de rescatar, cuando esto es posible, el carácter de resistencia que tienen algunas para un pueblo postergado, sumergido, excluido del sistema, y el carácter

de que es caracterizada por una continua movilidad donde convive lo diferente. Pero, conviene aclararlo, aquí *caos* no quiere decir desorden, sino todo lo contrario, ya que el cronista postula la existencia de un principio de equilibrio, de orden; entre su falta aparente de sentido y la imposición de límites realizada desde arriba. El *caos* entonces aparece como el *principio constitutivo* de este orden y su centro está determinado por el consumo, que aparece como la clave para el logro del prestigio, hacia adentro del individuo mismo y también hacia afuera: "La creencia en el consumo es la fuerza que da cauce a esta sociedad: se consumen supersticiones, atmósferas privilegiadas, sensaciones únicas, productos básicos y superfluos, espectáculos" (Monstiváis, 1995, p. 18).

Una de las variedades del caos se sostiene en la relación consumo/poder y es la base misma del espectáculo porque sirve para aquietar el desorden, para disciplinar por "pasma". Tras el falso caos está siempre el espectáculo fijando normas: es la dictadura de la fascinación electrónica que "no tiene diversión", que es "el lenguaje fluido de la anti-ideología" según Guy Debord,⁶ a quien cita, "La diversión genuina, explica M., escapa a los controles, descrece del consumo, no tiene como fin el orden, sus estrategias son el humor, la ironía, el relajo: ritual del caos como fuerza liberadora" (idem, p. 16).

El objeto de este libro son los paradigmáticos ritos de la cultura de la sociedad mexicana urbana, tanto aquellos en los que se evidencia el ejercicio de un poder organizador que se sostiene en el consumo y el espectáculo paralizador, como aquellos donde surge la diversión auténtica y, por lo tanto, la liberación, y sobre todo los cruces de ambos.

Esta colección de crónicas abarca una serie de temas que intentan construir un mapa más o menos completo de la vida en el México actual, sus rituales y sus personajes más característicos. Así, se pasa revista a la propuesta estética del Distrito Federal, donde lo íntimo es una licencia poética, y el tumulto, los rituales populares, su rostro determinante. También se analizan los lugares comunes del chauvinismo de la catástrofe, el estallido demográfico y la paradoja de sus augurios apocalípticos (nadie se va de la ciudad, todos se quedan allí). Monstiváis ve el origen de este paradigmático fenómeno en el centralismo, la concentración de poderes y la identificación de libertad con tolerancia.

6. Posiblemente la referencia sea *La sociedad del espectáculo*.

ter de sometimiento a la industria cultural y a la lógica del sistema que tienen otras.

Ambos textos rescatan el carácter liberador de ciertas prácticas, miradas desde el *uso* que el pueblo hace de ellas. Esta mirada, muchas veces fuertemente descriptiva y sutilmente crítica, fiel a su misión de crónica, pocas veces intenta la superación de lo dado con una propuesta. Sin embargo, hay artículos donde se explicita de un modo claro el camino por seguir:

¿Que no se dan cuenta que el capitalismo salvaje no los toma en cuenta? ¿Que no lo entienden que ya no cupieron? Nuestros héroes por un día no se amurallan ni se aprovechan las compensaciones de esta triste y transitoria vida. A un sistema lo renuevan y reactivan las conductas de quienes no lo creen amenazado y lo protegen con su ingenuidad. Para ellos, en materia de esperanzas, no cuentan las realidades de mediano y largo plazo, porque les costó mucho adquirir un punto de vista y no lo abandonarán antes de que sus hijos vayan a Disney World, antes de asemejarse a los símbolos eternos y ser tan eficaces como un automóvil o un refrigerador. El mundo de la tecnología y la computación es la nueva religión del éxito (Monsiváis, 1995, p. 23).

Las estrategias discursivas, que responden a este método heterodoxo de abordaje y construcción del objeto de análisis, tanto en uno como en otro texto, tienen su origen teórico en las transformaciones operadas en los estudios culturales, que han cuestionado las concepciones antes dominantes de *verdad* y *objetividad*.

Allí, *el pretendido objetivismo* (absoluto, universal y eterno) de las disciplinas culturales ha sido desplazado por una manera de acercarse a la realidad que se establece a partir de casos incrustados en contextos locales, y coloreados por percepciones locales. De esto se desprende que no se puede imponer una lectura sostenida en categorías pertenecientes a modelos previos sin una seria revisión. Las prácticas cotidianas sólo tienen sentido en su propio contexto y en sus términos.

De este modo, Clifford Geertz⁷ sostiene que el ideal de un observador indiferente que use un lenguaje neutral para explicar los datos "en bruto" ha sido desplazado por un proyecto alternativo que intenta operar un cambio, también, en los modos de escritura: los antropólogos han comenzado a experimentar con el uso de

formas literarias, y sus escritos exploran las posibilidades creativas que surgen a partir del aflojamiento de los códigos estrictos que dominaban la producción etnográfica durante el período clásico.

Por otra parte, al presentar la cultura como un sujeto de análisis y crítica, la perspectiva etnográfica origina una interacción entre convertir lo familiar en extraño y lo extraño en familiar. En este sentido, las *culturas nacionales* que parecen naturales a los ojos de sus miembros deben ser desfamiliarizadas de modo tal que se perciba su factura humana y el carácter ideológico de tales construcciones. Por tanto el análisis social debe invertir el proceso desarmando lo ideológico para revelar lo cultural (Rosaldo, 1989).

Fiel a esta nueva tradición, la escritura de *Escenas de pudor y liviandad* (1988) y de *Los rituales del caos* (1995) se apoya en una serie de recursos que intenta establecer un vínculo analógico entre discurso y objeto. Entre ellos se pueden destacar:

a) La sentencia irónica y paródica:

Todos juntos aunque nadie lo quiera, en la implosión de recuerdos y la explosión de familias, en la lujuria y el ascetismo. La diosa de los modernos, la demografía, expulsa y atrae, preserva y anega en un diluvio y es la sequía que florece. Todo lo que respire, si logra hacerlo, alabe a la demografía (1995, p. 17).

Un rocker explica su presencia en el hoyo fonqui: "Nel, pues ahorita así de chico cotorrearla acá chico, de grandes llegar a una posición, tener plata, monedas, ahora hay que cotorrearla acá, a la onda". Es decir, pásala bien mientras te llega la frustración, dinamiza tu cuerpo, muévete en espera de la posición y la plata que jamás obtendrás" (1988, pp. 56-57).

b) La descripción o el comentario desde un yo que, por lo general, no se coloca en el lugar del saber sino constantemente modera, limita la validez de su mirada:

¿Qué es una mentalidad apocalíptica? Hasta donde yo veo, lo antagónico a lo que se observa en la Ciudad de México. Allí, en medio de cifras pavorosas que cada quien inventa (y suelen quedarse cortas) muy pocos se van... (1995, p.19).

A mí lo que más me gusta de lo popular es su condición elitista. Desde que empezó la masificación, ya queda muy poco con un sabor de veras popular. La masa es masiva. (1988, p. 97).

7. Véanse *El antropólogo como autor* y *La interpretación de las culturas*. Y en este mismo volumen, véase "El fundamento antropológico del análisis cultural".

popular, subalterno/hegemónico). En este sentido, el planteo es cercano al de García Canclini en *Culturas híbridas*.

Con relación a estas postulaciones teóricas, las crónicas de Monsiváis categorizan y sistematizan poco, en ellas se opta por describir más bien las prácticas donde estos cruces se ponen de manifiesto y se analizan "como si" no se las analizara. Hay, sobre todo en algunos textos, la búsqueda de un deliberado borramiento de la mirada experta o intelectual. Así, el discurso carnavalesco, que juega con un lenguaje paródico donde se citan otras voces, formula preguntas retóricas, ironiza, postulando un recorrido no sistemático con múltiples estaciones donde se mezclan lo popular, lo masivo, lo culto, el mercado, el espectáculo, la creatividad, la fiesta, el consumo, los mitos, la constitución de identidades, demostrando al intelectual distanciado y aristocratizante que "lo cursi no es la elegancia fallida sino la elegancia disponible" (Monsiváis, 1988, p. 184).

Lo popular como dimensión de la máquina cultural

La vasta producción de Beatriz Sarlo¹ revela múltiples aspectos y problemáticas de lo popular sin considerar esta cuestión como algo sustancial ni unívoco, sino como dimensión en donde tienen lugar fenómenos de préstamo, cruce, inclusión y exclusión que entran en relación dinámica con la cultura alta, la "industria cultural"² y las vanguardias.

Los textos de Sarlo logran captar las múltiples inflexiones de lo popular preguntándose no por su cualidad intrínseca, sino por las operaciones culturales presentes en productos, prácticas y modos de consumo que han sido designados como populares. Así en un recorrido que dialoga con distintos marcos teóricos, se puede apreciar, en el recorte de objetos y en el modo de leerlos, una visión que no deja anclados lo popular ni lo culto en un molde rígido, sino que indaga la propia dinámica cultural que dichas dimensiones presentan históricamente.

A la pregunta sobre en qué objetos Sarlo lee procesos, dinámicas y recorridos de lo popular, se puede responder que en una primera etapa en las novelas de publicación semanal, es decir, focaliza en los *textos*, su circulación y en el modo en que fueron leídos por sus lectores. En una segunda etapa aparecen los *escritores marginales*, en relación con

1. A medida que sea desarrollada la problemática de lo popular en su producción, citaremos los textos.

2. El concepto "industria cultural" proviene de los teóricos de la Escuela de Frankfurt, T. Adorno y M. Horkheimer, y es utilizado frecuentemente por Sarlo en sus trabajos de la década de los ochenta. Para profundizar en las implicancias teóricas de este término, véase "Cultura de masas e industria cultural" en este mismo volumen.

pensar que donde termina este artículo comienza la búsqueda que lleva a *El imperio de los sentimientos* (1985), un análisis exhaustivo y por-menorizado de las narraciones de circulación periódica. Es decir que se trata de una literatura dirigida a mujeres o jóvenes de los sectores medios y populares, entre 1917 y 1927, prácticamente en la etapa de las presidencias radicales. Abordar este tipo de literatura se presenta desde el prólogo como un desafío, en parte porque significaba una puesta a prueba de conceptos teóricos sobre un objeto que, en ese momento, no tenía entidad académica y porque implicaba analizar un corpus ubicado en las antipodas de la literatura de vanguardia:

Acostumbrada a organizar la literatura desde las rupturas, desde el cambio (esto es: desde la modernización y las vanguardias), me interese en el problema de cómo leer una literatura que se remite toda al pasado: por la elección de su sistema narrativo, por su discurso, por sus temas; y cómo lograr abordarla sin suficiencia elitista ni sumergirla en una exaltación acrítica, que llega a legitimar su existencia por el círculo epistemológico del populismo cultural: si la gente las lee, habría que demostrar que tenían algo de bueno" (Sarlo, 1985, p. 10).

Va veremos que en la lectura de Sarlo, lo popular aparece como el contrapunto que amplía el campo cultural trazado por las vanguardias y la alta literatura, dado que es en la zona de lo popular donde se pueden analizar otros mecanismos culturales como la inclusión o la formación de un nuevo público—como en este caso—que no se dan en las zonas más prestigiosas de la cultura. Se dibuja, entonces, una suerte de mapa cultural en el que si el norte de la brújula está dado por la vanguardia, quizá, de algún modo exista el peligro de marcar como polo positivo las producciones culturales más intelectualizadas, colocando doblemente la cultura popular en los arrabales del análisis crítico. Con esto no estamos abogando por un populismo teórico, sino simplemente, retomando la complejidad que lo popular presenta para apreciar el modo como estos análisis resuelven, crean y discuten artísticas propias, interpelando y reformulando las mismas categorías teóricas con las que se piensa esta problemática.

Volviendo a *El imperio de los sentimientos*, vale la pena aclarar que forma constelación con otros dos textos escritos en colaboración: por un lado, *Literatura/Sociedad* (Altamirano y Sarlo, 1983b) que presenta un relevamiento de conceptos, autores y marcos teóricos que serán utilizados en los análisis concretos, y por otro lado, *Ensayos argentinos* (Altamirano y Sarlo, 1983a), que agrupa una serie de artículos en donde la categoría de *campo intelectual* de Bourdieu se pone a prue-

como se moldean las imágenes y los mecanismos de legitimación dentro del campo intelectual. Además, en casos como el de Arlt, indaga la cultura que subyace y el bagaje de *saberes y conocimientos provenientes de la cultura popular* que atraviesan su escritura. Por último, en trabajos que toman como objeto los últimos años, habrá una reflexión acerca de cómo la *cultura mediática* introdujo cambios y alteraciones en relación con lo popular.

Antes de profundizar en las lecturas y análisis de estos objetos, conviene reparar en un artículo que se titula "Lo popular como dimensión: tópica, retórica y problemática de la recepción" (1987), donde establece una suerte de punto de partida:

Lo que suele denominarse "cultura popular" se caracteriza, tanto en un curso histórico como en un corte sincrónico, por rasgos de procedencia diferente, incluidos en un espacio que reconoce influencias, contaminaciones, tendencias y líneas de fractura: hospitalario a veces, chauvinista y refractario a lo nuevo en otras ocasiones, más fiel que la cultura "cult" a sus fórmulas exitosas, menos forzado por la necesidad de lo nuevo y, al mismo tiempo, fuente de incitaciones estéticas y temáticas para otras zonas culturales.

Si bien tradicionalmente se adjudica como prerrogativas de la "cultura culta" la complejidad ideológica; mientras que como contrastes se ve como propio de lo popular la repetitividad y la serialidad; Sarlo discute este patrón de análisis y muestra contraejemplos que recorren el cine, la telenovela y se abreve, sobre todo, en el material lingüístico que atraviesa todos los ámbitos y revela tendencias creativas que provienen de lo popular:

Teniendo en cuenta esta capacidad de innovación lingüística y de préstamos multidireccionales, se puede volver a la pregunta inicial sobre la retórica de lo popular para abordarla sin condescendencia: la liquidación del optimismo populista no implica su oposición en espejo, el pesimismo elitista. Supone más bien reconocer poéticas diferentes que coexisten y disputan en el espacio social (aunque cada una de ellas tienda a pensarse como exclusiva) (Sarlo, 1987).

El paso siguiente será, bajo el paraguas teórico de la estética de la recepción, considerar que no existe un solo tipo de lectura o recepción de los sectores populares, hay experiencias y lecturas diferentes das que el público popular realiza tanto como el culto. Podríamos

ba incluyendo las particularidades que presenta una cultura periférica como la nuestra. Así, los dos primeros aspectos a tratar en el análisis de las novelas semanales son los lectores y los escritores de esas narraciones –de algún modo este recorte se halla inscripto en el marco de la sociología de la literatura– que en el prólogo de *Literatura/Sociedad* rescata al lector y al autor en estos términos: “Reivindicamos [...] a dos expulsados por la ola crítica de los años sesenta y setenta: el autor y el lector, no como meras funciones textuales, sino también como sujetos sociales cuya actividad es esencial en el proceso literario...” (Altamirano y Sarlo, 1983b, p. 12).

Desde esta perspectiva se seguirá la pista del tipo de circulación de estas publicaciones para llegar a configurar el perfil sociológico de los lectores: el hecho de que estas revistas se vendieran en kioscos o a través de vendedores domiciliarios que recorrían los barrios da cuenta de la formación de un nuevo público lector que aún no poseía destrezas suficientes para manejarse en una librería ni en una biblioteca. Testimonios, opiniones y boletines permiten reconstruir que si bien se trataba mayoritariamente de un público femenino de costureras, maestras, aprendices de piano y recitadoras, no estaban exentos los varones jóvenes de las familias que husmeaban las lecturas de sus madres o hermanas. Una vez identificado el público, la segunda operación en cuanto a la lectura será reconstruir las huellas de los lectores en los textos y, a la vez, el modo como los textos prefiguran su lectura. Para esto, el concepto de *horizonte de expectativas*³ trabajado

3. En el capítulo V del ya citado *Literatura/Sociedad* se abordan y contrastan diversas teorías de la lectura, allí se explica el concepto *horizonte de expectativas*: “La obra literaria no es producida ni percibida aisladamente, sino en un campo conformado por experiencias prácticas y estéticas, conocimientos, expectativas. Por eso mismo, la percepción no queda librada a la arbitrariedad de la subjetividad, sino que se produce como acontecimiento determinado en relación a un ‘sistema de referencias objetivamente formulable que, para cada obra en el momento de la historia en que aparece, resulta de tres factores principales: la experiencia previa que el público tiene del género al que la obra pertenece, la forma y la temática de obras anteriores cuyo conocimiento supone, y la oposición entre lengua poética y práctica, mundo imaginario y realidad cotidiana...’. Posteriormente Jauss desdobra este concepto en dos: “El primer horizonte se define como código primario y corresponde a la estructura formal e ideológica de la obra; el segundo, es el código secundario, producto (a la vez que productor) de la experiencia del lector. La lectura es el proceso por el cual ambos horizontes se relacionan y a través de esta relación, es posible la comprensión del texto, la construcción por el lector de su sentido. Si el lector ignora el código primario (horizonte interno), el proceso de lectura se enfrenta con una barrera (estética, ideológica, sociocultural) difícilmente superable” (citado por Altamirano y Sarlo, 1983b).

desde la estética de la recepción, permitirá inferir una serie de características de estos textos, como: *su brevedad* a fin de que no requirieran varias horas de lectura (tenían la extensión de un cuento, aunque por aspirar a un mayor prestigio se autodenominaran novelas); *referentes no vinculados* directamente a problemáticas ni penurias económicas de la vida cotidiana (en este sentido no participan de una poética realista); temáticamente, gusto por la *peripetia sentimental*, más que por la aventura y la recreación histórica; historias con una *estructura repetida y funcional*, con núcleos que apuntaban a un conflicto central y sin ambigüedades que garantizaban una lectura accesible, historias ambientadas en el *ámbito urbano* como espacio deseable por el lector.

Extendiendo la mirada sociológica, una comparación del precio con los salarios de los sectores consumidores de estas publicaciones, las ubica como un producto cultural accesible económica e intelectualmente que compite con el teatro, los magazines, el cine y las primeras revistas femeninas. Dentro de los paratextos que completan esta faceta externa de las narraciones, se hallan las publicidades “que apelan al deseo de bienestar y relativo progreso sin plantear modelos de vida o de belleza inalcanzables” (Sarlo, 1985, p. 50).

Para rastrear a los escritores y sus expectativas hay caminos más usuales como los sueltos o columnas publicadas en los periódicos y otros textos de ficción a través de los cuales intentaban participar en otros circuitos aparte de los de las novelas semanales. Si bien había lectores sin mala conciencia frente a su placer, entre la mayoría de los escritores, en cambio, existía una conciencia generalizada de estar escribiendo una literatura “plebeya”, denostada por los escritores que ocupaban los lugares centrales del campo intelectual; por eso intentaron incursionar en el teatro o escribieron gran cantidad de ensayos periodísticos que para sí mismos eran más valiosos que las novelas semanales, ya que representaban la proyección de una carrera literaria más prestigiosa que en la mayoría de los casos quedaba trunca. Sarlo los define como “hombres de dos mundos culturales”, sin profundizar en este momento en esta característica; pero desde un abordaje teórico ligado a Burke, podríamos ubicar a estos escritores como *mediadores* entre las narraciones populares y otros géneros que los vincularían a zonas más prestigiosas del campo intelectual. Cabe recordar que la categoría de *mediación* resulta recurrente al hablar de cultura popular, ya que permite apreciar los cruces y circulaciones entre cultura alta y popular. Quizá como muestra de esta zona de entrecruzamientos y

disputas se halla un debate entre un columnista de *La Razón* que desvaloriza este tipo de literatura y uno de sus autores que la defiende en virtud del éxito de venta y la incorporación de un nuevo público, recreando *avant la lettre* la polémica *apocalípticos e integrados*.

A estos dos capítulos donde aparecen las cuestiones que atañen a lectores y autores como sujetos sociales, sigue un pormenorizado análisis textual que exhibe como marca distintiva el hecho de considerar estos textos como literarios,⁴ operación crítica que no se habría realizado hasta el momento con esta zona de la literatura. Así, para analizar la representación del amor, se recurre a la puesta en diálogo con un ensayo de José Ingenieros, que si bien provenía de un lugar central del campo intelectual, sus ideas habían adquirido repercusión también en estas publicaciones; vemos aquí otro ejemplo de circulación intercultural. Del mismo modo se recuperan los argumentos de un debate sobre un proyecto de ley de divorcio de 1902, en el que se aportan cartas anónimas en las que se cuentan historias truculentas con la misma lógica que las de tramas de las novelas semanales, confirmando el imaginario sentimental en el que se apoyaban. Desde el aspecto formal, el orden temporal cronológico y sin sobresaltos, la causalidad lineal, la explicitación que oculta cualquier ambigüedad desembocan en la conclusión de que estas narraciones pueden leerse como *kitsch*, entendiendo esta categoría como "un modo estético de la literatura cotidiana". Si bien se lee como una estética antitruyista que no tiene valor actualmente, recupera el valor que pudo tener para las lectoras de la década del veinte: al tomar recursos de la literatura modernista, decadentista o del romanticismo, ejercían una cierta función instructiva, ya que constituían un *corpus* de iniciación a través del cual se adquirían hábitos culturales, que permitían tal vez el acceso a textos de mayor complejidad. Por eso, Sario valora que a través de estas narraciones sencillas podamos apreciar una operación cultural compleja como es la construcción de un público.

4. "[Estas narraciones] podían entonces ser consideradas con algunos de los instrumentos que la crítica y la historia literaria aplican a los productos de la cultura alta. En una palabra: quise tratarlas como literatura y no como el soporte material de las ensañaciones románticas o perversas de sus lectores preteritos" (Sario, 1985, p. 11).

en las que Sario distingue otra matriz lingüística y la misma temática, pero trabajada con otro tono y desde otra ideología. En segundo lugar hay una alusión a la literatura anarquista, cuyo *corpus* variado contenía también con narrativas breves que, por su temática ideológica, estaban expresamente excluidas de los concursos y las convocatorias a nuevos escritores realizados por las revistas. Quizá sería interesante analizar si había algún tipo de cruce en la circulación de ambos tipos de narración y si reclutaban, al menos, una porción de los mismos lectores, ya que cabe la posibilidad de que el adiestramiento y la formación del público lector no se hiciera de manera tan ordenada ni coherente y, en tal caso, el tipo de desplazamiento que podía darse en la recepción al yuxtaponer este tipo de literatura "conformista" con una literatura más ideologizada y que ponía en escena el conflicto podía dar lugar a contradicciones sugerentes. Aquí entrarían las categorías de los diversos usos y modos de apropiación, ya explicadas en autores como Ginzburg y Chartier. No se pretende aquí hacer críticas extemporáneas o reclamar categorías teóricas que aún no se habían acuñado sino pensar los intersticios de donde luego surgieron problemáticas que permitieron pensar la dinámica de lo popular de otra manera. Además no es que nuevas categorías reemplacen automáticamente a las anteriores, sino que desde determinados marcos teóricos se pueden leer o hacer visibles ciertos fenómenos que pasaban inadvertidos desde otras concepciones. Por todo lo expuesto, *El imperio de los sentimientos* constituye un desafío importante en el marco de la crítica literaria del momento.

A partir de *Una modernidad periférica* (Sario, 1988) comienza a delinearse la apertura y la reconsideración de estas cuestiones desde la crítica cultural aportando un espectro más amplio de objetos y marcos teóricos. Comienza con un muestrario de estos cruces culturales: el escenario de una Buenos Aires en pleno proceso de modernización, que se hace visible en el entrecruzamiento de la descripción de las pinturas de Xul Solar y las agudezas de Arlt, o en el análisis de distintos periódicos de la época, la publicidad y la arquitectura. No sólo se combinan diferentes objetos de análisis, sino también diversos enfoques, perspectivas y marcos teóricos que permiten "hacer visible" esta cultura híbrida.⁵

5. El prólogo de *Una modernidad periférica* resulta bastante elocuente con respecto al pasaje de la crítica literaria a la crítica cultural: "No sé a qué género del discurso pertenece este libro: si responde al régimen de la historia cultural, de la

Aunque no hay aspectos de lo popular tratados directamente en este texto, sí convendría detenerse en el análisis del campo intelectual, donde puede leerse un registro sutil de las estrategias de diferenciación dentro del campo, que nos remiten a Bourdieu y a Said (1985), en relación con los “comienzos” de cada escritor. Un autor ingresa a un determinado campo cultural con una cierta acumulación de prerrogativas que le permiten diferenciarse de otros autores y construir su propio comienzo que implica romper las relaciones naturales de filiación indicadoras de una descendencia epigonal y tramar relaciones de afiliación que pertenecen a un orden basado en otras reglas que las de la verticalidad: serían relaciones de adyacencia.

En este juego de afinidades que se eligen y herencias que se rechazan interviene también la imagen del público lector, y en las estrategias de los escritores denominados “marginales” puede apreciarse la apelación a valores y representaciones ancladas en lo popular y que de algún modo buscan legitimarse. La mirada no está puesta sobre la cultura popular, sino en cómo su representación impacta dentro del campo intelectual, en tanto estrategia de diferenciación.⁶ Un claro ejemplo se da en cómo se evalúa la literatura de Manuel Gálvez: los escritores de la vanguardia martinfierrista tenían un origen de clase parecido a Gálvez, pero lo detestaban por su estética y por el público al que convocaba; en cambio, escritores recién llegados al campo intelectual como Stanchina y Olivari se reconocen en Gálvez por el interés en “la cuestión social” y porque siendo pobres en capital simbólico y nutridos de novelas romántico-realistas ven una coincidencia estética y moral. Además, Stanchina y Olivari pretendían la misma franja de público que ya había conquistado Gálvez: “Se trata una vez más del público ampliado por los procesos de urbanización y alfabetización, al que una literatura de ‘contenidos’ podía interesar más que la poesía de los renovadores” (Sarlo, 1988, p. 191).

intellectual history, de la historia de los intelectuales o de las ideas. Esto me preocupó poco mientras estaba trabajando; pero, al mismo tiempo, tenía una certeza: usaba algunas de las estrategias de la crítica literaria, desentendiéndome de sus regulaciones más estrictas: había aprendido a leer de cierto modo y no podía, ni quería olvidarlo” (Sarlo, 1988, p. 9).

6. Para ampliar esta perspectiva, véase en la primera parte de este volumen, el apartado dedicado a Bourdieu, “Lo popular: un juego de espejos dentro del campo cultural”.

En este sentido, un escritor como Arlt llega al *campo intelectual* con una carencia casi absoluta de prerrogativas o saberes considerados legítimos, por eso para construir su comienzo hace ostensible esta falta de prerrogativas e incluye lo que Sarlo denominó como “los saberes del pobre”: el folletín, la astrología y teosofía, y la técnica. Así como *El imperio de los sentimientos* exploraba la fantasía y la ensoñación femenina a partir del folletín, la fantasía técnica resulta complementaria en el mundo masculino y se despliega en *La imaginación técnica* (1992). Ambos textos se ocupan de los cambios culturales ajenos al campo intelectual y a la cultura letrada, muestran otra faceta de la modernización que descubre zonas culturales que tienen que ver con lo popular; sólo que en este último caso, se accede al análisis del imaginario social a través de categorías que demuestran el dominio de cortes y enfoques característicos de la crítica cultural. El texto está dividido en dos partes, “Letras” e “Historias”, que permanentemente se entrecruzan, ya que la búsqueda que lo recorre es llegar desde los textos a la cultura que los atraviesa y los excede:

Quise saber más, porque la preocupación por la técnica que marca las ficciones y la escritura de Arlt venía también de alguna parte, quizá de nuevas configuraciones simbólicas próximas a ese mundo de las culturas populares, difíciles de capturar una vez que ingresan en el pasado. Para decirlo de otro modo: ¿el entusiasmo técnico de Arlt explicaba sólo a Arlt, un caso, nuevamente, excepcional, o señalaba el rastro de otros entusiasmos? ¿Arlt permitía adivinar algo que no era Arlt? Y a la inversa, ¿eso que no era Arlt me permitiría volver a Arlt? (Sarlo, 1992, p. 9).

El relato minucioso de experimentos en las ficciones de Horacio Quiroga o las fórmulas e inventos en los textos de Arlt aparecen como la punta del iceberg de un nuevo imaginario asociado a la técnica, es decir, un aspecto de la modernización que no había sido pensado por las elites letradas y que abría nuevas posibilidades no sólo en la ficción. Leídos así, los textos evidencian la densidad de una dinámica cultural subyacente, que si bien dista de ser hegemónica, no carece de potencia, al punto tal de que los personajes y la ficción arltiana no pueden entenderse si no se explica el lugar que ocupaban los “saberes del pobre” y la dimensión imaginaria de los adelantos científico-técnicos.

La técnica aparece como un saber otro que compensa el saber consagrado por la cultura letrada, es un saber práctico que promete la inclusión y el ascenso social denegados por las estructuras tradicionales. Esta educación informal se difundió a través de diarios, revistas

y manuales baratos, en las bibliotecas populares de cada barrio y en los talleres de inventores y *bricoleurs*. La circulación de estas lecturas crearon dos tipos de lectura y de lector: el aficionado habilidoso que experimenta a partir de la información y un público más amplio que aprende, incorpora términos y siente cierta fascinación por los gráficos y diagramas, sin involucrarse en la práctica como el primer grupo. Así la imaginación técnica se proyecta a partir de un distributivo, que exhibe un mundo desconocido pero deseable. De ahí que, aunque hubiera matices más o menos verosímiles entre estas publicaciones, en general las hipótesis de futuro configuradas por el periodismo eran optimistas y cautivaban a los sectores medios y populares. Las únicas advertencias con respecto a los efectos perjudiciales de la generalización de los adelantos técnicos, en cuanto al poder de manipulación y control o en el plano bélico, provenían de los intelectuales de izquierda. Sario señala que en Arlt confluyeron contradicción y fantasmáticamente ambos planteos. Los sujetos que motorizan este cambio cultural son, de algún modo, *mediadores*; Sario los denomina "operadores intelectuales" y ostentan el siguiente perfil:

En todos los casos en que se trate de innovaciones culturales, sus receptores y portadores son núcleos de avanzada (periodistas o escritores de los bordes y, a veces, del centro del campo intelectual, jóvenes con alguna escolaridad u oficio, hombres que por su trabajo están en contacto con la máquina, y también marginales de la cultura alta que ven en la técnica una posibilidad de notoriedad social o de ascenso que otros caminos no les ofrecen) (Sario, 1992, p. 13).

Además de explorar textos ficcionales y periodísticos, se indagan también las prácticas y los sujetos que las sostienen: el registro de los inventos y los circuitos e instituciones que frecuentaban los inventores muestran en esta época la expectativa de fama, dinero y ascenso social que la técnica despertaba. También, las prácticas de curanderos y videntes, que no se desalientan frente a los avances científicos sino que por analogía sus creencias y supersticiones sostienen la posibilidad de lo más inverosímil. Nuevamente estas prácticas ocupan un saber médico alternativo que se opone al saber institucional y académico ya establecido.

Pero no todas son diferencias que marcan hiatus entre distintos tipos de saber, también el desarrollo científico-tecnológico posibilita, por lo menos en sus albores, contactos y cruces entre dimensiones culturales diversas. La radio en sus comienzos resulta accesible, manipulable, tiene incluso una dimensión artesanal a través de "un saber hacer" puesto en juego entre los radioaficionados: "El éter, en

esta etapa de las emisiones y recepciones de radio, democrática; [...] de barrio tiene su peso frente a los miembros de la élite o de la burguesía ilustrada con quienes comparten el hobby de la radio" (Sario, 1992, p. 119). Desde otro punto de vista, Martín-Barbero⁷ destaca el papel de la radio en la inclusión de formatos populares que sirvieron de mediaciones para la extensión de este nuevo medio.

Luego, cuando el manejo de lo técnico se vuelve opaco para un público mayoritario adviene "lo maravilloso técnico"; se trata de un espacio de ensañación separado del momento técnico; esto ocurre con la radio cuando deja de ser operada por los radioaficionados y pasa a las *broadcastings*, convirtiéndose en una empresa cultural. Se establece una gradación que coloca en un extremo a la radio como el medio, al principio, más accesible y manipulable; el cine en un lugar intermedio, ya que no presenta una tecnología demasiado compleja, pero "expulsa al aficionado y lo convierte en público"; y en el otro extremo, la televisión que reúne a ambos inventos, pero para la época es sólo un proyecto. Justamente la televisión primitiva genera un efecto mítico que Sario denomina "aura tecnológica": se produce cuando una zona de la tecnología está muy cerca y otra aparece alejada e inalcanzable, esta distancia suscita la imaginación ficcional.

La serie que integran los tres textos tratados hasta ahora aborda problemáticas centrales en el análisis de la modernidad: la diferencia de saberes y ámbitos de legitimación entre cultura letrada y cultura popular; diferenciación en el campo intelectual entre los intelectuales tradicionales y los recién llegados, ampliación del público y democratización de la cultura, y dimensión utópica a partir de saberes alternativos. Precisamente en este período se puede ver la dinámica cultural de las distintas esferas: ya sea entre los intelectuales y su gravitación en relación con la cultura letrada; el fenómeno de la vanguardia; e, incluso, hay espacio para leer las operaciones con que se singulariza la cultura popular, ya sea constituyéndose como nuevo público lector o utilizando las técnicas incipientes como saber com-pensatorio para entrar en la modernidad. Ni el desarrollo de los medios técnicos ni la "industria cultural" cuestionan, todavía, el poder organizador de la cultura letrada y el juego de diferenciaciones e intersticios en que pueden inscribirse ciertas prácticas populares.

7. Véase "Cultura popular: un abanico de mediaciones hacia la cultura de masas" en este mismo volumen.

Es en la posmodernidad, en cambio, cuando este interjuego de estrategias de distinción y legitimación se ve alterado por la hegemonía absoluta de la economía de mercado, acompañada en el campo cultural, por una creciente homogeneización cultural lograda por la *cultura mediática*. Por eso, en *Escenas de la vida posmoderna* (1994) una pregunta atraviesa todo el texto: la de cómo ejercer, en las actuales condiciones, una crítica que logre interpelar el presente. El texto construye un espacio y una instancia de enunciación para la intervención crítica a partir de un doble movimiento de inclusión y distanciamiento: la cercanía está dada por la contemporaneidad de los fenómenos a analizar y la distancia, por el hecho de hablar desde el lugar del intelectual crítico sobre objetos y problemáticas que no son propios del mundo académico. La tensión entre cercanía y distancia está tramada en la intervención de la primera persona que describe situaciones y narra experiencias que constituyen los textos de la cultura en objeto de análisis.

Cada apartado comienza con una descripción que desnaturaliza situaciones sumamente familiares: la recorrida por el *shopping*, el diálogo de una familia durante el almuerzo, la descripción del atenuamiento de las adolescentes. Se establece, en cada una de estas presentaciones, una suerte de distancia semificcional al mostrar situaciones que en la cotidianidad no aparecen con el formato de un relato. Por ejemplo, relatar la intermitencia del *zapping* o describir un programa televisivo sumamente masivo desde el extrañamiento, a la vez que proporciona el material de análisis, constituye, desde la crítica, una respuesta ideológico-formal al restituir el relato frente a la exposición de sintaxis vaciadas como las del *zapping* o el *video-game*.⁸

Estos microrrelatos que Sarlo presenta en sus escenas, proyectan el presente como una imagen futurista, que arroja una mirada distópica, al estilo de las hipótesis formuladas por la ciencia ficción. Trata de diferenciarse tanto de los *apocalípticos* como de los *integrados*⁹ en versión de los noventa: los primeros serían los letrados hoy convertidos en “viejos legitimistas, defensores irre-

8. La estrategia de presentación al ficcionalizar esas “escenas de la vida posmoderna” puede leerse como una respuesta metodológica e ideológica frente al “carnaval de peripecias sin relato, propio de una época donde la experiencia del relato tiende a desaparecer” (Sarlo, 1994, p. 55).

9. Otra perspectiva frente a esta cuestión puede leerse en A. Ford, J. Ribera y E. Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*.

ductibles de las modalidades culturales previas a la organización audiovisual de la cultura” (Sarlo, 1994, p. 12) y de los neopopulistas que sólo aceptan la legitimidad de la cultura audiovisual y las regulaciones del mercado. Por eso analiza los nuevos espacios y las prácticas que esos espacios instauran: la “deriva desterritorializada” para recorrer el *shopping* o el tipo de “destrezas” que requieren los *video-games*, basadas sólo en la velocidad y los reflejos. Para escapar de la lectura analógica con respecto a otros discursos, propone categorías específicas para analizar *el discurso televisivo*: el *zapping* como modelo de sintaxis; el *estilo marco* que regula la repetición serial y la improvisación fundando la “televisividad”; y el *registro directo* en directo que crea una ilusión de verdad que parece anular un debate de siglos sobre la relación entre mundo y representación” (Sarlo, ídem, p. 78).

El recorrido de los dos primeros capítulos reconoce que la cultura de los medios audiovisuales ha impuesto un nuevo modo de codificar sus mensajes y nuevas estrategias de recepción, que requieren ser analizados desde una óptica crítica. De esta forma conjura el peligro de analizar nuevas prácticas culturales con categorías excluyentes provenientes de la cultura letrada. Por otro lado, para diferenciarse de los intelectuales que celebran el *neopopulismo de mercado*, cuestiona que el igualitarismo, la homogeneización y ampliación del público que generan los *mass media*, sea una efectiva democratización. En esta nueva coyuntura, si bien los medios organizan la cultura, desplazando el papel central de la cultura letrada, no compensan la distribución de bienes simbólicos como en el pasado lo hacía la escuela. En la instancia modernizadora que va de la década del veinte al treinta la escuela modificaba las identidades populares de corte rural o inmigratorio, pero aportaba la base de un capital simbólico que contribuyó a formar un nuevo público lector y permitió la inclusión cultural de amplias capas medias de la población. En cambio, en la actualidad, la desprestigiada escuela pública ya no actúa distribuyendo, con relativa equidad, el capital simbólico, sino que se ve impotente frente a la avanzada de la cultura mediática que deshecho las redes tradicionales sin ofrecer alternativas de formación.

Así quienes pueden ejercer un uso y prácticas alternativas en la cultura mediática, son quienes pueden poner en juego su capital simbólico adquirido fuera del circuito de la televisión y el *video-game*. Para Sarlo, sólo pueden aprovechar la riqueza de los cruces culturales quienes posean las competencias adquiridas en la cultura letrada, competencias que se relacionan con la lectura, la capaci-

García Canclini se ocupará de los procesos de hibridación entre distintas culturas, y si bien reconoce los diversos estatutos y procedencias, no hace tanto hincapié en el aspecto crítico señalado por Sarto. Justamente, en los reparos que la autora de *Escenas de la vida posmoderna* plantea frente al uso que se le ha dado a la categoría de *hibridación* puede leerse, implícitamente, la discusión con posturas como las de García Canclini.

El último texto, *La máquina cultural* (1998), ya no traza sincrónicamente el mapa de las diferencias culturales en una coyuntura determinada, pues ya no pretende configurar un *campo cultural*, como en trabajos anteriores. Privilegia las operaciones culturales, que más allá de los distintos escenarios históricos, se permiten, inhiben o alteran en un determinado ámbito cultural. Por eso, la categoría de *máquina cultural* posibilita la abstracción de estas operaciones a partir de acontecimientos de diversa índole, ocurridos en variados contextos históricos y protagonizados por sujetos cuyos saberes y prerrogativas poco tienen que ver entre sí. Pensar la cultura como una máquina implica liberarse de las regulaciones rígidas que plantean los sistemas y las estructuras, escapar de las innumerables diferenciaciones del concepto de campo; por eso resulta un modo de pensar desvíos, malentendidos y opciones imprevistas como los momentos reveladores que ponen al descubier-

to el funcionamiento de la cultura:

No es una máquina perfecta, porque funciona dispendiosamente, gastando muchas veces más de lo necesario, operando transformaciones que no están inscriptas en su programa, sometiéndose a usos imprevisibles, manejada por personas no preparadas especialmente para hacerlo (Sarto, 1998, p. 273).

A la vez, la máquina se nutre de discursos institucionales, ideas, prácticas, configuraciones de la experiencia, personajes; elementos heterogéneos que tratan de captar el dinamismo y espesor de la cultura. Quizá por eso en este texto, uno de los modos preponderantes en que el funcionamiento maquínico se muestra es la narración. Los componentes más diversos se van adjuntando en historias que se cuentan y revelan, al mismo tiempo, las claves de su análisis. La máquina cultural se convierte en máquina parlante que convoca, cita y edita en el relato las voces de los diversos protagonistas. Así el monólogo representativo de una maestra cuya historia se ubica en los años veinte convive con el *collage* de citas y referencias que rodean a Victoria Ocampo como traductora intercultural; y por úl-

dad de argumentar, de manejar el lenguaje científico y operacionales matemáticas. Por eso si bien reconoce que la cultura popular —al igual que otras esferas— siempre ha estado expuesta a procesos de mestizaje, apropiación e intercambio y que sería absurdo presuponer una cultura “pura”; en la actualidad, sin la instancia mediadora de las instituciones educativas resulta casi imposible que los sectores populares incorporen los conocimientos que les permitían usos independientes de los objetivos institucionales, como si ocurrió en las instancias modernizadoras de comienzos de este siglo. En consecuencia, Sarto advierte sobre el uso de la categoría de *hibridación* como mera combinación de diferencias culturales sin tener en cuenta la posibilidad de acceso a los bienes simbólicos:

[...] si se quieren crear condiciones para el despliegue libre de los diferentes niveles culturales de una sociedad, la primera de esas condiciones es que se garantice el acceso democrático a los alcances donde se guardan las herramientas: fuerte escolaridad y grandes posibilidades de optar entre diferentes ofertas audiovisuales que disputen con la repetida oferta de los medios capitalistas [...]. Lo que la gente haga con estos instrumentos podrá llamarse hibridación, mezcla o como se quiera. Pero es importante que, si la hibridación es efectivamente un modo de construcción cultural, los materiales que entren en su caldera puedan ser elegidos de la manera más libre que sea posible, más igualitaria desde el punto de vista institucional y económico (Sarto, 1994, p. 132).

Con respecto a las posturas vistas hasta el momento, podríamos colocar la presente perspectiva en las antípodas de los teóricos estadounidenses, que veían la fusión o superposición de la cultura popular con la cultura de masas, a partir de productos culturales como Madonna, por ejemplo. Podemos poner en diálogo esta postura con la de Martín-Barbero y con la de García Canclini: el primero podía establecer líneas de continuidad y relaciones entre las mediaciones que creaba la cultura popular y los formatos que podían reconocerse transformados en la cultura de masas. Sarto admite este tipo de procesos en la etapa de la modernización de los años veinte, cuando la cultura mediática aún no era hegemónica; pero, como hemos visto, los mecanismos y estrategias de la cultura popular quedan notablemente opacados en el nuevo escenario de los noventa, cuando la última oleada tecnológica de los medios y las desregulaciones del mercado imponen un predominio, al parecer, sin concesiones hacia las culturas populares, let-

timo, con el relato polifónico de un evento cinematográfico de vanguardia. Si en *Escenas de la vida posmoderna*, la descripción y narración de éstas tenían un uso ilustrativo, aquí la narración aparece como un modo discursivo que va de suyo con el concepto de máquina, casi podría pensarse en el abanico de posibilidades de las voces ficcionales traspuesto en un trabajo de crítica cultural.

En lo que a cultura popular se refiere, repararemos en la primera de las tres historias que es el caso de una maestra descendiente de inmigrantes que aplica a ultranza la prescriptiva del normalismo y el nacionalismo en un hecho que condensa la proyección práctica de estos discursos institucionales: para combatir el contagio de piojos en una escuela de sectores de bajos recursos, esta maestra, quien ejercía el cargo de directora, con la ayuda del portero y el peluquero del barrio, les hace cortar el pelo a los alumnos en el patio de la escuela. El episodio de las cabezas rapadas revela un exceso producto de la sobreadaptación a las instituciones educativas de la época y al discurso del higienismo: "Exageradamente, entusiastamente, Rosa del Río es un producto del normalismo y de la escuela pública: un robot estatal, podría decirse, identificado poco críticamente con los objetivos de la institución de la que formaba parte y que le había permitido a ella misma recorrer un camino exitoso" (Sarlo, 1998, p. 75).

Este hecho poco común, al igual que la espectacularidad con que esta maestra preparaba los actos patrios, no constituye un caso aislado. La contrastación de estas prácticas con los textos oficiales del Ministerio de Educación revelan el andamiaje cultural que le dio coherencia y sustento a la autoridad de la maestra para cometer lo que hoy consideraríamos un atropello a la individualidad de los alumnos. En este caso, la máquina cultural muestra como una de sus operaciones la reproducción de destrezas, la imposición y consolidación de un imaginario y la imposibilidad por parte de la maestra de ejercer una distancia crítica con respecto a estas prácticas. Al parecer, en esta operación cultural no hubo, tampoco, lugar para la protesta o la crítica por parte de los padres de los alumnos, inmigrantes que hallaban en la educación estatal la garantía de la integración social de sus hijos. La máquina cultural exhibe también los límites que hacen posible o no el cuestionamiento, a la vez que podemos apreciar a la luz de nuestro fin de siglo, hasta qué punto este acontecimiento que se amparaba en su costado igualador y progresista, hoy nos resultaría una práctica opresiva y discriminatoria.

De algún modo, en esta historia vemos cómo la cultura popular no se manifiesta siempre a través de una salida diferencial y con-

testataria a la manera bajtiniana, sino que puede también seguir "al pie de la letra" los patrones culturales dominantes. Podríamos, entonces, leer el episodio de la maestra como el revés del caso Menocchio analizado por Carlo Ginzburg: en la clave de lectura totalmente irreverente que empleaba el molinero al leer los textos bíblicos, es posible apreciar las creencias y estrategias de la cultura popular en oposición al discurso de la Inquisición. En cambio, en el caso de la maestra la sobreadaptación estaría indicando otra de las respuestas posibles, cuyos indicios tal vez resulten más difíciles de rescatar e interpretar.

Las dos historias restantes exceden la esfera de lo popular, pero muestran otras operaciones de la máquina cultural: en el caso de Victoria Ocampo, la importación y la mezcla, propias de la traducción, llevan a malentendidos por no reconocer el conflicto entre culturas de distinta jerarquía que la traducción trae frecuentemente aparejado. Se trata de una representante de la cultura letrada que se excedió en un sentido opuesto al de la maestra: se desvió de los saberes y las expectativas que su clase social le había deparado. Por último, el festival cinematográfico con motivo de un reclamo político lleva al conflicto entre vanguardia estética e ideología revolucionaria, al confrontar dos modos estética e ideológicamente opuestos de entender esta relación en los albores de la década del setenta.

En este último texto reaparecen, entonces, la vanguardia, la alta cultura y la cultura popular, aunque si bien se mantienen algunas líneas de continuidad con los primeros textos, cambia la conceptualización teórica en el modo de abordar el análisis de la cultura. Quizá desde la perspectiva de Beatriz Sarlo, los diversos objetos focalizados en torno a lo popular se piensan más desde las estrategias de inclusión e integración a la cultura común que desde la resistencia o el cuestionamiento del canon dominante. En contraposición, las operaciones de innovación y de ruptura, se consideran como propias de la vanguardia; reservando para la alta cultura los procedimientos de traducción y adaptación de normas culturales más prestigiosas provenientes de otros países. Por eso la novedad de lo popular, desde esta perspectiva, tal vez sea exhibir el ámbito en donde se dan las operaciones culturales de creación de nuevos públicos y compensación con nuevos saberes alternativos como no ocurre en ninguna otra dimensión de la máquina cultural.

- AA.VV., *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Avila, Ed., 1974.
- AA.VV., *La dicotomía entre arte culto y arte popular* (Coloquio Internacional de Zacatecas), México, UNAM, 1979.
- AA.VV., *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*. Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, FELAFACSCE, México, Gustavo Gili, 1987.
- AA.VV., *Rethinking Popular Culture. Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, California, University of California Press, 1991.
- Abelove, H., "Review Essay of the Poverty of Theory", *History and Theory*, 21, 1982.
- Adorno, T. (1970a), *Teoría estética*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1984.
- (1970b), *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Adorno T. y Horkheimer A., "La industria cultural", en *Industria cultural y sociedad de masas*, Monte Avila, 1974.
- Alomes, S. y Hartog, D., *Post-Pop: Popular Culture, Materialism and Posmodernism*, Footprint, 1995.
- Altamirano, C. y Sarlo, B., *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983a.
- *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette 1983b.
- Amar Sánchez, A. M., *Juegos de seducción y tracción: literatura y cultura de masas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.
- Anderson, P., "Origins of the Present Crisis", *New Left Review*, 23 (enero-febrero de 1964).
- Angenot, M., *Le roman populaire: recherches en paralittérature*, Montréal, Université de Québec, 1975.

— *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Córdoba (Argentina) Universidad Nacional de Córdoba, 1998.

Arnold, M., *Poesía y poetas ingleses*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950.

— *Selected Essays*, Toronto, Oxford University Press, 1964.

Ashley, B., *The Study of Popular Fiction*, Londres, Pinter, 1989.

Augé, M. (1992), *Los no lugares*, Barcelona, Gedisa, 1996.

Avery, R. y Eason D. (comps.), *Critical Perspectives on Media and Society*, Nueva York y Londres, The Guilford Press, 1991.

Baczko, B. (1984), *Los imaginarios sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.

Bajtín, M. (1979a), "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

— (1979b), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986.

— (1965), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.

Barei, S., y Ammann, B., *Literatura e industria cultural*, Córdoba, Alción, 1988.

Barthes, R. (1957), *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1994.

— (1966), *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.

Bell, D., *The End of Ideology*, Illinois, Glencoe, 1960

— "Modernidad y sociedad de masas: variedad de las experiencias culturales", en *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila, 1974.

Benjamin, W., *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

— *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1980.

— (1972), *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia*, Madrid, Taurus, 1991.

Bennet, T., *Popular Culture and Social Relations*, Filadelfia, Open University Press, 1986.

Bigsby, C.W.E. (comp.), *Approaches to Popular Culture*, Londres, Edward Arnold, Publishers, 1976.

Breger, A., *Popular Culture Genres*, Londres, Sage, 1992.

Bollème, G. (1986), *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo "popular"*, México, Grijalbo, 1990.

Bourdieu, P. (1979): *La distinción*, Madrid, Taurus, 1998.

— (1984), *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990.

— (1987), *Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa, 1988.

— (1992), *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Bourdieu, P. y Passeron, J.C., *La reproducción*, México, Fontamara, 1995.

Broch, H., *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, 1970.

Brummett, B., *Rhetorical Dimensions of Popular Culture*, University of Alabama Press, 1991.

Brunner, J. J., *América Latina: cultura y modernidad*, México, Grijalbo, 1992.

Brunori, V., *Sueños y mitos de la literatura de masas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

Burke, P., "Oblique approaches to the history of Popular Culture", en Bigsby, C. W. E. (comp.), *Approaches to Popular Culture*, Londres, Edward Arnold, Publishers, 1976.

— (1978), *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 1991.

Cirese, A., *Ensayos sobre las culturas subalternas*, Cuadernos de la Casa Chata, n° 24, México, 1979.

— *Cultura hegemónica y culturas subalternas*, Toluca, UAM, 1991.

Collins, J., *Uncommon Cultures: Popular Culture and Posmodernism*, Nueva York y Londres, Routledge, 1989.

Corbiere, E., *Centros de culturas populares*, Buenos Aires, CEAL, 1982.

Chartier, R., *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.

— *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Barcelona, Alianza, 1994.

— *Sociedad y escritura en la Edad Moderna*, México, Instituto Mora, 1995.

Debord, G. (1967), *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1999.

— (1988), *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 1999.

De Certeau, M. (1974), *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

— (1990), *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana, 1995.

— *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984.

— *Heterologies: Discourse on the Other*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

— *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Universidad Iberoamericana, 1999.

De Ipola, E., *Ideología y discurso populista*, Buenos Aires, Folios, 1983.

Eagleton, T. (1983), *Una introducción a la teoría literaria*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Eco, U., *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986.

— (1965), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1990.

— (1978), *El superhombre de masas*, Barcelona, Lumen, 1995.

Enzensberger, H., *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Anagrama, 1984.

Fiske, J., *Reading the Popular*, Londres y Nueva York, Routledge, 1985.

Ford, A., *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994.

Ford, A., Rivera, J. B. y Romano, E., *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Editorial Legasa, 1985.

Foucault, M., (1963), *Prefacio a la transgresión*, Buenos Aires, Trivial, 1993.

— (1975), *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989, 17ª edición, 1993.

— *Microfísica del poder*, Madrid, Las ediciones de la Piqueta, 1992.

— *La vida de los hombres infames*, Buenos Aires y Montevideo, Altamira y Nordan-Comunidad, 1993.

Gans, H. J., *Popular Culture and High Culture*, Nueva York, Basic Books, 1974.

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

— *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1982.

— “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?”, en *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*. Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, FELAFACSCE, México, Gustavo Gili, 1987.

— *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1990.

— “Arte y comunicación popular en tiempos neoconservadores”, Entrevista en *Arte y cultura de América Latina*, año II, n° 2, julio de 1991.

— “Culturas populares, culturas híbridas, cultura del consumo”, Entrevista en *Causas y azares*, año II, n° 2, otoño de 1995a.

— *Consumidores y ciudadanos*, México, Grijalbo, 1995b.

— *Imaginarium urbanos*, Buenos Aires, EUDEBA, Serie Aniversario, 1997.

— *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 1999.

Geertz, C., *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós, 1989.

— (1973), *La interpretación de las culturas*, Buenos Aires, Gedisa, 1991.

Gellner, E. (1983), *Naciones y nacionalismo*, Buenos Aires, Alianza, 1988.

— (1987), *Cultura, identidad y política*, Barcelona, Gedisa, 1989.

Ginzburg, C. (1976), *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik, 1982.

— (1986a), *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa, 1994.

146/148

— (1986a), *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa, 1994.

— (1986b), *Historia nocturna. Un desenfrentamiento del aquelarre*, Barcelona, Muchnik, 1991.

— “Señales. Raíces de un paradigma indiciario”, en Gargani, Aldo (comp.), *Crisis de la razón*, México, Siglo XXI, 1983.

Gramsci, A. (1976), *Literatura y cultura popular*, tomo I, Buenos Aires, Cuadernos de Cultura Revolucionaria, Buenos Aires, 1974.

— *Cuadernos de la cárcel. Tomo 4: La literatura y la vida nacional*, México, Juan Palos Editor, 1986.

Greenberg, C., *Partisan Review*, “Vanguardia y kitsch”, Nueva York, 1939.

Grignon, C. y Passeron, J.-C. (1989), *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.

Gutiérrez, L. A., *Sectores populares, cultura y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

— “La cultura de los sectores populares porteños”, *Espacios*, n° 2, 1985.

Habermas J. (1962), *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

Hall, S., “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuel, R. (comp.), *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica, 1981.

— *Culture, Society and The Media*, Londres, Methuen, 1982.

Hall, S. y otros, *Culture, Media, Language*, Londres, Hutchinson, 1982.

Hall, S. y Paddy W., *The Popular Arts*, Boston, Beacon, 1964.

Heller, A. (1970), *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Península, 1994.

Herger, W. (ed.), *Sentimentality in Modern Literature and Popular Culture*, Tübinga, G. Narr, 1991.

Hoggart, R., *The Uses of Literacy*, Londres, Penguin, 1958.

— *La cultura obrera en la sociedad de masas*, México, Grijalbo, 1990.

Horkheimer, M. y Adorno, T. (1944), *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

Humm, P. et al., *Popular Fictions: Essay in Literature and History*, Londres, Methuen, 1986.

Hunt, L. (comp.), *The New Cultural History*, California, University of California Press, 1989.

Jameson, F., *Late Marxism*, Nueva York, Verso, 1990.

Jelin, E. y Vila P., *Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987.

Kaye, H. J., *Los historiadores marxistas británicos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, diciembre de 1989.

Kershner, R. B., *Joyce, Bakhtin and Popular Literature*, Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1989.

Lause, K., "Seeing What we've Said: The Top Ten American Box-Office Hits Takes Seriously", en J. Nachbar y K. Lause, *Popular Culture, An Introductory Text*, ob. cit.

Lombardi Satriani, L. M., *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, México, Nueva Imagen, 1978.

Lotman, I., *La semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

— *La semiósfera I*, Frónesis-Madrid, Cátedra-Universidad de Valencia, 1996.

— *La semiósfera II*, Frónesis-Madrid, Cátedra-Universidad de Valencia, 1998.

Ludmer, J., *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

— "Tretas del débil", en P. González y E. Ortega (comps.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras hispanoamericanas*, Puerto Rico, Huracán, 1985.

MacDonald, D., "Masscult y Midcult", en *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila, 1974.

Maffesoli, M., *The Sociology of Everyday Life*, Londres, Sage Publications, 1988.

Mafud, J., *Psicología de la viveza criolla*, Buenos Aires, Americalee, 3ª ed., 1968.

Martín-Barbero, J., *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*, México, Gustavo Gili, 1984.

— *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1993.

— *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, México, Gustavo Gili, 1987.

McGuigan, J., *Cultural Populism*, Londres y Nueva York, Routledge, 1992.

McLuhan, M., *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*, Barcelona, Paidós, 1967.

Meyer, M. (comp.), *The Politics and Poetics of Camp*, Londres y Nueva York, 1994.

Merleau Ponty, M. (1984), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta.

Miller, G. y Johnson Laird, P., *Language and Perception*, Cambridge (Mass.), Harvard University, 1976.

Miller, M. C.: "How Much Can You Swallow", en *Popular Culture. An Introductory Text*.

Moles, A., *El kitsch. El arte de la felicidad*, Barcelona, Paidós, 1990.

Monsiváis, C., "El difícil matrimonio entre cultura y medios masivos", *Chasqui*, Revista de literatura hispanoamericana, Madison, University of Wisconsin, n° 22, abril-junio de 1987a.

— "La cultura popular en el ámbito urbano: el caso México", en *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, FELAFACSCE, México, Ediciones Gustavo Gili, 1987b.

— *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1988.

— *Los rituales del caos*, México, Ediciones Era, 1995.

Muchembled, R., *Culture populaire et culture d'élites dans la France moderne*, París, Flammarion, 1991.

Nachbar, J. y Lause, K., *Popular Culture: an Introductory Text*, Bowling Green (OH), Bowling Green State University Popular Press, 1988.

Nash, W., *Language in Popular Fiction*, Londres y Nueva York, Routledge, 1990.

Nietzsche, F. (1887), *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1987.

Ong, W. (1982), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1993.

Ortiz, F., *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

Ortiz, R., *A moderna tradição brasileira*, San Pablo, Editora Brasiliense, 1988.

Portantiero, J. C. y De Ipola, E., "Lo nacional popular y los populismos realmente existentes", *Nueva Sociedad*, Buenos Aires, mayo-junio de 1987.

Rama, Á., *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

Rest, J., *Literatura y cultura de masas*, Buenos Aires, CEAL, 1967.

Rogers, P., *Literature and Popular Culture*, Nueva Jersey, Barnes and Noble Books, 1985.

Romano, E., *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

Romero, L. A., *Libros baratos y cultura de los sectores populares*, Buenos Aires, C.I.S.E.A., 1986.

Root, R., *The Rethorics of Popular Culture*, Nueva York-Londres, Greenwood, 1987.

Rosaldo, R. (1989), *Cultura y verdad*, México, Grijalbo, 1991.

Rose, M., "Defining Parody", *Southern Review*, vol. XIII, n° 1, 1980.

- "Patrician Society, Plebeian Culture", *Journal of Social History*, 7, verano de 1974, pp. 382-405.
- *Whigs and Hunters*, Harmondsworth, Penguin, 1977.
- *The Poverty of Theory*, Londres, Melin Press, 1978.
- "Eighteenth Century English Society, Class Struggle Without class?", *Social History*, 3, mayo de 1978, Carnegie Mellon University Press, Pittsburgh, pp. 133-165.
- (1963), *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Barcelona, Crítica, 1989.
- (1991): *Costumbres en común*, Barcelona, Grijalbo, 1995.
- (1984), *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Turner, G., *British Cultural Studies*, Nueva York y Londres, Routledge, 1990.
- Vattimo, G. (1989), *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Vidal, H. (comp.), *Hermenéuticas de lo popular*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, n° 9, 1992.
- Williams, R. (1958), *Culture and Society*, Nueva York, Columbia University Press, 1983.
- (1961), *The Long Revolution*, Londres, Penguin, 1975.
- (1977), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.
- (1976), *Keywords*, Nueva York, Oxford University Press, 1983.
- *La política del modernismo*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- *Communications*, Londres, Penguin, 1962.
- *Television: Technology and Cultural Form*, Londres, Fontana/Collins, 1974.
- Williamson, J., *Consuming Passions. The Dynamics of Popular Culture*, Londres y Nueva York, Routledge, 1988.
- Zubietta, A. M. (comp.), *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en literatura*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

- Ross, A., *No Respect. Intellectuals and Popular Culture*, Londres y Nueva York, 1989.
- Rowe, W. y Schelling, V. (1991), *Memoria y modernidad*, México, Grijalbo, 1993.
- Said, E., *Beginnings, Intention and Method*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.
- Samuel, R. (comp.), *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica, 1981.
- Sarlo, B., "Lo popular como dimensión: tópica, retórica y problemática de la recepción", en *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, FELAFACSCE, México, Gustavo Gill, 1987.
- *Una modernidad periferica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catalogos, 1985.
- *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.
- *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994.
- *La máquina cultural. Maestros, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998.
- Shiach, M., *Discourse on Popular Culture*, Cambridge, Polity Press, 1989.
- Shils, E., "La sociedad de masas y su cultura", en *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Avila, 1974.
- Sontag, S. (1961), *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Spiwak, G., *Selected Subaltern Studies*, Nueva York, Oxford University Press, 1988.
- Stallybrass, P. y White, A., *The Politics and Poetics of Transgression*, Nueva York, Cornell University Press, 1986.
- Stevenhagen, R., et al., *La cultura popular*, México, Premia, 1987.
- Strinati, D., *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Routledge, Londres y Nueva York, 1985.
- Swingewood, A., *El mito de la cultura de masas*, México, Premia, 1987.
- Thompson, E. P.: "The Peculiarities of the English", publicado originalmente en *The Socialist Register*, 1965, reimpresso en *The Poverty of Theory*, pp. 245-302.
- "Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism", *Past & Present*, 38, febrero de 1967.
- "The Moral Economy of the English Crowd in the Eighteenth Century", *Past & Present*, 50, febrero de 1971.